L'ARIOSTE EN FRANCE

DES ORIGINES
A LA FIN DU XVIII[e] SIÈCLE

TOME I

Pl. I.



CANU. — Angélique et Médor

PUBLICATIONS DE L'ÉCOLE ROUMAINE EN FRANCE
II

AL. CIORANESCU

L'ARIOSTE EN FRANCE

DES ORIGINES
A LA FIN DU XVIII[e] SIÈCLE

Avec 16 illustrations hors texte

—

TOME I

—

95674

LES ÉDITIONS DES PRESSES MODERNES
AU PALAIS-ROYAL PARIS 1939

BIBLIOTHÈQUE RÉGIONALE
AOSTE
M
91 D
439

INTRODUCTION

INTRODUCTION

En commençant l'étude de la fortune de l'Arioste en France, nous savions qu'un certain nombre de travaux préparatoires étaient là, pour nous guider, et pour nous aider dans notre entreprise. Le même problème a fait, à différentes reprises, l'objet de quelques thèses étrangères, et de quelques études d'une certaine importance, qui ont déjà réussi à mettre en lumière l'intérêt de la question, et l'importance de l'Arioste considéré comme un des modèles de la poésie française.

Nous n'avons cependant pas hésité à entreprendre une nouvelle étude sur le même sujet. Nous espérons qu'elle ne fera pas double emploi avec celles qui l'ont précédée : notre cadre, notre point de vue et notre méthode diffèrent de ceux de nos devanciers, et les résultats auxquels nous arrivons nous semblent présenter un autre intérêt.

L'espace d'une génération nous sépare du moment où M. Vianey attirait pour la première fois l'attention sur l'importance de l'influence de l'Arioste dans la littérature du XVI[e] siècle [1]. On ne connaissait, avant son étude, que les traductions assez nombreuses du *Roland Furieux*, et un certain nombre d'imitations tirées de ses épisodes ; encore les connaissait-on très mal, par les seules citations des bibliographes, qui s'étaient contentés de les enregistrer, sans montrer quelle était leur valeur, ou du moins leur intérêt, car dans la plupart des cas la question de la valeur ne se pose même pas.

Pour la première fois, dans les limites d'un court article de

[1] J. Vianey, *L'Arioste et la Pléiade*, dans *Bulletin Italien*, I (1901), pp. 295-317. Cf. parmi les travaux de M. Vianey qui intéressent le même problème, *L'Arioste et les discours de Ronsard*, dans la *Revue Universitaire*, XII (1903), pp. 473-475 ; *Ronsard et l'Arioste*, dans la *Revue des Langues Romanes*, LVIII (1905), pp. 9-10 ; *Le pétrarquisme en France au XVI[e] siècle* (*Travaux et Mémoires de Montpellier*, Série littéraire, III), Montpellier-Paris 1909.

revue, M. Vianey donnait un aperçu du sujet que nous nous proposons de traiter. Après avoir montré qu'à cette époque, l'imitation de l'Arioste n'était pas un fait accidentel, et répondait à un besoin de la poésie, et après avoir examiné la multiplicité des genres littéraires sur lesquels cette influence s'était exercée, il traçait le tableau des emprunts les plus importants que l'inspiration lyrique de la Pléiade avait faits au *Roland Furieux*. Il essayait de déterminer ensuite ce que la *Franciade* de Ronsard devaient à ce poème, et il rappelait au passage les petits poèmes qu'en avaient tirés Baïf et Desportes; il examinait aussi l'influence de l'Arioste dans le théâtre de la même époque, avec la *Bradamante* de Robert Garnier, et l'écho que ses satires avaient eu dans celles de Vauquelin de la Fresnaye. Cette étude ne pouvait prétendre à être complète ; elle n'en garde pas moins le mérite d'avoir ouvert des perspectives qu'on ne soupçonnait pas. Elle donne aussi au sujet un cadre général, qui ne fut pas sans faciliter la tâche aux travaux de détail.

On commença bientôt à s'intéresser de plus près à ce sujet. En 1904, Pietro Toldo publiait une série d'articles, dans lesquels il présentait et commentait en même temps la liste des pièces de théâtre qui, du XVI[e] au XIX[e] siècle, avaient tiré leur matière des aventures racontées dans le *Roland Furieux* [2]. Son travail se réduit à une simple bibliographie annotée, qui peut encore rendre des services, mais dont l'information est généralement peu sûre. Vers la même époque, un de ses compatriotes, S. Ferrero, préparait une histoire générale de la fortune du poète ; elle n'a jamais vu le jour, et nous doutons qu'elle ait été achevée [3].

C'est aussi en 1905 que Th. Roth s'attaquait au sujet que Toldo avait traité avant lui, en ajoutant quelques ouvrages nouveaux à la liste des imitations dramatiques, dans une thèse dans laquelle les fautes fourmillent, et qu'on ne saurait utiliser qu'avec beaucoup de précautions [4]. Une autre thèse allemande,

[1] P. Toldo, *Quelques notes pour servir à l'histoire de l'influence du Furioso dans la littérature française*, dans *Bulletin Italien*, IV (1904), pp. 49-61, 103-118, 190-201, 281-293. Cf. *Sulla fortuna dell' Ariosto in Francia*, dans *Studi Romanzi*, I (1903), pp. 107-127.

[2] « Una storia della fama dell' Ariosto che sto per finire. » S. Ferrero, dans *Giornale dantesco*, XIII (1905), p. 189.

[3] *Münchner Beiträge zur Romanischen und Englischen Philologie*, XXXIV. *Der Einfluss von Ariosts Orlando Furioso auf das Französische Theater*, von Th. Roth. Leipzig, A. Deichert, 1905. Cf. des comptes-rendus de Toldo, dans

publiée dernièrement par M[me] Berta Stirner, n'est qu'une amplification de l'article déjà cité de J. Vianey, et n'apporte rien de nouveau [5].

Encore plus récemment, M. Sijbrand Keyser concevait un plus vaste travail sur la fortune de l'Arioste en France, mais il n'en écrivait que les quelques chapitres qui avaient déjà été traités avant lui, c'est-à-dire l'influence de notre poète sur le théâtre français, sur La Fontaine et sur Voltaire. Son information est plus sûre, et sa critique plus judicieuse que celle de ses prédécesseurs ; mais il se borne, comme les autres, au simple enregistrement des faits, sans les encadrer et sans essayer de les expliquer par les courants d'idées qui les ont occasionnés [6].

M[me] Alice Cameron, qui a consacré une grande partie de son activité à l'étude de l'influence de l'Arioste sur la poésie lyrique du XVI[e] siècle, a déjà publié quelques ouvrages, riches d'information et de rapprochements nouveaux, sur les rapports de l'Arioste avec les poètes de la Pléiade [7], avec Amadis Jamyn [8] et avec Philippe Desportes [9]. Un curieux hasard faisait d'ailleurs paraître presque à la fois trois études sur le même sujet : le travail de M[lle] Cameron sur l'œuvre poétique de Desportes était suivi de près par le nôtre [10], et par celui de M. Lavaud [11], qui consacrait en même temps une grande thèse à l'étude de la vie et de l'activité de Desportes.

Giornale Storico della Letteratura Italiana, XLVIII (1906), pp. 426-429, et de A. L. Stiefel, dans *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, XXIX (1906), II part., pp. 190-198.

[5] *Universitas-Archiv. Romanistische Abteilung. II. Ariost und die französische Poesie der Renaissance*, von Dr. Berta Stirner. Münster, Helios-Verlag 1931.

[6] *Contribution à l'étude de la fortune littéraire de l'Arioste en France. Proefschrift ter verkrijging van dem graad van Doctor in de Letteren en Wijsbegeerte aan de Rijksuniversiteit te Leiden*, ...door Sijbrand Keyser. Leiden 1933. Compte-rendu par H. Hauvette, *Etudes Italiennes*, III (1933), pp. 352-353.

[7] *The John Hopkins studies in Romance literatures and languages, Volume XV. The influence of Ariosto's epic and lyric poetry on Ronsard and his group*, by Alice Cameron. Baltimore 1930. Cf. le compte-rendu de Fucilla, dans *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CI (1933), pp. 142-149.

[8] *The John Hopkins studies in Romance literatures and languages, Extravolume VIII. The influence of Ariosto's epic and lyric poetry on the work of Amadis Jamyn*. Baltimore 1933.

[9] A. Cameron, *Desportes and Ariosto : Additional sources in* Orlando *and the* Liriche, dans *Modern Language Notes*, L (1935), pp. 174-178.

[10] Al. Cioranescu, *Les « Imitations de l'Arioste » de Philippe Desportes*, Paris 1936 (Extrait des *Mélanges de l'Ecole Roumaine en France*, XII (1934), pp. 63-152).

[11] J. Lavaud, *Les imitations de l'Arioste par Philippe Desportes, suivies de poésies inédites ou non recueillies du même auteur*. Paris, Droz 1936.

Les études de M^lle^ Cameron nous ont été indispensables dans nos recherches. Leur information est partout abondante et du plus grand intérêt ; si nous avions quelque observation à faire, ce serait sur leur présentation. Elles se bornent, le plus souvent, à la simple énumération des faits, sans montrer de quelle façon le modèle fut interprété par des imitateurs qui choisirent presque toujours les mêmes épisodes, mais qui n'y virent pas toujours les mêmes inspirations.

Notre route se trouvant ainsi jalonnée, et bien que de nombreuses lacunes subsistassent encore sur certains points, nous nous sommes enhardi jusqu'à penser que le moment était venu d'essayer une synthèse, et de dégager de tous les détails que l'on avait déjà observés, les conclusions qui s'imposaient. Nous avons procédé autrement que nos prédécesseurs. D'une part, les informations de ces derniers ne sont pas toujours de la même qualité, et leurs conclusions ne s'accordent pas ; il nous a fallu reprendre tous les points en discussion, et cela excusera la longueur de certains paragraphes, sur des sujets qui n'auraient pas dû nous intéresser directement. D'autre part, tous les chapitres de la fortune de l'Arioste en France n'étaient pas aussi bien connus, et l'information antérieure n'a pas partout la même abondance. On trouvera dans les pages qui suivent des rapprochements inédits, des discussions d'attribution qui montrent que tout n'est pas encore éclairci, des chapitres entiers pour lesquels nous n'avons eu d'autre guide que notre expérience personnelle. Enfin, des faits que nous avons examinés, nous avons voulu passer à des observations d'ordre moins particulier, et considérer d'un point de vue général le rôle de l'Arioste en tant que modèle des lettres françaises, à chaque époque de leur évolution.

Nous avons ajouté à notre travail, qui a un caractère purement littéraire, un certain nombre de documents iconographiques, et quelques reproductions de gravures et peintures françaises inspirées par le *Roland Furieux*. On y pourra reconnaître le même intérêt, qui se manifeste dans les arts plastiques aussi bien que dans la poésie, pour le côté romanesque et pour l'inspiration voluptueuse de ce poème. Il faut donc les considérer comme une information supplémentaire, qui parle d'elle-même au lecteur ; nous avons tenu à en faire mention ici même, car nous en traitons très sommairement dans le texte, des inspirations de cette sorte apparaissant dans la peinture seulement d'une manière sporadique, avant le XVIII^e^ siècle.

Faut-il ajouter que nous n'aurions pas mené à bonne fin notre entreprise, sans tant d'encouragements et de bons conseils ? C'est un devoir pour nous, mais un agréable devoir, d'adresser nos remerciements les plus respectueux à M. Nicolas Jorga, ancien président du Conseil de Roumanie, ancien recteur de l'Université de Bucarest, qui fut pendant de longues années notre guide spirituel, et qui a soutenu nos efforts de la manière la plus efficace. M. Paul Hazard, à qui nous savons tout ce que nous devons, et M. Baldensperger nous ont découvert avec une autorité incomparable les voies et les méthodes de la littérature comparée. M. Plattard, qui a bien voulu surveiller de si près notre travail ; M. Chamard, qui connaît mieux que nul autre la poésie du XVI^e^ siècle ; MM. J.-M. Carré et H. Bédarida, qui ont suivi avec intérêt nos recherches, et auxquels nous devons en grande partie leur heureuse conclusion, nous ont toujours réservé l'accueil le plus chaleureux. C'est avec joie que nous reconnaissons tout ce que nous leur devons, en leur renouvelant ici l'expression de notre gratitude.

PREMIÈRE PARTIE

L'ARIOSTE EN FRANCE
AVANT L'ÉPOQUE CLASSIQUE

CHAPITRE PREMIER

LA FORTUNE DE L'ARIOSTE EN FRANCE AU XVI[e] SIÈCLE

I

La célébrité ne vient pas tout de suite aux grands écrivains. L'Arioste, qui n'était connu d'abord que dans un petit cercle d'artistes et de lettrés, n'eut pas dès le commencement la faveur du public. La première édition de son poème, imprimée en 1516, à Ferrare, ne fut épuisée qu'au bout de quatre ans; encore, l'écoulement de ces exemplaires coûta-t-il beaucoup d'efforts à l'auteur, qui en vendit quelques-uns lui-même, à la Cour de Ferrare et à celle de Mantoue.

Pendant cinq ans, il ne fut pas question d'une nouvelle édition ; mais bientôt après, dans l'espace de onze ans, entre 1521, quand apparaît la deuxième édition, et 1532, quand il lui donne la forme définitive, 17 éditions différentes, dont plusieurs clandestines, se succédèrent sans interruption, à Ferrare comme à Venise. Le grand public s'était enfin emparé de l'ouvrage ; le succès ne fit que s'affirmer avec plus d'éclat dans les années qui suivirent. La vogue de librairie de l'Arioste au xvi[e] siècle fut inouïe. De 1532 jusqu'à 1600, dans l'espace de 68 ans, on n'a pas enregistré moins de 136 éditions italiennes de son poème, sans compter ses nombreuses traductions. A Venise, à Milan, à Lyon, les typographes multiplièrent à l'envi les beaux in-folio et les in-quarto massifs, qu'ils ornèrent de gravures et qu'ils accompagnèrent de vers à la louange de l'Arioste, d'arguments, de commentaires et de tables volumineuses [1].

[1] V. pour tout cela les bibliographies spéciales consacrées à l'Arioste : U. Guidi, *Annali delle edizioni e delle versioni dell' Orlando Furioso e di altri lavori al poema relativi*, Bologna, Guidi 1861 ; J. Ferrazzi, *Bibliografia arios-*

Le *Roland Furieux* constitua un des plus gros succès de vente de cette époque. Mais son mérite ne resta pas aussi incontesté que sa faveur auprès du public, et la critique du temps ne l'accepta pas sans une certaine opposition. Des écrivains comme Varchi et Belisario Bulgarini nous apprennent que, dans les années qui suivirent son apparition, ce poème fut sévèrement critiqué par des gens qui étaient trop habitués à la lecture de Pulci, et des facéties qui abondent dans les romans chevaleresques du XV[e] siècle, pour pouvoir goûter aussi facilement le charme, l'esprit et les qualités lyriques du Ferrarais [2].

Cependant, peu de temps après la mort du poète, il est facile de constater que sa vogue est en pleine ascension ; en même temps que les éditions de son poème se multiplient, des ouvrages complémentaires, qui se font de plus en plus nombreux, viennent l'expliquer et le paraphraser. Dès 1536, le vocabulaire de la langue italienne, publié par Fabrizio Luna, ne tire ses exemples que des œuvres de Dante, de Pétrarque, du Boccace et de l'Arioste, ce qui prouve que notre poète était déjà considéré comme un émule des grands écrivains du XIV[e] siècle. De nombreux compilateurs s'amusèrent ensuite à chercher dans l'Arioste tous les endroits qu'il avait imités des auteurs grecs et latins, ou à mettre un peu d'ordre dans la masse enchevêtrée de ses histoires, en en dressant le compendium, tandis que d'innombrables éditions partielles rendaient populaire tel ou tel de ces épisodes.

Il ne faut pas oublier non plus les épigones nombreux du poète, la foule des versificateurs qui se proposèrent d'imiter ou de continuer la matière du *Roland Furieux*, les Arétin, les Dolce, les Pescatore, les Brusantini, les Pauluccio, et tant d'autres, qui multiplièrent à l'infini les poèmes chevaleresques et qui, s'ils ne retrouvèrent jamais la plume de l'Arioste, n'en furent pas moins ses dociles disciples. Cette influence alla si loin, que l'on peut dire sans exagérer que le huitain italien lui-

tesca, Bassano, Santo Pozzato 1881 ; G. Agnelli e G. Ravegnani, *Annali delle edizioni ariostee*, Bologna, Zanichelli 1933, 2 vol. Cf. aussi Giuseppina Fumagalli, *La fortuna editoriale dell' « Orlando Furioso » nel '500*, dans *Emporium*, octobre 1932.

[2] B. Varchi, *L'Ercolano, dialogo nel quale si ragiona delle lingue*, Firenze, Giunti 1570 ; B. Bulgarini, *Risposta ai ragionamenti del Sig. Jeronimo Zoppo intorno alla Commedia di Dante*, Siena 1586. Les deux sont cités par G. Fumagalli, *La fortuna dell' Orlando Furioso in Italia nel secolo XVI*, Ferrara 1910, pp. 63-64.

même est profondément imprégné du génie de l'Arioste ; c'est à lui qu'il doit en grande partie sa musicalité, même alors qu'il sort de la plume de l'autre grand poète, dont les critiques firent à tort son rival, le Tasse. De la dispute de prééminence qui s'éleva aussitôt après l'apparition de la *Gerusalemme Liberata*, le poème de l'Arioste n'eut qu'à gagner, bien qu'on l'eût beaucoup attaqué, et que les avis soient restés partagés sur ce point, jusqu'à une époque plus récente.

La réputation de l'Arioste est ainsi définitivement établie dès le milieu du XVI[e] siècle ; sa place dans la littérature italienne ne lui est pas niée même par des critiques qui ne laissent pas, par ailleurs, d'exprimer des réserves sur certains côtés de son art. C'est justement le moment où sa renommée commence à devenir européenne, et où la France, l'Angleterre, l'Espagne et le Portugal connaissent son nom et son poème, par des traductions intégrales ou des imitations partielles de son œuvre maîtresse.

II

Mais avant ce moment, où l'on constate l'entrée en quelque sorte victorieuse de l'Arioste dans la littérature française, et où la multitude des témoignages ne laisse pas de doute sur la connaissance presque universelle du *Roland Furieux*, quelle avait été sa fortune en France ? Nous ne disposons, pour pouvoir en juger, que d'un nombre assez restreint de documents; nous croyons cependant pouvoir affirmer que le texte italien du poème fut connu relativement de bonne heure, en deçà des Alpes.

On sait, en effet, combien fut grande l'influence italienne en France, à l'époque de François I[er], et l'on nous saura gré de ne pas insister trop sur ce point, qui est un des sujets les plus rebattus des études sur la Renaissance française. A part les rapports généraux avec l'Italie, il faut tenir compte, dans ce cas particulier, des rapports politiques de la France avec Ferrare, qui était la patrie du poète. Ils atteignirent leur apogée en 1527, par le mariage de Renée de France avec Hercule d'Este, fils du duc Alphonse, qui était le protecteur du poète. Quant à la princesse, fille de Louis XII et d'Anne de Bretagne, et qui s'était déjà vu dédier par Marot un « Chant nuptial du

mariage de Madame Renée, fille de France, avec le duc de Ferrare » [3], l'Arioste lui-même devait louer en elle « ogni vertù ch'in donna mai sia nata » [4]. Renée arriva dans sa nouvelle patrie accompagnée par un certain nombre de Français ; ceux-ci restèrent toujours dans son entourage, et durent connaître le grand poète, qui fréquentait encore la cour ducale, et lire son ouvrage, dont toute la ville savait réciter par cœur des fragments.

En 1535, c'est-à-dire deux ans à peine après la mort de l'Arioste, arrivait à Ferrare Clément Marot lui-même, fuyant la condamnation que l'on avait prononcée contre lui à Paris, et cherchant un abri auprès de Renée, qui devait être accusée plus tard de trop de sympathie pour les hérétiques. Le poète trouva là, en dehors de la compagnie française de la Duchesse, une petite société de poètes et de lettrés italiens, entre autres Giraldi Lilio et Tebaldeo [5]. Il n'est guère croyable que, dans une atmosphère encore toute imprégnée de l'esprit de l'Arioste, et où les strophes du *Roland Furieux* étaient sur toutes les lèvres, le poète français n'ait été amené à le lire. Cependant, son œuvre poétique ne laisse entrevoir aucun souvenir de cette lecture, bien qu'on y puisse trouver la trace d'influences venant de poètes moins importants, de Tebaldeo entre autres [6]. Mais on ne saurait rien conclure de cette absence d'influence directe ; l'Arioste étant si près de lui au moment où il se trouvait à Ferrare, Marot dut le lire, mais sans trop l'admirer.

Bien d'autres Français ont pu le connaître de la même manière, par le contact avec le monde italien, qui s'était déjà engoué de l'Arioste. De nombreux étudiants d'en deçà des

[3] Cl. Marot, *Œuvres complètes*, éd. Abel Grenier, Paris, Garnier, s. a., vol. I, pp. 362-364. Il composa aussi pour elle, en 1535, une pièce de vers intitulée *Avant-naissance du troisième enfant de Madame Renée Duchesse de Ferrare* (*Œuvres*, I, 61-63), et une épître, la XLII[e] (*Ibid.*, I, 198-200).

[4] Ariosto, *Orlando Furioso*, XIII, *lxxij*, 5. Afin d'éviter, dans les notes qui suivent, la rencontre fréquente des deux chiffres romains, qui notent les chants et les stances du *Roland Furieux*, nous avons préféré écrire le second chiffre en caractères minuscules.

[5] Sur le séjour de Marot à Ferrare, cf. B. Fontana, *Renata di Francia*, Rome 1889, I, 243-282, et G. Bertoni, *Clément Marot à Ferrare* (*documents nouveaux*), dans *Revue des études italiennes*, I (1936), pp. 188-193.

[6] Sur les influences italiennes chez Marot, cf. Diana Magrini, *Clement Marot e il petrarchismo*, dans *Miscellanea di studi critici pubblicati in onore di Guido Mazzoni*, Firenze, Tip. Galileiana 1907, vol. I, pp. 485-502. Cf. aussi Vlaney, *Le pétrarquisme en France*, p. 48.

Alpes fréquentèrent, au XVI[e] siècle, le célèbre *Studio* de Ferrare, une des écoles supérieures les plus connues de la péninsule [7], et durent entendre parler là de ce qui constitue aujourd'hui encore la plus grande gloire de cette ville. D'autres étudièrent dans d'autres villes italiennes, où la renommée du poète n'était pas moindre. Des poètes et des écrivains se trouvaient parmi ces étudiants, entre autres Guillaume Budé, Jean Lemaire de Belges, Etienne Dolet, Rabelais et Jacques Amyot. Mellin de Saint-Gelais, dont nous retrouverons le nom parmi ceux des imitateurs de l'Arioste, fit aussi des études, à Bologne et à Padoue, entre 1508 et 1518.

Mais il n'était même pas besoin de faire le voyage d'Italie, pour apprendre la langue qui, à cette époque, était assez bien connue en France. Le texte italien du *Roland Furieux* y trouva des lecteurs, car nous supposons que c'est pour le public français autant que pour les Italiens, que les typographes de Lyon le firent si souvent imprimer par leurs presses [8]. Il y avait, en même temps, tant d'Italiens en France, qui par leurs goûts et par leurs préoccupations devaient être au courant de ce que l'on publiait dans la péninsule et de ce qui y obtenait du succès, et qui durent contribuer à leur tour à la connaissance et à la diffusion du poème.

Les relations de plus en plus serrées que la politique française avait établies des deux côtés des montagnes, les dangers de la guerre, les nécessités politiques, les affaires avaient fait affluer vers la France une foule d'Italiens, parmi lesquels il n'y avait pas seulement des banquiers, des prêtres ou des soldats, mais aussi des artistes, comme André del Sarto, Léonard de Vinci, Cellini, Serlio, le Primatice, Rosso, des poètes et des écrivains comme Giovanni Ruccellai, Luigi Alamanni, Nicolò Martelli, Bernardo Tasso, Bandello et d'autres encore.

De nombreux représentants de la maison d'Este se trouvaient en ce temps à Paris et à Lyon, et l'on comprend facilement que leur intérêt était de ne pas oublier le poète qui avait chanté la gloire de leurs ancêtres. Parmi ceux qui habitèrent plus longtemps en France, nous connaissons mieux Hercule II d'Este, fils d'Alphonse I[er] et de Lucrèce Borgia, François d'Este,

[7] Cf. E. Picot, dans *Journal des Savants*, février-mars 1902, pp. 80-102 et 141-158.

[8] Cf. G. Agnelli et G. Ravegnani, *Annali delle edizioni ariostee*, pass.

père de deux filles qu'il avait appelées Marfise et Bradamante, deux noms tirés du *Roland Furieux*, et Hippolyte d'Este, archevêque de Lyon. Ce dernier fut un mécène et un grand amateur de littérature ; c'est lui qui fit représenter à Lyon, en 1548, la *Calandra* de Bibbiena, qui encouragea un grand nombre d'artistes et d'écrivains, et à qui l'on dédia, entre autres ouvrages, la première traduction française de l'Arioste. Nous n'oublierons pas d'ajouter que son trésorier général, qui s'appelait Antonio Ariosto, semble avoir été un parent du poète ; il habitait Lyon, et l'on sait que cette ville, qui avait des relations très étendues avec l'Italie, et qui abritait une colonie nombreuse d'Italiens, fut celle qui contribua le plus à répandre en France la connaissance de la littérature italienne [9].

Grâce à tant d'intellectuels italiens éparpillés par toute la France, la renommée de l'Arioste arriva jusqu'aux oreilles du roi, qui se plaisait à se laisser guider par une cour nombreuse de lettrés et d'artistes. Il n'est pas prouvé qu'il ait lu le *Roland Furieux* ; mais il l'avait du moins dans sa bibliothèque, car la Bibliothèque Nationale de Paris possède un exemplaire du poème, relié à ses armes [10].

Toute cette série de faits suffira peut-être pour montrer que l'Arioste ne fut pas complètement ignoré par ses contemporains français ; mais l'absence même des renseignements plus précis prouve aussi qu'il ne jouit pas d'une très grande faveur. Son influence, comme sa diffusion, durent être insignifiantes, jusqu'à l'apparition de la Pléiade, qui en fit pour la première fois un modèle. En attendant, son souvenir n'apparaît que de façon accidentelle. Ces réminiscences ne font la preuve ni d'une lecture assidue du poème, ni, d'autant moins, d'une préférence ou d'une mode littéraire ; nous les enregistrerons seulement

[9] Pour tous ces personnages, cf. E. Picot, *Les Italiens en France au XVI^e siècle*, dans *Bulletin Italien*, I (1901), pp. 92 et 269 ; II (1902), pp. 23 et 108 ; III (1903), pp. 7, 118 et 219 ; IV (1904), pp. 123 et 294. Pour les conditions générales de la diffusion de la culture italienne en France, v. F. Flamini, *Le lettere italiane in Francia nei secoli del Rinascimento*, dans *Varia. Pagine di critica e d'arte*, Livorno, R. Giusti 1905, pp. 190-220, et *Le lettere italiane alla corte di Francesco I, re di Francia*, dans *Studi di storia letteraria italiana e straniera*, Livorno, Giusti 1895, pp. 197-337 ; L. Zuccaro, *Artisti e letterati italiani alla corte di Francesco I re di Francia*, Sondrio 1911 ; H. Chamard, *Les origines de la poésie française de la Renaissance*, Paris, E. de Boccard 1932, pp. 216-239 ; H. Gambier, *Italie et renaissance poétique en France. La renaissance poétique en France au XVI^e siècle et l'influence de l'Italie*, Padova 1936.

[10] Bibl. Nationale, Rés. Yd. 244.

comme des phénomènes isolés, qui constituent la préparation diffuse et inconsciente d'une grande vogue, et d'un goût littéraire nouveau.

Si les poésies qui lui ont été attribuées lui appartiennent vraiment [11], il faut compter François I^er^ parmi les premiers imitateurs de l'Arioste en France. En effet, son *Epistre XXV* est l'imitation assez fidèle du *Capitolo VIII* du poète italien, la célèbre élégie sur une nuit d'amour, qui devait connaître plus tard une certaine fortune dans la poésie lyrique française [12]. Mais ni dans l'œuvre de Marot, ni dans celle de ses amis et de ses continuateurs, nous n'avons relevé de trace de l'influence de ce poète. Parmi les plus jeunes, comme nous allons le voir par la suite, Mellin de Saint-Gelais semble avoir été un des premiers à s'adresser à cette source nouvelle d'inspiration.

En échange, il faut compter Rabelais parmi les écrivains qui connurent le *Roland Furieux*, puisqu'il le cite dans le prologue de son *Pantagruel* ; là, parmi « aulcuns livres dignes de haulte fustaye », il compte « Fessepinte, Orlando Furioso, Robert le Diable, Fierabras, Guillaume sans paour, Huon de Boudeaulx, Montevielle et Matabrune » [13]. Il avait sans doute entendu parler du poème pendant ses voyages à Rome, où il séjourna à différentes reprises, en 1534, en 1535-6 et en 1549 [14]. Cela n'a d'ailleurs pas grande importance, et la manière dont il le cite ne prouve pas qu'il l'ait lu, mais uniquement qu'il le connaissait de nom.

On a cependant beaucoup glosé sur ce fait, et l'on n'a pas laissé d'exagérer l'importance des emprunts qu'il aurait faits à l'Arioste. Des critiques soucieux de trouver des sources italiennes à ses inspirations fantaisistes, ont poussé trop loin leur

[11] Cf. H. Guy, *Histoire de la poésie française au XVI^e siècle*, T. II. *Clément Marot et son école*, Paris, H. Champon 1926, p. 41.

[12] *Poésies du Roi François I^er^, de Louise de Savoie, duchesse d'Angoulême, de Marguerite, reine de Navarre... par M. Aimé Champollion-Figeac*, Paris, Imprimerie Royale 1847, pp. 150-152. Cf. F. Flamini, *Varietà*, p. 265.

[13] Rabelais, *Pantagruel*, *Prologue de l'auteur*. Ed. Marty-Laveaux, vol. I, p. 217. Cf. L. Sainéan, *Les sources modernes du roman de Rabelais*, dans *Revue des Etudes Rabelaisiennes*, X (1912), pp. 417-418.

[14] Victor Waille, *Les voyages de Rabelais à Rome et l'influence que l'art italien de la Renaissance a pu exercer sur lui*, dans *Atti del Congresso internazionale di Scienze Storiche* (*Roma*, 1-9 *Aprile* 1903), vol. VIII, pp. 327-333 ; André Maurel, *Rabelais à Rome*, dans *France-Italie*, 1913, vol. I, pp. 373-387 et vol. II, pp. 13-21.

zèle, quand ils ont reconnu, par exemple, dans l'épisode du vol de Pantagruel vers la lune, le souvenir de l'expédition outre-monde d'Astolphe chevauchant l'hippogriffe [15]. Le rapprochement est tellement peu concluant, et ce thème littéraire est si commun à des écrivains qui ne se sont jamais connus, qu'il est inutile d'insister là-dessus. On a soutenu encore que c'est d'après l'Arioste que Rabelais se plaint de la découverte de la poudre à canon, que la description de l'abbaye de Thélème est faite d'après celle de l'île de l'enchanteresse Alcine, et que le géant Orille, qui apparaît dans le poème italien, a servi de modèle au personnage que l'écrivain français appelle Epistémon [16].

Pour nous, nous croyons que Rabelais connut le poème de l'Arioste, mais qu'il ne s'en laissa nullement influencer [17]. Il y avait d'ailleurs un divorce évident entre le genre débraillé et railleur du conteur gaulois, et la finesse de l'Arioste, qui ne touche qu'avec un art accompli aux sujets les plus scabreux, en les faisant passer à la faveur de la délicatesse et de l'harmonie de sa poésie. Les deux inspirations ne purent se rencontrer qu'accidentellement : ce gros mangeur de chapons qu'était Rabelais apprécia peut-être la succulence de certains traits du poète italien, mais celui-ci ne lui livra aucun des secrets de son art.

Les poètes lyonnais non plus, ne semblent pas avoir appré-

[15] P. Toldo, *L'arte italiana nell' opera di Francesco Rabelais*, dans *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen*, C (1898), p. 134 ; F. Biondolillo, *Le fonti dell' opera di F. Rabelais*, dans *Poeti e critici*, Palermo 1910, p. 98. Cf. Sainéan, *Les sources modernes du roman de Rabelais*, p. 418.

[16] B. Zumbini, *Studi di letteratura straniera*, Firenze 1893, pp. 217-224 ; Biondolillo, *Poeti e critici*, pp. 94-95 ; Th. Roth, *Das Einfluss*, p. 89. L. Sainéan, dans l'étude citée, avait déjà formulé les réserves les plus expresses sur la valeur de ces rapprochements. Une fois partis sur cette voie, il est facile de trouver encore d'autres contacts aussi illusoires : Th. Roth, *Das Einfluss*, p. 89, comparait la tempête du *Pantagruel* (IV, 18) à celle du *Roland Furieux* (XI, *xxxvi*), et la figure de Panurge à celle de Brunel. Pour qu'on se rende compte du fondement de ces affirmations, nous observerons que la seule ressemblance que l'on puisse constater entre Orille et Epistémon, c'est que le premier ne meurt pas, même si on lui coupe les membres ou la tête, parce qu'il a la force magique de se les recoller lui-même, tandis que le dernier, étant mort dans une bataille, resuscite grâce à Panurge, qui lui remet la tête sur les épaules. Mais on sera encore plus édifié, quand on saura que l'auteur de ces rapprochements, F. Biondolillo, *Poeti e critici*, p. 96, trouve dans Rabelais des influences du *Heptaméron de la Reine de Navarre* et de... La Fontaine.

[17] Le conte bien connu de l'Anneau d'Hans Carvel se retrouve aussi dans l'Arioste, *Satire V*, mais cela s'explique par la source commune des deux écrivains, qui semble être Pogge, dans ses *Facetiae*. Cf. J. Plattard, *L'Œuvre de Rabelais*, Paris, H. Champion 1910, pp. 332 et 334-335.

cié outre mesure son chef-d'œuvre. Il est vrai que Louise Labé l'avait lu, puisqu'on trouve parmi ses sonnets amoureux une invocation au sommeil qui vient de là, et que, dans une autre de ses poésies, elle compare son éducation guerrière à celle de Marphise et de Bradamante :

> Qui m'ust vu lors en armes fiere aller,
> Porter la lance et bois faire voler,
> Le devoir faire en l'estour furieus,
> Picquer, volter le cheval glorieus,
> Pour Bradamante ou la haute Marphise
> Seur de Roger il m'ust, possible, prise [18].

Mais il ne faut pas oublier que les *Œuvres* de la Belle Cordière parurent pour la première fois en 1555, c'est-à-dire au moment où la Pléiade avait pleinement affirmé ses goûts et ses intentions, et alors que l'Arioste s'était déjà imposé à l'attention de tous les poètes, comme un modèle de premier ordre.

Il est vrai aussi qu'on a signalé des traits empruntés à l'œuvre du poète italien dans le *Microcosme* de Maurice Scève [19]; mais comme cette indication nous est donnée sans la référence précise de l'endroit suspect d'imitation, la lecture attentive du poème ne nous a rien révélé. Il y est question des Harpies, animaux fabuleux que la poésie du XVI[e] siècle imaginait volontiers tels que l'Arioste les avait peints, mais que la mythologie ancienne connaissait aussi bien [20]; on y fait la description d'un voyage rapide à travers le monde [21], qui, à la rigueur, pourrait être comparé au vol de l'hippogriffe ramenant Astolphe de l'Inde en Europe, mais dont l'inspiration ne vient probablement pas de là.

Quant aux autres poètes de la même école, Charles Fontaine, Jean de Boyssonné, La Taysonnière, nous n'avons rien trouvé dans leurs vers, qui fît la preuve d'une fréquentation de l'Arioste.

[18] L. Labé, *Œuvres*, éd. Ch. Boy, Paris, Lemerre 1887, vol. I, pp. 89-90. Cf. E. Laur, *Louize Labé. Zur Geschichte der französischen Literatur des 16 Jahrhunderts*, Strasbourg 1873, p. 3.

[19] « *Il Microcosme*, che ha reminiscenze copiosissime de' poeti italiani, dell' Ariosto e del Petrarca particolarmente ». A. Farinelli, *Dante e la Francia, dall' età media al secolo di Voltaire*, Milano, Hoepli 1908, vol. I, p. 391 ; cf. *Ibidem*, p. 388.

[20] M. Scève, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Bertrand Guégan, Paris, Garnier 1927, p. 203.

[21] M. Scève, *Œuvres poétiques*, pp. 231-233.

On ne saurait cependant conclure de là que ce poète n'était pas connu dans les salons littéraires de Lyon, qui appréciaient tant la littérature italienne. On le lisait, certes, mais on ne l'imita pas, car l'idéalisme de ces poètes s'accordait mal avec le sensualisme et avec la sincérité de l'Arioste. On retrouve d'ailleurs à Lyon, dans la même société de gens de lettres, Jean des Gouttes, qui publia la première traduction française du *Roland Furieux*, Claude de Taillemont, qui, bien qu'écrivant plus tard, appartient à la même génération, et dont nous retrouverons le nom parmi ceux des imitateurs de l'Arioste, et Pontus de Tyard, qui se rattache à la Pléiade autant qu'au groupe lyonnais.

L'Arioste était encore assez peu connu à cette époque, pour qu'un écrivain comme Charles Estienne, dans la préface de sa traduction de la comédie des *Abusés*, le pût confondre avec l'Arétin, en l'appelant Pietro Ariosto et en lui attribuant, à côté des comédies *la Lena* et *il Negromante*, *le Maréchal*, qui est un ouvrage de son contemporain de Venise [22].

C'est cependant le moment où il commença à être mieux connu par la grande masse des lecteurs français. En 1543 paraissait à Lyon la première traduction de son poème, dans un grand et beau volume in-folio, édité par les soins de Jean des Gouttes. Bien que très mal faite, par quelqu'un qui n'avait pas toujours compris le texte italien, cette traduction répondait à une nécessité, car elle fut réimprimée plusieurs fois dans les années qui suivirent, en 1544, en 1545, en 1552 et en 1555. Presque en même temps, en 1545, Jacques Bourgeois faisait imprimer à Paris sa *Comedie treselegante, en laquelle sont contenues les amours d'Erostrate et Polymneste*, que l'on doit malheureusement considérer comme perdue, et qui n'est que la traduction de la comédie intitulée *I Suppositi* [23].

[22] *Les abusez, comedie faite... par les professeurs de l'Académie Senoise, et nommée Intronati, depuis traduite en François* par Charles Estienne. Paris, E. Groullean 1548. Cité aussi par P. Toldo, *La comédie française de la Renaissance*, dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, IV (1897), p. 379, et par E. Lintilhac, *Histoire générale du théâtre en France*, Paris, Flammarion, s. a., vol. II, pp. 276-279.

[23] Il est intéressant de remarquer que les divers épisodes du *Roland Furieux* avaient déjà commencé à être connus par des représentations plastiques. Une tapisserie représentant *Rolant le Furieux* se trouvait, en 1532, dans l'inventaire des meubles laissés par Florimond Robertet, au château de Bury ; mais elle était probablement de fabrication italienne. Cf. J. Guiffrey, *Histoire générale de la tapisserie, I, La tapisserie française*, p. 86.

On ne saurait dire avec précision si l'Arioste doit quelque chose de la faveur qu'il connut par la suite en France, à ces premières traductions. Selon toutes les apparences, leur action et leur influence furent plutôt limitées, puisque l'une a disparu sans laisser de trace, et que l'autre, achevée dans les pires conditions, ne pouvait donner au lecteur français l'image des beautés contenues dans un texte dont elle était le massacre.

Il est probable que notre poète n'aurait pas obtenu le même succès, si un changement d'atmosphère n'était intervenu, qui prépara les esprits à comprendre cette nouvelle poésie, et qui, en même temps, les mit à même de la connaître et de la goûter, par l'imitation systématique des parties les plus belles du *Roland Furieux*. C'est, en effet, la Pléiade qui le mit à la mode, en même temps qu'elle mettait en coupe réglée la matière du poème. Avant de montrer quel fut son rôle dans la diffusion de l'Arioste, il sera peut-être utile de montrer quels sont les facteurs généraux qui facilitèrent l'acceptation de son art, et grâce à quel concours de circonstances ce modèle contribua à l'incomparable floraison littéraire du XVI[e] siècle.

III

Le souvenir de la littérature chevaleresque du moyen-âge n'était pas encore complètement effacé. Bien au contraire, la vie de cour, copiée sur le faste des cours italiennes de la Renaissance, que les Français avaient eu l'occasion d'admirer au-delà des montagnes, devait avoir pour résultat un intérêt nouveau, qu'il n'est pas difficile de surprendre un peu partout, pour l'idéal chevaleresque de la société féodale. D'une part, les guerres continuelles, avec tout ce qu'elles offraient comme possibilités d'aventures, maintinrent en éveil le sentiment héroïque ; d'autre part, les fêtes, les tournois, les combats, les mascarades se multiplièrent dans cette nouvelle société, et leur premier résultat fut la création d'un état d'esprit, dans lequel le désir de gloire et la recherche de l'imprévu tenaient la première place [24].

[24] V. sur la société française de cette époque, Ed. Bourciez, *Les mœurs polies et la littérature de cour sous Henri II*, Paris, Hachette 1882 ; Francis Decure de Stoutz, *La cour de France et la société au XVI[e] siècle*, Paris, Firmin-Didot 1888 ; Alb. Desjardins, *Les sentiments moraux au XVI[e] siècle*, Paris, A. Durand et Pedone-Lauriel 1887.

La littérature devait correspondre aux nouvelles nécessités de l'esprit. Les longues et fatigantes compilations romanesques du XV^e^ siècle sont encore en circulation, et le souvenir de la matière épique du moyen-âge est partout présent. Marot avoue avoir lu, à côté des livres plus sérieux qui lui viennent de l'antiquité latine ou de la Renaissance italienne, « Lancelot le tresplaisant menteur » [25]. Jean Lemaire de Belges se rappelle jusqu'au nom du célèbre cheval de Renaud, le « roux Bayart qui n'est plus en Ardenne, » [26] et qui, on le sait, joue un rôle assez important dans le poème de l'Arioste. Le Chevalier sans Peur et sans Reproche lui-même, le preux Bayard, qui fut une des dernières incarnations de l'idéal chevaleresque de toute une époque, n'oubliait pas de dire à François I^er^, en l'armant chevalier : « Autant vaille que si c'étoit Roland, ou Olivier, ou Godefroy, ou Baudouin son frère. » La génération à laquelle appartenaient les nouveaux poètes passa son enfance et son adolescence dans cette atmosphère imbue d'idéal et du désir de la gloire, prenant encore plaisir à la lecture des anciens romans héroïques [27].

Mais on se lassa de lire ces remaniements qui ne finissaient plus. Si on les oublia à partir d'un certain moment, ce ne fut pas parce que le goût pour la littérature chevaleresque avait disparu, mais uniquement parce qu'ils ne satisfaisaient plus ce goût, et que, la mode ayant changé, d'autres romans avaient su capter l'intérêt et l'attention des lecteurs. Comme le faisait déjà remarquer un critique, ces lecteurs « n'ont retiré leur admiration à Roland et Lancelot que pour la donner à Artamène, puis à d'Artagnan, à Bussy d'Amboise, enfin au détective Sherlock Holmès, la plus récente incarnation de ces héros » [28]. Entre Lancelot et Artamène, il n'y a pas de solution de continuité ; il faut placer là, en première ligne, l'*Amadis de Gaule*, dans la traduction d'Herberay des Essarts et de ses continuateurs, et le *Roland Furieux*.

Si l'Arioste et son poème jouirent d'un accueil si favorable

[25] Marot, *Elégie XVI. Œuvres*, éd. A. Grenier, vol. I, p. 315.
[26] J. Lemaire de Belges, *Œuvres*, éd. J. Stecher, Louvain 1885, vol. III, p. 34.
[27] Dans son *Ode à Joachim Du Bellay Angevin* (*Œuvres poetiques*, Lyon, J. de Tournes 1557, pp. 15-21), Louis des Masures rappelle au poète leurs lectures en commun, avec d'autres jeunes gens de leur âge, des romans de chevalerie.
[28] M. Augé-Chiquet, *La vie, les idées et l'œuvre de Jean-Antoine de Baïf*, Paris-Toulouse 1909, p. 213.

en France, dès le moment où ils y firent leur entrée, ce fut parce que ce poème répondait au goût du public français pour la littérature romanesque en général, et aux conditions contemporaines de la vie sociale, qui avaient provoqué cette recrudescence de l'idéal chevaleresque. Le terrain avait été préparé par l'*Amadis de Gaule*, qui le précéda de quelques années seulement. L'étude de la fortune du roman espagnol nous fera connaître, aussi bien que l'étude directe de la fortune du *Roland Furieux*, l'accueil que la France réserva aux fictions héroïques et chevaleresques.

Le premier livre de la série des *Amadis* fut traduit et publié en 1540. Des Essarts continua sa traduction jusqu'au huitième livre inclusivement, complétant les aventures d'Amadis de Gaule par celles d'Esplandian, de Périon, de Lisuart de Grèce et d'Amadis de Grèce. Cette famille de héros devait être très prolifique par la suite, et de nombreux traducteurs continuèrent l'œuvre commencée par des Essarts, en sorte qu'il y eut vingt-quatre livres de cette composition, qui menaçait de ne jamais prendre fin. Nous retrouverons d'ailleurs les noms de la plupart de ces traducteurs, G. Aubert, Jacques Gohorry, Gabriel Chappuys et Nicolas de Montreux, parmi les traducteurs et les imitateurs de l'Arioste.

Ce roman est une collection d'aventures extravagantes, de beaux coups d'épée, de combats entre chevaliers errants et géants ou monstres, de sanglantes batailles dans lesquelles un seul de ces héros tient tête à toute une armée, faisant tomber les morts autour de lui par milliers. Des fées interviennent parfois, pour porter secours aux vaillants barons; des magiciens s'y mêlent, pour contrarier les désirs des fées, et parmi tout cela, les Amadis, les Esplandian et les Gérion, tout comme les Palmérin d'Olive et les Primaléon de Grèce, qui sont leurs cousins germains, bataillent et voyagent toujours, en quête de nouvelles aventures. En un mot, on y retrouve toute la matière du *Roland Furieux*, moins la poésie qui fait pardonner à celui-ci ses extravagances.

Malgré cela, ou pour mieux dire à cause de tout cela, l'*Amadis de Gaule* connut une grande vogue au XVI^e^ siècle [29]. La par-

[29] E. Baret, *De l'Amadis de Gaule et de son influence sur les mœurs et la littérature au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle*. Paris, Firmin-Didot 1873 ; E. Bourciez, *Les mœurs polies*, pp. 60-100.

tie traduite par Herberay des Essarts avait des mérites incontestables de forme, et était écrite dans une langue qui méritait l'intérêt des contemporains [30]. Le traducteur était un écrivain précieux parfois, mais toujours élégant ; la facilité et l'agrément de son style rendaient agréable la lecture des premiers livres, qui connurent un succès prodigieux. Dès 1560, un écrivain inconnu fit une anthologie des lettres et des discours contenus dans les douze premiers livres [31]. Plus tard, Marcassus devait publier un abrégé de toute la série des romans, qui formaient presque une bibliothèque, afin d'en faciliter la lecture [32]. On nous dit qu'Henri IV se faisait lire le soir, avant de s'endormir, quelque chapitre de ce roman, qu'on n'appela plus que « la Bible du Roi » [33].

Mais si la renommée dont jouirent les *Amadis* égale celle du *Roland Furieux*, ce ne fut pas seulement à cause des prouesses qui s'y trouvaient racontées ; dans l'un comme dans l'autre, le public apprécia au moins autant le côté héroïque de leur action, que la peinture des sentiments et des passions, les aventures amoureuses qui s'entremêlent sans cesse aux exploits guerriers, les tableaux voluptueux, les épanchements lyriques des héros quittant ou retrouvant leurs maîtresses. La chevalerie, telle que cette époque la comprend, n'est déjà plus, suivant l'expression d'un critique autorisé, que de « la bravoure mise au service de la galanterie » [34] ; rien ne subsiste de la rudesse des mœurs du moyen-âge, dans les attitudes de ces gentilhommes de cour qui pleurent, qui tiennent de longs discours amoureux, qui composent des vers qu'ils chantent eux-mêmes, et qui font à leurs maîtresses, toutes les fois qu'ils s'en séparent, les adieux les plus tendres et les plus passionnés.

Ces larmes et ces discours innombrables, les épanchements lyriques de tant de passions qui tournent toutes autour de

[30] E. Pasquier, *Les lettres*, Paris, J. Petit-Pas 1619, vol. I, p. 26, loue des Essarts pour la pureté de son style, et blâme l'incorrection de ses continuateurs.

[31] *Le thresor des douze livres d'Amadis de Gaule, assavoir les harengues, concions, epistres, complaints, etc.* Paris, E. Groulleau 1560. Un *Thresor de tous les livres d'Amadis de Gaule* parut à Lyon chez J.-A. Huguetan 1571, réimprimé en 1582 et en 1606 chez le même libraire, et en 1605 chez P. Rigaud, à Lyon.

[32] *L'Amadis de Gaule de Marcassus*, Paris, P. Rocolet 1629.

[33] P. de l'Estoile, *Mémoires-Journaux*, vol. X. Paris, Libr. des Bibliophiles 1881, p. 135.

[34] Bourciez, *Les mœurs polies*, p. 86.

l'amour sensuel, contribuèrent largement à faire la fortune des personnages de l'*Amadis*. « L'amour », disait un auteur contemporain, « se peut appeller une sauce propre à donner goust à toute viande... Quelle grace eussent peu trouver les Amadis envers le peuple françois, nonobstant leur langage pur, si l'amour et les armes ne s'y trouvaient unis d'une liaison admirable ? » [35]. Le roman n'est pas seulement « assaisonné » d'amour, mais il en est farci à un tel point, qu'il devait plaire à tous les lecteurs s'intéressant à cette sorte de sujets.

Comme dans le *Roland Furieux*, les chevaliers errants sont rarement des amoureux platoniques ; la liberté des épisodes amoureux est d'ailleurs poussée beaucoup plus loin dans les *Amadis*, que dans le poème de l'Arioste. Il faut voir les manières de Galaor, le vaillant chevalier qui aime les combats autant que les jeunes pucelles, qu'il sauve parfois du danger le plus pressant, pour obtenir ensuite par de bonnes paroles ce que d'autres n'avaient pu avoir par la force. Il faut voir Dariolette conduisant la princesse Elisène dans la chambre du roi Périon, ou ce dernier pressé par la fille du comte de Salandrie de répondre à ses désirs. Il faut voir aussi, chez les continuateurs d'Ordoñez de Montalvo, qui dépassent souvent les libertés de leur modèle, Rogel profitant d'une pâmoison de Sidère pour la rendre « de pucelle femme entière » [36], et répétant ensuite le même tour avec la reine Griande [37], ou les jeunes filles entrant de nuit dans le lit d'Amadis de Grèce ou de Darayde [38]. Il n'y a jusqu'au tendre Amadis de Gaule lui-même, ce parfait amoureux, qui n'oublie entre les bras d'Oriane « son accoustumée discrétion », comme tant d'autres héros du roman, qui ne savent s'en tenir aux soupirs et aux discours amoureux [39]. Tout cela constitue une école de galanterie qui ne laisse pas de contrevenir à la morale. Le danger qu'elle présentait pour l'éducation des jeunes gens ne passa pas inaperçu, et souleva contre ces romans un certain nombre de critiques et de moralistes.

Le sixième Discours de François de La Noue s'intitule précisément : « Que la lecture des livres d'Amadis n'est moins per-

[35] Bénigme Poisenot, *L'Esté*, Paris, Cl. Micard 1583, f. 129.

[36] *Amadis*, l. XIII, ch. *liij*.

[37] *Amadis*, l. XIV, ch. *xxiij*.

[38] *Amadis*, l. XI, ch. *xliv* et *lxxxv*.

[39] Bourciez, *Les mœurs polies*, pp. 92-93.

nicieuse aux jeunes gens que celle des livres de Machiavel aux vieux » [40]. Le vieux capitaine, transformé en moraliste et partant des principes presque puritains qu'il avait appliqués pendant toute sa vie, y appuie sa théorie sur plusieurs arguments, qu'il nous convient d'analyser de plus près, car les mêmes accusations peuvent être formulées contre le *Roland Furieux*, et contre tout ce qui est littérature romanesque en général.

Tout d'abord, dit-il, ce genre de lecture contribue à raffermir l'autorité des enchanteurs et des sorciers, qui y jouent un si grand rôle, et à persuader au lecteur naïf que ceux-ci possèdent vraiment la puissance qu'on leur accorde vulgairement. Il condamne ensuite les mœurs de ces guerriers, dont l'exemple semble fait pour encourager les duels, déjà si fréquents à cette époque, par cette « miserable coustume que l'autheur introduit, en attachant le plus haut poinct d'honneur des chevaliers à s'entre-couper la gorge pour choses frivoles ». Il blâme aussi les *Amadis* pour avoir donné, par des descriptions de batailles, de mauvaises leçons d'escrime et de tactique, que quelque imprudent sera peut-être tenté de mettre en pratique, pour s'apercevoir, à ses dépens, de leur fausseté.

Mais son chef d'accusation le plus grave, est que le roman contribue à la corruption des mœurs, en éveillant la curiosité sur « plusieurs especes d'amours deshonnestes qui sont là si bien depeintes, que les jeunes en les considerant y sont deceuz ». Ces exemples sont des plus dangereux pour la jeunesse : « O la belle instruction pour les demoiselles, quand elles voient les jeunes princesses eschauffées des flammes amoureuses pour un chevalier qu'elles n'auront veu que deux heures ! » Même si ces flammes aboutiront à un mariage, comme c'est le cas pour les amours, d'abord illicites, d'Amadis et d'Oriane, on ne saurait excuser les mauvais procédés de ces amants trop pressés : « On pourrait dire que la pluspart des amours qui sont là demenées tendent à mariage. Je l'accorde. Mais avant que venir aux nopces publiques, quasi tousjours se font de petites nopces secrettes, pour apprentissage, dont sortent des esclats. »

Le point de vue de La Noue était aussi celui d'autres contemporains [41], aussi fallait-il répondre à ces attaques. C'est ce que

[40] F. de La Noue, *Discours politiques et militaires*, Basle, Fr. First 1587, pp. 133-144.

[41] V. aussi une « agreable dispute de l'extravagant et d'un Capucin, pour

se proposèrent de faire les traducteurs des *Amadis* et ceux du *Roland Furieux*, dans leurs préfaces, en insistant toujours sur le fruit qui pourrait résulter, pour celui qui se donnerait la peine de pénétrer le « sens mystique » de ces fictions, « le commun peuple soy contentant de la simple fleur de la lecture litterale » [42].

C'est pourquoi on voit les premières éditions et traductions du *Roland Furieux* entourées de tant d'explications allégoriques et morales, qui n'existent que dans la fantaisie du commentateur. On s'empressa de faire croire au lecteur qu'une haute signification morale se cachait sous le voile de ces aventures extravagantes, qui seules retenaient l'attention du lecteur non prévenu. Il est vrai, disait-on, « qu'ils parlent d'amour, mais d'un amour honneste » [43]; loin d'être pernicieuse pour les jeunes gens, leur lecture était, au contraire, une des meilleures leçons que l'on aurait pu leur servir : « Car si voir la purité et naïfveté d'une langue, se recreer en considerant les diverses humeurs et passions des humains, representer l'experience de l'art militaire, s'encourager aux armes par la langue de la prouesse et par la vituperation de la couardie, contempler (comme en un theâtre de tout l'univers) les variables changemens de la fortune, les remuemens des affaires du monde, l'inconstance des choses humaines, les hazards de la guerre, les trophees des princes victorieux et la vergongne des vaincuz (choses qui se depaignent beaucoup mieux en une narration inventee qu'en une histoire veritable), l'on pense le temps estre perdu et mal employé, il faudrait dire que tout le temps qui est employé à la lecture de plusieurs autres bons livres qui ne tendent qu'à mesmes instructions, seroit pareillement inutile aux lecteurs. » [44]

Ce fut là l'opinion de la plus grande partie des lecteurs de l'*Amadis*. Cet ouvrage fut considéré pendant tout le XVI^e^ siècle comme le contraire de ce qu'il était en réalité, comme une école

sçavoir si la lecture des livres d'Amadis de Gaule estoit inutille ou pernicieuse », dans Du Verdier, *Le Chevalier Hipocondriaque*, Paris, P. Billaine 1632, pp. 290-297. Une condamnation tardive du roman, mais qui dérive de celle de La Noue, dans Moyse Amyrault, *La vie de François Seigneur de La Noue*, Leyde, J. Elsevier 1661, p. 3.

[42] *Le XXIV^e^ livre d'Amadis de Gaule*, Lyon 1577, *Préface*. Cité aussi par R. Hurd, *Letters on chivalry and romance*, dans *Moral and political dialogues*, London, T. Caddel 1778, vol. III, p. 333.

[43] G. Chappuys, *XVI^e^ livre de l'Amadis de Gaule*, Lyon 1578, p. 6.

[44] *Discours de G. Aubert sur sa traduction du douziesme livre d'Amadis de Gaule*, Lyon, Fr. Didier 1577.

de guerre, de morale et de vertu. Il fut l'un des livres que l'on mit le plus souvent entre les mains des garçons et des jeunes personnes, afin qu'il leur ouvrît les yeux sur les conditions de la vie ; c'est sans doute de là que dérive en grande partie la liberté des mœurs du temps des derniers Valois. Il convient d'ajouter qu'un pédagogue comme Montaigne déclare ne pas avoir alimenté la curiosité de son enfance à des sources aussi impures, et déconseille la lecture de « tels fatras de livres » [45], mais son exemple reste isolé.

La littérature chevaleresque est partout à la mode et recommandée. François de La Noue lui-même reconnaît que du temps d'Henri II on en était tellement engoué, « que si quelqu'un les eust voulu alors blasmer, on lui eust craché au visage, d'autant qu'ils servoyent de pedagogues, de jouets et d'entretien à beaucoup de personnes » [46]. Thomas Sebillet, qui représente les idées littéraires courantes à l'apparition de la Pléiade, conseille à ceux qui veulent écrire « au gré des demoiselles », d'adopter le langage précieux et « le style fleuri d'Amadis et d'Oriane » [47]. On voit aussi l'Arioste et *Amadis*, cet *Amadis*

> que l'Amour et les armes
> Ont fait exemple vray des amans et gensdarmes, [48]

cités dans un *Tableau des études du jurisconsulte* de cette époque, parmi les lectures faciles et agréables qui devaient compléter ses connaissances [49].

Il y eut jusqu'à l'Eglise qui se laissa tromper par la promesse d'un sens allégorique existant au-dessous de ces fictions. L'exemple qui suit est caractéristique. Fernand Vasquez, envoyé par Philippe II au concile de Trente, dut y défendre le parti de son roi dans une question de prééminence sur le roi

[45] Montaigne, *Essais*, I, *xxv : De l'institution des enfants*. Cf. aussi *Essais*, II, *x*, où il répète que les *Amadis* « n'ont pas eu le credit d'arrester seulement mon enfance. »

[46] Fr. de La Noue, *Discours*, p. 134.

[47] Th. Sebillet, *Art poétique françois*, éd. F. Gaiffe, Paris, Société Nouvelle de Librairie 1910, pp. 30-31. On n'a pas signalé, à notre connaissance, le passage dans lequel Jacques Gohorry, *XIIIe livre d'Amadis de Gaule*, Paris, Lucas Breyer 1571, *Préface aux lecteurs*, parle d'une imitation de l'*Amadis* par Mellin de Saint-Gelays, sur laquelle nous ne possédons pas d'autres renseignements.

[48] A. Jamyn, *Cartel*, dans *Œuvres poétiques*, Paris, Mamert Patisson 1577, f. 263.

[49] E. Baret, *De l'Amadis de Gaule*, p. 172.

de France, dont le représentant prétendait avoir le pas sur lui, son maître ayant eu par le passé des possessions plus étendues que le roi d'Espagne. Pour combattre l'opinion de son adversaire, Vasquez cita un exemple pris dans le *Roland Furieux*, et précisément dans l'endroit où Roland, ayant perdu ses esprits et tué sa monture, demande à un chevalier qu'il vient de rencontrer, de troquer son cheval contre la jument qui, dit-il, est très bonne et n'a aucun défaut, si ce n'est celui d'être morte [50].

Mais même sans cette indulgence de l'Eglise, le goût pour le genre romanesque, dont on peut suivre les transformations à travers toute la littérature française, était assez prononcé à cette époque, pour faire accepter et embrasser chaleureusement le *Roland Furieux*. Préparé par la nouvelle vie de société, et par l'esprit d'aventure qu'avaient fait renaître les guerres d'Italie, devenu mode littéraire après le succès éclatant des *Amadis*, ce goût explique en partie le bon accueil que l'on fit en France au poème italien. Mais les aventures et les situations romanesques ne représentent qu'un seul côté de son intérêt. Une formule nouvelle réunissait dans le *Roland Furieux* tout ce que la littérature chevaleresque avait donné de meilleur, et à côté des aventures héroïques et guerrières, nous avons déjà dit qu'il faut ajouter la nouvelle conception de l'amour.

IV

La philosophie qu'enseignait l'Arioste, venait en conflit avec le néo-platonisme de la génération précédente; cela ne faisait que le rendre encore plus cher aux jeunes poètes, qui cherchaient à se débarrasser de la tutelle sévère des formes pétrarquistes et des idées platoniciennes.

Nous ne retracerons plus l'histoire du platonisme en France, et de sa fortune pendant la première moitié du XVIe siècle; cette étude a été déjà faite, avec une autorité indiscutable, dans les deux savantes études de M. Lefranc [51]. Nous rappellerons seu-

[50] F. Langlois, *Le tombeau des romans*, Paris, Cl. Mollot 1626, pp. 8-10.

[51] A. Lefranc, *Le platonisme et la littérature en France à l'époque de la Renaissance*, dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, III (1896), pp. 1-44 ; *Marguerite de Navarre et le platonisme de la Renaissance*, dans *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, LVIII (1897), pp. 259-292. V. aussi L. Robin, *La théorie*

lement que dans la conception que l'on se fit de l'amour, l'influence de cette philosophie fut capitale. Du point de vue de la poésie, ce qui nous intéresse surtout, c'est la complète séparation qu'elle impose entre l'amour idéal et le désir des sens, et l'opprobre dont ce dernier fut couvert.

Léon l'Hébreu, de son vrai nom Léon Abarbanel, fut parmi les philosophes qui avaient glosé sur l'amour, celui qui en imposa le plus au XVI[e] siècle. Les idées qu'il expose dans ses *Dialogues* présentent l'amour comme un principe d'essence divine, comme le lien par lequel notre monde corporel aspire vers le monde spirituel et s'unit avec lui, et de là avec la beauté infinie et divine. L'Amour est donc, selon lui, une notion contraire à celle de désir, car l'Amour suppose la connaissance de l'objet qui lui donne naissance, tandis que le Désir ne naît qu'en son absence [52].

Cette distinction est nécessaire pour comprendre la poésie qui s'inspire des idées à la mode. Guidé d'un côté par ce principe, et d'un autre côté par l'exemple de Pétrarque et de ses épigones italiens, le poète n'ose plus aimer et désirer sa femme comme une maîtresse, mais se l'imagine telle qu'on veut la lui montrer, comme l'expression sensible d'un idéal.

Rien ne doit, dans sa conception, laisser deviner que c'est une femme comme une autre qui inspire ses vers, et que tous ses désirs se dirigent vers elle. Ce qu'il a appris à aimer dans cette femme, ce ne sont pas ses attraits physiques et l'agrément de sa conversation, mais les multiples vertus dont il la pare, les dons transcendants qui en font la quintessence de ses aspirations vers ce monde idéal, dont il ne possède que la pure joie de la contemplation.

platonicienne de l'amour, Paris 1908, et le travail le plus récent sur le même sujet, W. Möuch, *Die italienische Platonrenaissance und ihre Bedeutung für Frankreichs Literatur-und Geistesgeschichte (1450-1550)*, Berlin, Ebering 1936. Du point de vue plus particulier de la philosophie de l'amour, on pourra consulter aussi Heintz Pflaum, *Die Idee der Liebe. Leone Ebreo. Zwei Abhandlungen zur Geschichte der Philosophie in der Renaissance*. Tübingen, J.-C.-B. Mohr 1926, et L. Tonelli, *L'amore nelle poesia e nel pensiero del Rinascimento*, Firenze, Sansoni 1933.

[52] *Dialogi di Amore, composti per Leone Medico, di natione Hebreo, et dipoi fatto christiano*. Vinegia, Aldo 1541. Traduction française par Pontus de Tyard, Lyon, J. de Tournes 1551, et par Denis Sauvage, Paris, C. Micard 1577. Cf. Bourciez, *Les mœurs polies*, pp. 120-121, et R. V. Merrill, dans *Modern Philology*, XXV (1929), p. 353. V. aussi Mario Equicola, *Libro de natura de Amore*, Venetia 1525, trad. française par G. Chappuys, Paris, Housé 1584.

Que ce soit la « *Parfaicte amye* » d'Antoine Héroët, ou l' « *Objet de plus haute vertu* » qu'adore Maurice Scève, cette femme n'a plus rien de féminin, puisque le poète, ayant été averti que le désir est un sentiment plus bas que l'amour, se garde bien de rêver d'elle, d'analyser sa beauté, de la déshabiller en pensée, avec la charmante indiscrétion des poètes. Il s'interdit toute immixtion des sens dans cette adoration intellectuelle, qui ne connaît que son esprit et son

ame divine
Capable des secrets de la grande doctrine
Du grand Leon Hebrieu traitant l'amour divin [53].

Mais cette mode littéraire ne fut pas longtemps aussi absolue. Tout d'abord, la tradition gauloise s'y opposait, et demandait aux poètes des réalités plus substantielles que ces pâles amours : Marot, auteur du *Blason du beau tétin*, ne comprit sans doute pas cette poésie, qui n'était ni dans les goûts, ni dans les habitudes de la littérature française. C'est d'ailleurs pourquoi la *Parfaicte amye* souleva des répliques, comme l'*Amye de court* de La Borderie, qui est une amoureuse telle qu'on en rencontre, regardant bien en face la réalité, et ne se laissant pas aller aux rêves sans suite de son émule [54].

D'autre part, l'exemple de l'émancipation du joug d'une philosophie, gênante pour le poète aussi bien que pour l'homme qui aime, aurait pu venir d'au-delà des Alpes, où dès le commencement du XVI[e] siècle on avait essayé des chemins qui ne répondaient pas toujours à ceux de Pétrarque et de Marsile Ficin. Là, des poètes comme Chariteo et Serafino dell'Aquila, qui servirent souvent de modèles aux Français, furent des sensuels, et souvent même des libertins, tout en gardant les formes extérieures qui caractérisaient le pétrarquisme [55]; en même temps, tout un courant commençait à se dessiner dans la littérature italienne, contre les abstractions pétrarquistes, dont

[53] Guy le Fevre de La Borderie, *Elegie à Madame de Saint-Luc*, dans *Divers meslanges poetiques*, Paris, R. Le Mangnier 1582. Cf. aussi Rob. Valentine Merrill, *The platonism of Joachim du Bellay*, Chicago 1923, pp. 1-17.

[54] L'*Amye de court* eut à son tour une réponse, la *Contre-amye* de Charles Fontaine. Toutes ces pièces ont été imprimées avec *le Mespris de la court* de Guevara, traduit par A. Alaigre, Paris, G. Thiboust 1544.

[55] Cf. J. Vianey, *L'influence italienne chez les précurseurs de la Pléiade*, dans *Bulletin Italien*, III (1903), pp. 85-117, et *le Pétrarquisme en France*, pp. 20 et 31.

se moquent des satiriques et des épicuriens comme Francesco Berni ou Nicolo Franco, pour ne citer que les plus représentatifs [56].

La tradition nationale et l'exemple de la poésie italienne s'unissaient donc pour condamner les raffinements intellectuels, et la distinction que recommandait la philosophie, entre le sens et l'esprit. Les membres de la nouvelle école poétique ne se contentèrent plus d'imiter Pétrarque, ils l'interprétèrent. Certes, ils eurent pour lui le même respect et la même admiration ; mais ces jeunes gens, amoureux pour la plupart, et comprenant l'amour comme on le comprend à leur âge, n'étaient pas hommes à se contenter toujours d'un regard de leurs maîtresses, et ils ne trouvaient sans doute pas un bonheur aussi inaltérable qu'ils l'affirmaient, dans la pure contemplation de leurs yeux. C'étaient là des exercices poétiques qui avaient leur mérite, mais qui ne répondaient certainement pas à leurs sentiments.

S'ils soupirent avec Pétrarque, bénissant le jour de la naissance de leur maîtresse, et se déclarant amoureux de leurs divines vertus, ils écrivent en écoliers composant sur un thème dicté par le maître. Mais on a tout à coup la sensation qu'ils sont sortis de classe, et que, restés entre jeunes gens seulement, ils se parlent avec plus de sincérité. C'est alors qu'il faut les surprendre, pour voir combien est transparent le voile d'idéalisme qui cache leur sensualisme avide de plaisirs et de jouissances.

Voilà, par exemple, Ronsard, demandant à celle qu'il aime des faveurs dont la seule pensée aurait obligé Pétrarque à se couvrir le visage :

> Je ne sçauroy, veu ma peine si forte,
> Tant lamenter, ne tant petrarquiser.
> Si tu le veulx, que sert de refuser
> Ce doulx present dont l'espoir me conforte ?
> Si non, pourquoy d'une esperance morte
> Pais-tu ma vie, afin de l'abuser ? [57]

Pétrarquiser, explique Muret, qui commenta ce recueil de

[56] Cf. Arturo Graf, *Petrarchismo e antipetrarchismo*, dans *Attraverso il Cinquecento*, Torino, E. Loescher 1888, pp. 1-86.

[57] Ronsard, *Amours*, I, *xcj*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, IV, 96, éd. H. Vaganay, I, 140.

sonnets, signifie « faire de l'amoureux transi, comme Pétrarque» [58]. Or, pour le rôle d'amoureux transi, il est certain que nos jeunes poètes ne se sentaient pas de vocation. Joachim Du Bellay, qui est le porte-parole de la nouvelle école et qui écrivit son manifeste poétique, est aussi auteur d'un autre manifeste, dirigé *Contre les Pétrarquistes* [59]. Sa critique porte surtout sur les procédés poétiques dont les imitateurs de Pétrarque avaient abusé, sur leurs artifices et sur leur manque de sincérité; mais elle est aussi bien caractéristique de la nouvelle idéologie, de la révolution qui est en train de s'accomplir dans l'esprit de la jeune génération. Sur ce point, ils sont tous d'accord, même ceux dont le ton habituel pourrait faire croire qu'ils sont les adeptes les plus fidèles des anciennes conceptions.

Si Pétrarque ne peut pas leur servir de cible, du moins les pétrarquistes et les platoniciens ne seront pas épargnés. L'un maudit cette partie de la poésie italienne qui a habitué les femmes à se voir adorées comme des déesses, sans qu'elles soient tenues à accorder des faveurs, et se plaint de ce

> qu'il fault couvrir ses passions
> De quelque beau semblant, et qu'il fault que je celle
> D'un art italien l'amour qui me martelle, [60]

[58] Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. Vaganay, vol. I, p. 141. Cf. J. de La Jessée, *Premières œuvres françoises*, Anvers, Chr. Plantin 1583, p. 936 :

> Je suis esmerveillé d'un tas de Petrarquistes...
> Qui se deuillent en France, ardentz et langoureux,
> Tant en leur rime ils sont les transis amoureux.

L'expression revient dans une poésie, d'ailleurs très libre, de Jean Auvray, *Le Banquet des Muses*, Paris 1622, p. 247 :

> Nous n'avons le discours choisi
> D'un Pétrarque amoureux transi
> Pour cajoler les Damoiselles...

Cf. E. de La Boétie, son. *xl*, dans *Œuvres Complètes*, éd. L. Feugère, Paris, Delalain 1846, p. 441.

[59] J. Du Bellay, *Œuvres poétiques*, éd. H. Chamard, vol. V, pp. 69-77. Publiée d'abord en 1553, sous le titre *A une dame*. Cf. Vianey, *Le Pétrarquisme en France*, pp. 165-178. Desportes, qui cependant composait un peu dans la manière condamnée par Du Bellay, « trouvoit cette pièce si bonne, que l'on luy a ouy dire qu'il eust voulu avoir donné un bon benefice et en estre l'autheur. » Sorel, *Remarques sur les XIIII livres du Berger extravagant*, Paris, T. du Bray 1628, p. 88. V. aussi, par N. Le Digne, un *Discours satirique de ceux qui escrivent d'amour*, dans Béroalde de Verville, *Les souspirs amoureux*, Paris, Th. Jouan 1584, ff. 48-54.

[60] Cl. Turrin, *Elégie II*, dans les *Œuvres poétiques*, Paris, J. de Bourdeaux 1572, f. 4. Cf. Brantôme, *Recueil d'aulcunes rymes de mes jeunes amours*, éd. L. Perceau, Paris, G. Briffaut 1927, p. 119 : « Je ne veux plus ainsi petrarquiser ».

tandis que d'autres attaquent avec violence les théories amoureuses de Léon Hébreu ; témoin Ronsard, qui regrette que Titus n'ait pas exterminé tous les Juifs, car alors

> Jamais Leon Hebrieu des Juifs n'eust prins nais-
> [sance,
> Leon Hebrieu qui donne aux dames congnoissance
> D'un amour fabuleux, la mesme fiction,
> Faux trompeur, mensonger, plein de fraude et
> [d'astuce [61].

Bien qu'elle emploie les mêmes fictions et qu'elle adopte, par esprit d'imitation plutôt que par conviction, l'air modeste et recueilli des « amoureux transis », la génération suivante ne se contente plus des regards bienveillants d'une dame lointaine, et ne se pâme plus dans la contemplation de son sourire. Elle franchit à grands pas les distances, et l'amour descend vite à terre ; à côté des vers langoureux, tout en allusions timides et en métaphores, d'un vrai pétrarquiste, on entend les voix discordantes de ces jeunes gens, qui déclarent sans réticence ne rien vouloir de leurs dames, « sinon que le jouir », et ajoutant encore que « tous les plaisirs d'amour sans ce point sont petits » [62].

La notion d'amour s'est totalement confondue avec celle de possession. Nous sommes bien loin de Léon Hébreu, qu'exècrent maintenant tous les vrais amoureux, avec Guillaume Du Peyrat, par exemple, pour lequel l'amour est une fiction, et le désir la seule chose qui l'attire vers sa maîtresse occasionnelle :

> Je ne sçaurois en vain courtiser une dame ;
> Si je l'ai veue deux fois, je veux venir au point,
> Et luy contant l'amour dont mon cœur est espoint,
> Je demande à jouir des desirs de mon ame.
> Que servent ces discours pleins d'amoureuse flame,
> Ces soupirs, ces souhaits, si l'effect n'y est joint ?
> Que sert d'aimer l'object dont on ne jouit point ?
> Jouir est le seul bien qu'en aimant je reclame [63].

[61] Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. Vaganay, vol. II, p. 474. Une autre attaque à l'adresse de Léon Hébreu, dans Pierre Le Loyer, *Erotopegnie, ou passetemps d'amour*, Paris, Abel l'Angelier 1576, f. 11.

[62] J. Grisel, *Premières œuvres poetiques*, Rouen, Raphaël du Petit-Val 1599, p. 100.

[63] G. Du Peyrat, *Amours*, II, *xxx*, dans *les Essais poetiques* Tours, Jamet Mettayer 1693, f. 91. Cf. *Amours*, II, *xxij*, f. 54.

V

Pour expliquer cette évolution des esprits, on pourrait commencer par l'analyse de l'esprit gaulois, et peut-être remonter aux origines de la Renaissance, de l'émancipation de l'individu et de la reprise des droits de la nature ; pour cette époque, l'exemple de l'Italie suffit pour nous la faire comprendre.

Platoniques ou épicuriens, les poètes français ne font toujours qu'imiter un modèle. Il est donc très probable qu'ils ne se lassèrent de Pétrarque et de la fade inspiration de ses disciples, que pour se tourner vers l'Arioste et vers ses peintures des voluptés de l'amour. Pour la Pléiade et pour ses contemporains, l'Arioste représente un peu l'antipode de Pétrarque, bien qu'en réalité l'on ait imité assez souvent, dans l'œuvre du premier, des vers lyriques où il ne faisait qu'imiter à son tour la leçon de ce maître commun. Il n'en est pas moins vrai qu'il reste la personnification d'un idéal poétique différent, et c'est surtout son caractère sensuel qui lui gagna les sympathies des lecteurs français.

Les traits voluptueux ne sont pas rares dans l'œuvre de certains contemporains italiens. On a montré aussi combien fut grande, dans l'œuvre de Ronsard et dans celle de ses disciples, l'influence d'Anacréon, de Catulle, de Marulle et de Jean Second ; mais celle de l'Arioste nous semble de beaucoup la plus importante, par son étendue comme par son caractère de permanence.

Nous ne voulons pas dire que ce fut le poète italien qui opéra cette transformation des esprits, et qui dirigea le lyrisme français vers le sensualisme et vers la sincérité ; mais à peine émancipée de la tutelle de Pétrarque, la nouvelle poésie trouva en lui le modèle qu'elle cherchait, et se servit de son expérience pour apprendre à dire les mêmes choses. Sur ce point, nous nous faisons un scrupule de reproduire le jugement du critique le plus autorisé :

« Il est tel sonnet de l'Arioste, que presque tous les poètes de la Pléiade ont voulu refaire. Il est tel de ses vers qui a été l'origine de toute une pièce. A eux seuls, les portraits d'Alcine et d'Olympe, généralement combinés ensemble, ont produit toute une moisson de poèmes, sonnets, épîtres, chansons; on ne peut

s'imaginer le nombre de copies que Ronsard et ses amis en ont tiré, ni celui des polissonneries que leur ont suggérées les sous-entendus indécents qu'ils y admiraient. Chez Arioste, ils ne goûtèrent rien, en effet, plus que la volupté de ses peintures; c'est lui qui les encouragea à chanter hardiment l'amour sensuel, c'est sous son influence principalement que leur pétrarquisme s'éloigna si fort de Pétrarque » [64].

L'importance du rôle de l'Arioste dans la nouvelle poésie est visible dans le nombre considérable des imitations, autant que dans la leçon que l'on s'empressa de tirer de tout ce qu'il dit de l'amour et des femmes. Tout d'abord, comme nous l'avons vu pour l'*Amadis de Gaule*, on admira dans le *Roland Furieux* la partie lyrique et les épisodes voluptueux, au moins autant que les aventures guerrières. Déjà en 1553, Th. Sebillet écrivait des vers sur les « amours belliqueuses » d'Amadis, de Roger et de Roland, ce qui prouve que l'amour et la guerre l'y intéressaient au même degré [65]. Un autre poète écrivait vers la même époque :

> Quand jeunes gens fuiront amours et armes,
> Lors Arioste on chantera bien peu, [66]

ce qui montre aussi que les lecteurs du poème se recrutaient surtout parmi les jeunes. Le *Roland Furieux* est d'ailleurs écrit pour eux seulement : la fantaisie, l'inspiration amoureuse, l'élan généreux de ses personnages, l'abondance et la grâce, sont pour eux autant d'attraits ; il ne faut pas exclure non plus la part du rêve, la possibilité de prolonger les imaginations du poète, de vivre dans le monde qu'il a créé, et de le regretter une fois qu'on l'a perdu :

> Et pourquoy, cieux, l'arrest de vos destins
> Ne m'a fait naistre un de ces paladins

[64] J. Vianey, dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, VIII (1901), p. 154. M. Paul Laumonier, *Ronsard poète lyrique*, Paris, Hachette 1923, pp. 555-556, combat la thèse de M. Vianey, et soutient que c'est surtout sous l'influence des classiques grecs et latins et de la poésie érotique néo-latine, que Ronsard changea de manière à un certain moment de sa carrière poétique. Il est évident qu'il faut faire la place juste à chacune de ces influences, mais celle de l'Arioste nous semble incontestable. Cf. aussi Vianey, *L'Arioste et la Pléiade*, p. 300, et *Le Pétrarquisme en France*, p. 154 ; M. Augé-Chiquet, *Jean-Antoine de Baïf*, pp. 101-105.

[65] Cf. Albert Douglas Menut, *A Renaissance translation of the* Nicomachean Ethics *reveals a forgotten sonnet by Thomas Sebillet*, dans *Romanic Review*, XXV (1934), p. 41.

[66] J. Doublet, *Elégie* XIX, dans *Elégies*, Paris, Librairie des Bibliophiles 1871, p. 82.

> Qui seuls portoyent en crope les pucelles,
> Et qui tastant, baisant et devisant
> Loing de l'envie et loing du mesdisant,
> Dieux, par les boys vivoyent avecques elles ? [67]

Comme on voit, ces rêves eux-mêmes sont voluptueux. Le jeune homme ne songe pas aux faits d'armes qu'il pourrait accomplir grâce à ces forces surhumaines ou à son armure enchantée ; il ne pense pas à la gloire que s'est acquise un Roland, en combattant des monstres ou les ennemis de la foi ; son rêve va uniquement aux aventures amoureuses, au bonheur de parcourir le monde à la recherche de quelque beauté merveilleuse, que l'on pourra délivrer de la griffe des monstres ou des mains de quelque géant, au hasard de rencontrer une jeune fille endormie au murmure clair d'une fontaine, ou une femme nue attachée sur le bord de la mer. Ils rêvent tous de cela [68], et ils communiquent ces rêves à leurs maîtresses ; la lecture des romans chevaleresques leur est indispensable, car elles y apprendront comment on doit répondre à la flamme du chevalier qui leur a offert son service :

> Jeanne, si vous aviez estudié quelque peu
> Aux livres d'Amadis, ou bien en la poésie,
> Mais plustost si le laict de la philosophie
> Aviez des bons autheurs en vostre enfance beu,
> Je suis seur que dans vous s'embraserait un feu
> Qui vous feroit changer d'un autre fantaisie... [69].

La thèse que l'on a soutenue, que la littérature contribua à la corruption des mœurs au XVI[e] siècle, a donc beaucoup de chances d'être juste [70]. Les lecteurs se laissèrent entraîner

[67] Ronsard, *Amours*, I, *cxvij*. dans les *Œuvres complètes*, éd. Laumonier, vol. IV, p. 115, éd. Vaganay, vol. I, p. 164.

[68] Cf. J. de La Taille, *La Famine ou les Gabeonites*, Paris, F. Morel 1573, f. 163 v., et plus tard Colletet, *Poésies diverses*, Paris, L. Chamhoudry 1665, p. 341.

[69] N. Debaste, *Les passions d'amour*, Paris, Th. Mallard 1586, f. 16.

[70] A. Desjardins, *Les sentiments moraux au XVI[e] siècle*, pp. 166-167. V. aussi ce qu'en dit F. de La Noue, *Discours*, p. 142, en parlant des *Amadis* : « J'ay ouy dire une fois à un bon gentil homme qu'ils avoyent une propriété occulte à la generation des cornes ; et je me doute que lui mesmes en avoit fait l'experience. » Cf. Gabrielis Putherbei *Theotimus, sive de tollendis et expungendis malis libris*, Paris, J. Roigny 1549, p. 28 : « Mirum ego putarim, et loco portenti habendum, si aliqua reperietur aut mulier, aut puella tam absolutae et constitutae castitatis et pudicitiae, ut e huiusmodi lectionibus et historiis peregrina libidine non saepe ad furorem usque accendatur. »

non seulement par les exemples que leur offraient les *Amadis* et le *Roland Furieux*, mais aussi par leur ton sentencieux, qui semblait donner des instructions, et qui les érigèrent bientôt en directeurs de conscience. Dès lors, tout comme les puritains anglais citaient à tout propos quelque fragment de la Bible, les libertins s'empressèrent de chercher dans le poème italien quelque maxime ou quelque exemple qui eût le don de rendre leurs maîtresses plus clémentes qu'elles ne l'étaient [71].

L'Arioste est cité parfois à côté de Platon et de Pétrarque, alors qu'on parle des passions de l'amour et de ses effets [72]. Un poète recommande à sa maîtresse la lecture du *Roland Furieux*, pour qu'elle y apprenne qu'il vaut mieux choisir un amoureux d'âge moyen, plutôt qu'un amant imberbe et qui ne sait pas aimer; c'est sans doute pour évincer un rival plus jeune et plus heureux qu'il lui donne des conseils comme ceux-ci :

> Laissez là cet erreur, cest objet dissolu,
> Et lisez un autheur que vous n'avez pas lu,
> Ce petit amoureux, ce gentil Arioste,
> Qui dict qu'il ne faut pas qu'une femme s'accoste
> De ces jeunes gallands dont le frisé cotton
> Leur commence à paroistre allentour du menton...
> Mais qu'il faut aujourd'hui, mestrisant son humeur,
> Prendre un amant rassis et d'un eage plus meur [73].

Mais pour comprendre quelle sorte d'exemples les écrivains du XVI[e] siècle allèrent chercher dans le poème de l'Arioste, nous nous contenterons de citer la leçon qu'en tire Brantôme, et avec lui la plupart de ses contemporains. Cette leçon est rarement généreuse et chevaleresque. Il est vrai que Renaud, qui s'engage à défendre Genèvre sans la connaître, fait croire à notre écrivain qu'à toutes les femmes « nous sommes tenus de servir de champions en leurs afflictions » [74]. Il est vrai aussi

[71] On se trompa parfois, et l'on s'autorisa de son exemple même lorsque les amours qu'il racontait étaient chastes. C'est ainsi que J. de La Jessée, *Marguerite*, l. IV, élégie *xxij*, dans *Œuvres*, p. 1008, demande à sa maîtresse de lui être « plus courtoyse et moins rude », en lui proposant pour exemple Isabelle et Genèvre.

[72] A. Domayron, *Histoire du siege des Muses*, Lyon, S. Rigaud 1610, pp. 160 et 175.

[73] La Roque, *Elégie XI*, dans *Œuvres*, Paris, Claude de Monstroeil 1609, p. 419.

[74] Brantôme, *Les Dames*, dans les *Œuvres*, éd. L. Lalanne, vol. IX, p. 402.

qu'il se rappelle l'Arioste à propos de quelqu'un qui voulait se tuer à cause de quelque mésaventure amoureuse, et qu'il réussit à détourner de ce projet avec les mots même qui avaient empêché Bradamante désespérée de se suicider [75]; mais en général, ce n'est pas à ces traits qu'il s'arrête.

Il n'oublie surtout pas de nous dire que ce qui avait révolté le vaillant paladin français,contre les persécuteurs de Genèvre, c'était l'étrangeté de l'accusation formulée contre la princesse; on disait qu'elle était coupable d'avoir répondu à l'affection de son amant, et de lui avoir accordé ses faveurs, crime que punissaient sévèrement les lois du pays. Renaud, qui a les mœurs de tous les paladins, et qui se fait de l'amour une idée semblable à celles de ses compagnons, ne saurait approuver la « cruelle loi d'Ecosse implacable et sévère », devant laquelle il ne cache pas son étonnement : « Une femme est donc condamnée à mort, pour avoir permis à son amant d'éteindre le feu d'amour dans son étreinte passionnée ? Maudit soit qui inventa une pareille loi, et maudit celui qui la garde. Il est juste de mettre à mort une femme cruelle, mais non celle qui donne la vie à son amoureux » [76].

L'Arioste créait ainsi des lois nouvelles, qui étaient plus agréables aux libertins. On comprend quelle put être leur portée, dans un siècle qui ne les attendait que pour les mettre en pratique. Brantôme, miroir fidèle de la société du XVI[e] siècle, respecte les recommandations du poète autant que n'importe quelle dame de ses contemporaines. Il en cite qui trompaient leurs maris par philantropie, pour ne pas laisser mourir leurs amoureux, « car, disaient-elles, quelle chose peut-il estre plus charitable que de rendre la vie à un que l'on voit se mourir, et raffraichir du tout celuy qu'on voit se brusler ainsy ? » [77]. Il ajoute, pour notre complète édification, que l'amour du prochain tel que le mettaient en pratique ces dames, dérivait du discours de Renaud de Montauban, qui se trouve ainsi être en partie responsable de la dépravation qui règne sous les derniers Valois. Il cite aussi l'exemple d'une autre dame, à laquelle son amant récita les vers de l'Arioste contenant la même leçon,

[75] Brantôme, *La vie des grands capitaines françois*, dans les *Œuvres*, vol. I, p. 18. Cf. aussi vol. V, p. 264.

[76] Ariosto, *Orlando Furioso*, IV, *lxiij*.

[77] Brantôme, *Les Dames*, dans les *Œuvres*, IX, pp. 159-160.

jusqu'à ce que l'amante attendrie oublia la loi sévère d'Ecosse, et consentit à suivre scrupuleusement celle que dictait le poète [78].

Celle-ci devient universelle et il n'y a pas un seul amoureux qui ne la recommande à sa maîtresse :

> Rien n'est si convenable aux dames que douceur,
> D'une beauté tousjours elle doit estre soeur.
> La cruauté convient à un tigre sans age,
> Non à cette douceur peinte en un beau visage [79].

On pourrait multiplier à l'infini l'exemple des leçons morales tirées du *Roland Furieux*. Etienne Pasquier veut-il prouver que le choix de l'objet de notre passion ne dépend pas de nous, et qu'il s'impose de lui-même, en dépit de la raison ou de l'opposition des circonstances ? Il rappelle au lecteur l'exemple d'Angélique « poursuivie et carressée par une infinité des plus braves et meilleurs chevaliers de l'univers, sans d'eux avoir aucun mercy, enfin lors que plus elle se pensoit exempte des passions, se trouva si forcée par un petit soldat, non comparable d'un minime avecques les autres » [80]. Quelques pages avant, il avait déjà évoqué les aventures d'Astolphe et de Joconde, pour montrer combien est grande l'inconstance des femmes [81]. Montaigne lui-même, quand il se propose de présenter à son élève les deux types de beauté féminine entre lesquels il devra choisir un jour, « une beauté naïve, active, généreuse, non hommasse, mais virile, au prix d'une beauté molle, affettée, délicate, artificielle », c'est Bradamante et Angélique qu'il lui donne en exemple, pour lui rendre plus sensibles les deux termes de la comparaison [82].

Il est d'ailleurs évident que le grand moraliste a un faible pour le poème de l'Arioste, malgré tout ce qu'il en dit. Il est vrai qu'il accuse le poète de trop varier son discours, de « voleter et saulteler de conte en conte, comme de branche en branche, ne se fiant à ses ailes que pour une bien courte traverse et prendre pied à chaque bout de champ, de peur que l'haleine

[78] Brantôme, *Les Dames*, pp. 539-540.
[79] A. Jamyn, *Oriane, Elégie*, dans *Les Œuvres poétiques*, f. 81.
[80] E. Pasquier, *Le Monophile*, dans *La Jeunesse*, Paris, J. Petit-Pas 1610, pp. 136-137.
[81] *Ibidem*, pp. 128-129.
[82] Montaigne, *Essais*, I, *xxv* : *De l'institution des enfants*.

lui faille », ce qui n'est pas tout à fait juste, car on ne saurait lui reprocher le souffle court. Il est vrai aussi que Montaigne se montre indigné quand il parle de la comparaison que l'on fait entre l'*Enéide* et le *Roland Furieux*, et qu'il crie presque au sacrilège. Il déclare même ne pas trouver de plaisir à la lecture du dernier, à laquelle « ceste vieille ame poisante ne se laisse plus chatouiller » [83]. Il en cite cependant des vers à tout propos, et il n'est pas rare qu'une image ou une pensée du poète italien serve de thème ou de tremplin à ses réflexions morales, comme, par exemple, alors qu'il commente le commencement du X[e] chant de l'Arioste, sur l'inconstance des sentiments, et sur la facilité avec laquelle l'amour disparaît après la jouissance [84].

VI

Ainsi soutenu par les nouvelles tendances de la poésie, c'est à la Pléiade que l'Arioste doit la vogue dont il jouit en France jusqu'à l'époque classique ; les commencements de sa véritable fortune se confondent avec ceux de la nouvelle école. Nous connaissons même les circonstances dans lesquelles Ronsard, qui était encore un inconnu, et qui devait devenir, bientôt après, le chef incontesté de la jeune Brigade, vint en contact avec l'œuvre maîtresse de notre poète.

Le 6 mars 1543, Ronsard recevait la tonsure au Mans, de la main de l'évêque René Du Bellay. Il rencontrait dans cette ville Jacques Peletier, qui était le secrétaire de l'évêque et l'un des hommes les plus savants de son temps. C'est là que firent connaissance les deux futurs amis, et c'est peut-être de cette rencontre que devaient sortir les théories poétiques de Ronsard et de Du Bellay.

Peletier n'était pas un poète de première taille, mais il avait une certaine éducation littéraire, et des vues nouvelles, qui ne manquèrent pas d'intéresser Ronsard. Connaissant ses préoccupations littéraires, celui-ci avait voulu lui lire quelques-unes des odes qu'il avait commencé à composer, à l'imitation

[83] Montaigne, *Essais*, II, *x* : *Des livres*.
[84] Montaigne, *Essais*, II, *xxvij*. Cf. aussi I, *vj* ; II, *ix* et II, *xij*. Laurini, *Montaigne ed alcuni scrittori italiani del secolo XVI* dans *Rivista Pedagogica*, XIV (1921), pp. 183-190, ne dit rien de l'Arioste et de ces citations.

d'Horace. Il n'aurait pu trouver un meilleur critique, car Peletier était lui-même un grand admirateur des anciens ; cette première correspondance des goûts les aida à se comprendre et à se confesser réciproquement.

Tout en appréciant la poésie de Marot, Peletier rêvait déjà de réformes, et suivait d'un œil curieux l'expérience de ses amis lyonnais, en même temps qu'il demandait des leçons à l'antiquité et à la littérature italienne, qui avait connu, avant celle de la France, un aussi splendide épanouissement. Il mit son nouvel ami au courant de ses recherches et de ses expériences littéraires, car Ronsard connaissait moins les littératures étrangères. Il attira surtout son attention sur le profit qu'il pouvait tirer de l'étude de la littérature italienne, dans laquelle tant de grands poètes auraient pu servir d'exemple à ces assoiffés de formes nouvelles ; à côté de Pétrarque, de Bembo et de Sannazar, l'Arioste était parmi ces modèles [85].

Peletier connaissait déjà ce dernier; mais ce qu'il y a de curieux, c'est qu'il ne l'admirait pas sans réserve. Dans la préface de sa traduction de l'*Art poétique* d'Horace, publiée en 1544, il ne fait pas mention de l'Arioste, bien qu'il adresse des louanges à Dante, à Pétrarque, à Bocace et à Sannazar. Dans ses œuvres poétiques, imprimées quelques années plus tard, aucune réminiscence de la lecture de ce poète ne se fait jour, exception faite de quelques vers dont nous parlerons par la suite, et qui font partie d'un dialogue poétique avec Ronsard; ses préférences vont toujours aux anciens, à Horace, à Virgile, à Martial, et Pétrarque est le seul Italien qu'il imite. Quand il parle enfin de l'Arioste, dans son *Art poétique*, les termes qu'il emploie sont bien moins que laudatifs. Le poète italien, écrit-il, avec une orthographe que nous ne nous donnerons pas la peine de reproduire scrupuleusement, « même n'a pas regardé à bien intituler son livre, ou pour le moins an a trop mal suivi le suget, car l'ayant inscrit du nom de Roland, il ne parle de luy qu'an troes ou quatre chans. Puis, après les ambages, vient finir son livre par Roger. Qui et mal antandu à lui ». Cette objection avait déjà été soulevée par des critiques italiens, comme d'ailleurs celle que lui ajoute Peletier, qu'il a « tant de choses legeres, comme les Latins disent, futiles, melees parmi son livre, certes indines du poeme heroïque » [86].

[85] Sur cette rencontre de Peletier avec Ronsard, cf. P. Laumonier, *Ronsard poète lyrique*, pp. 23-26 ; P. Champion, *Ronsard et son temps*, Paris, H. Champion 1925, pp. 36-38.

Il résulte de ces jugements que le théoricien qu'était Peletier ne professait pas une admiration excessive pour le poème de l'Arioste : lui, qui voulait établir des règles et proposer des exemples, il s'était heurté tout d'abord aux libertés et à l'indocilité du poète italien. D'autre part, dans sa poésie même, il restait toujours un géomètre et un grammairien, à qui la fantaisie ailée et l'exubérance de l'imagination du Ferrarais durent rester étrangères. Mais en même temps, il se rendit certainement compte de la place de ce dernier dans la littérature italienne, et il en recommanda la lecture à Ronsard ; celui-ci se hâta de mettre à profit ses conseils, car dès la première pièce de vers qu'il publia, quatre ans plus tard, on reconnaît chez lui la trace de l'influence de l'Arioste.

Cette pièce, intitulée *Ode à Jacques Peletier des beautez qu'il voudroit en s'amie*, parut en 1547, dans le volume des *Œuvres poétiques* de Peletier [87]. C'est la description des charmes d'une femme idéale, quintessence de beautés analysées de la façon la plus détaillée. Comme on l'a déjà remarqué, une grande partie des détails qui forment ce portrait viennent de ceux d'Alcine et d'Olympe, dans le *Roland Furieux* [88]. La poésie est d'ailleurs suivie par une ode-réponse de Peletier, *Des beautez et accomplissements d'un amant*, dans laquelle on a aussi signalé des traits venant des mêmes portraits de l'Arioste [89].

Deux ans après, Ronsard publiait, à lui seul, un *Hymne de France*, accompagné par deux autres pièces de vers, dont l'une, intitulée *Fantaisie à sa dame*, contient aussi un portrait de sa maîtresse, avec des éléments empruntés à la même source. Cela prouve, une fois de plus, que, dès le commencement de sa car-

[86] J. Peletier, *Art poétique*, éd. A. Boulanger, Paris, Belles-Lettres 1930, pp. 103-104. Cf. H. Chamard, *De Jacobi Peletarii Cenomanensis arte poetica (1555)*, Lille, Le Bigot Frères 1900, p. 74. Ailleurs (p. 201), Peletier écrit que « l'Arioste a fet amprunt de nous, pour transporter an son livre », des aventures de ses chevaliers.

[87] Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. Laumonier, I, 3, éd. Vaganay, III, 142. V. aussi Peletier, *Œuvres poétiques*, éd. L. Séché, Paris, Revue de la Renaissance 1904, pp. 106-108.

[88] P. Laumonier, *Ronsard poète lyrique*, p. 504, note.

[89] J. Peletier, *Œuvres poétiques*, éd. L. Séché, pp. 108-109. Cf. A. Cameron, *The influence of Ariosto's epic and lyric poetry*, p. XVII.

rière poétique, Ronsard ne fut pas un pétrarquiste pur, mais qu'il mêla toujours à ses vers, même alors qu'ils étaient imités de Pétrarque, une pointe de sensualisme, dont l'inspiration lui venait le plus souvent de l'Arioste [90].

Pendant les années qui suivirent, Ronsard devait consacrer son activité au perfectionnement de son éducation littéraire, dans la maison de Baïf d'abord, et ensuite au collège de Coqueret. Lazare de Baïf, ancien ambassadeur de France auprès de la République de Venise, ami du célèbre Bembo, connaissait la littérature italienne, bien que ses goûts et ses préoccupations l'eussent dirigé exclusivement vers les études anciennes ; son fils, Jean-Antoine, né à Venise, devait considérer l'Italie comme une seconde patrie. C'est pourquoi, malgré la sévère discipline classique qu'il connut sous la férule de Dorat, malgré les textes des Latins et des Grecs, qu'il feuilleta d'une main « diurne et nocturne », l'Italie ne fut jamais absente de l'horizon de Ronsard. Le conseil de Peletier était tombé dans la bonne terre, puisque le jeune poète se sentait de plus en plus attiré vers la poésie italienne, vers Pétrarque qu'il admira et qu'il imita comme tous ses contemporains [91], et vers l'Arioste.

Celui-ci lui servit de modèle pendant toute sa carrière littéraire, et l'on a retrouvé son souvenir dans tous les genres qu'il a cultivés : odes, hymnes, sonnets amoureux, satires, tout porte la trace de cette influence [92]. Mais Ronsard est un poète trop original, et d'une inspiration trop puissante, pour se limiter à la reproduction servile de son modèle ; aussi ne trouvera-t-on pas parmi ses poésies seulement des imitations textuelles. Ce qu'il retient le plus souvent, c'est l'inspiration voluptueuse ou simplement érotique de l'Arioste, et l'idée que les sens ont aussi leurs droits et leur mot à dire ; cette idée trouve son expression dans une grande partie de son inspiration lyrique, et lui donne un air de sincérité qui fait défaut aux simples

[90] Cf. P. Laumonier, *Ronsard poète pétrarquiste avant 1550*, dans *Mélanges Lanson*, Paris, Hachette 1922, pp. 109-114.

[91] Cf. Marius Piéri, *Le pétrarquisme au XVI^e siècle. Pétrarque et Ronsard, ou de l'influence de Pétrarque sur la Pléiade française*, Marseille, Laffite 1896.

[92] Sur l'Arioste et Ronsard, cf. J. Vianey, *Ronsard et l'Arioste*, dans *Revue des Langues Romanes*, XLVIII (1905), pp. 9-10 ; *L'Arioste et les Discours de Ronsard*, dans *Revue Universitaire*, XII (1903), pp. 473-375 ; *Le pétrarquisme en France*, pp. 137-142 ; E. Parturier, *Quelques sources italiennes de Ronsard*, dans *Revue de la Renaissance*, V (1905), pp. 1-21 ; A. Cameron, *The influence*, pp. 1-93.

imitateurs de Pétrarque. Ce qui est aussi important, c'est que par son exemple comme par ses conseils, il dirigea vers cette nouvelle source l'attention de toute une génération de poètes qui, plus jeunes que lui, essayaient de prendre leur essor sur les ailes de la même inspiration.

C'est au collège de Coqueret, en 1547, que Ronsard retrouva Joachim Du Bellay, auquel devaient l'attacher tout de suite, en dehors de leurs liens de parenté, leur amour pour les lettres et leur amitié commune pour Peletier [93]. Au collège aussi, où la plus grande partie de la Brigade se trouvait rassemblée, et d'où devait partir la révolution littéraire, ils eurent parfois le loisir, entre la lecture de Pindare et celle d'Euripide, de se faire part de leurs rêves, de leurs lectures et de leurs projets. Ce fut Ronsard qui conseilla à Du Bellay la lecture de l'Arioste, si toutefois Peletier ne l'avait pas fait avant lui ; Du Bellay reconnaît lui-même avoir étudié à cette époque les poètes italiens, « dont j'ay entendu ce que m'en a peu apprendre la communication familiere de mes amis » [94].

Ici encore, la graine était tombée en terre fertile. Joachim Du Bellay devait se sentir dès le premier moment des affinités sentimentales avec l'Arioste ; lyrique par excellence, d'un lyrisme teinté d'une ombre de mélancolie qui n'a pas de sujet défini, mais restant jeune malgré tout, et ne se refusant pas au plaisir de vivre, il trouvait exprimé par cet auteur, mieux encore que par Pétrarque, qui restait toujours trop loin de la réalité, ce mélange d'idéal et de sensualité qui transparaît dans ses propres vers. Pour l'un comme pour l'autre, l'existence est d'une couleur indéfinie entre la réalité que l'on tâte, et l'illusion qui s'envole; c'est peut-être la couleur de la robe de Béatrice, qui est l'idéal, mais que est aussi une espérance de bonheur possible et prochain.

Les fictions chevaleresques de l'Arioste, ses combats, ses géants et ses armures enchantées ne sont que des prétextes, des jeux élémentaires de l'imagination tâchant de transfigurer le réel ; il n'en reste que la sensation de la vie, qui glisse inal-

[93] André Leroy, *Une amitié littéraire : Ronsard et Du Bellay*, dans *Mélanges de littérature, d'histoire et de philologie offerts à Paul Laumonier*, Paris, Droz 1935, pp. 219-242.

[94] J. Du Bellay, *Olive*, II^e préface, dans les *Œuvres*, éd. Chamard, vol. I, p. 12. Cf. Chamard, *Joachim Du Bellay*, Lille 1900, p. 64.

térable par-dessus tous les bonheurs et toutes les souffrances, d'une vie qu'on embrasse et que l'on étreint, pour mieux la sentir. C'est pourquoi on ne sait s'il est un rêveur, ou un sensuel : son rêve n'est autre chose que l'existence, et son sensualisme, toujours insatisfait, ressemble trop à la recherche d'un idéal.

De tous les poètes du XVI[e] siècle, Du Bellay semble être celui qui comprend le mieux l'Arioste. Son admiration pour le *Roland Furieux* est poussée si loin, qu'il est le premier, dans ce pays où la question du mérite du poème sera âprement débattue pendant trois siècles, à l'égaler aux œuvres les plus importantes de l'antiquité, qu'il idolâtre d'ailleurs, comme tous ses compagnons d'étude et de poésie. S'il se sentait assez de forces pour essayer l'épopée, c'est ainsi qu'il voudrait écrire, et faire pour la langue française ce que le Cygne de Ferrare avait fait pour la sienne : la douer d'une œuvre maîtresse, qui relèverait d'un coup le niveau des lettres abaissées à de simples exercices de l'esprit : « Si tu as quelquefois pitié de ton pauvre langaige, si tu daignes l'enrichir de tes thresors, ce sera toy veritablement qui luy feras hausser la teste, et d'un brave sourcil s'egaler aux superbes langues grecque et latine, comme a faict de nostre tens en son vulgaire un Arioste Italien, que j'oseroy (n'estoit la saincteté des vieulx poëmes), comparer à un Homere et Virgile. » [95]

Le côté épique du poème de l'Arioste, la fable qui lui avait attiré les suffrages des contemporains assoiffés d'aventures nouvelles, ne semble pas intéresser Du Bellay [96]. Ce qu'il apprécie dans le *Roland Furieux*, ce qu'il imite surtout, c'est la partie lyrique, comme aussi l'œuvre mineure du poète, qu'il a reproduite presque aussi souvent que son grand poème. Dans la première préface dont il avait accompagné son *Olive*, il avouait avoir imité Pétrarque, « et non lui seulement, mais aussi l'Arioste et d'autres modernes Italiens, pource qu'en l'argument que je traicte je n'en ay point trouvé de meilleurs. » [97]

[95] J. Du Bellay, *La deffence et illustration de la langue françoise*, éd. H. Chamard, Paris, A. Fontemoing 1904, p. 235.

[96] Cf. le jugement de Ferd. Neri, *Nota ai « Regrets »*, dans *Athenaeum*, Pavia, VII (1919), p. 193 : « Il *Furioso* non gli appare come un poema di guerra o le gesta dei cavalieri ; il fragore delle armi è lontano ; rimangono le avventure silvestri e lunari, rimane, per la vera e profonda nostalgia di J. du Bellay, il senso d'una vita d'amore, ch' è resa più aerea e più luminosa dalla fantesia. »

[97] Du Bellay, *Œuvres*, éd. Chamard, I, 8. Cf. Vianey, *Le pétrarquisme en France*, pp. 87-88. Pour les imitations de l'Arioste dans l'*Olive*, cf. J. Vianey, *Les sources italiennes de l'Olive*, Mâcon, Protat 1901 ; H. Chamard, *Joachim Du Bellay*, p. 176 ; A. Cameron, *The influence of Ariost's epic and lyric poetry*, pp. 95-100.

Son imitation n'est pas toujours littérale, quoiqu'on trouve dans ses œuvres plusieurs sonnets qui ne sont que des transpositions de l'italien ; ce fut son esprit qui s'imbut de la manière de cet écrivain, et le ton qu'il prend même dans ses sonnets amoureux qui ont le plus de chance d'être originaux, ressemble souvent à celui des strophes lyriques de l'Arioste.

VII

Nous n'insisterons plus sur la manière dont les autres poètes de la Pléiade, et leurs nombreux amis, qui imprimèrent à la poésie française l'essor admirable qui caractérise cette époque, comprirent et interprétèrent l'Arioste. Nous présenterons dans les chapitres suivants les résultats de nos recherches, en classant les faits d'après les genres littéraires auxquels ils appartiennent. Cela nous dispense pour le moment de nous arrêter sur chacun des poètes qui ont subi son influence ; ce travail a été déjà fait, pour les poètes les plus importants du XVI[e] siècle [98].

D'ailleurs, tous les imitateurs français du XVI[e] siècle s'adressèrent invariablement aux mêmes épisodes, qu'ils retournèrent dans tous les sens, et sur lesquels ils glosèrent à satiété. Ces endroits sont de préférence les passages lyriques, les tirades et les complaintes que prononcent les héros du poème, et que l'on appelle d'habitude les *Regrets* : dans le *Roland Furieux*, Bradamante aussi bien que Roger, que Roland, que Rodomont et que Sacripant, déclament leurs Regrets, et tous ces morceaux lyriques ont été traduits, à différentes reprises, par les poètes de la Pléiade ou par leurs contemporains. On imita avec autant d'insistance les descriptions que l'Arioste avait faites de la beauté féminine, en parlant d'Alcine et d'Olympe ; la manière dont il avait tracé leurs portraits, comme aussi les couleurs dont

[98] L'étude citée de Mlle Cameron, *The influence of Ariost's epic and lyric poetry on Ronsard and his group*, contient des chapitres sur Ronsard, Du Bellay, Baïf, Pontus de Tyard, Remy Belleau, Jodelle, Tahureau et Olivier de Magny. Pour les autres publications de Mlle Cameron, cf. plus haut, la note de la p. 5.

il composa sa palette, furent le modèle exclusif de toutes les descriptions se proposant le même but.

Après le premier moment d'enthousiasme, et après la nouvelle mode lancée par la Pléiade, dès ses premières manifestations littéraires, l'Arioste connut une vogue encore plus grande dans la génération qui suivit, grâce surtout à l'exemple du succès que Desportes avait obtenu par ses imitations. A proprement parler, il n'y a pas de distinction à faire entre ces deux moments de vogue, qui se succèdent sans qu'il y ait de lacune : on imite plus tard de la même manière, et suivant les mêmes procédés qu'avaient employés Ronsard et ses amis, et l'on apprécie dans le poème toujours les mêmes endroits. Tout au plus, on pourrait dire que sa leçon est tellement commune maintenant, qu'on l'imite aussi d'une façon indirecte. Dans la foule des petits poètes qui reflètent dans leurs vers des échos de l'Arioste, il y en eut qui ne l'avaient certainement pas lu, et qui avaient pris pour modèle des vers de Ronsard ou de Desportes, dont la source était dans l'œuvre du poète italien.

Pour les poètes de la Pléiade, l'Arioste représentait surtout, du point de vue lyrique, une leçon de sincérité ; ils avaient trouvé à son école le moyen de s'affranchir un peu, bien peu parfois, de l'afféterie idéaliste et des abstractions du pétrarquisme. Desportes, comme les derniers poètes du siècle, représente en quelque sorte un retour aux méthodes anciennes, une recrudescence de la préciosité et des formules alambiquées; sa poésie sucrée, alanguie par des rythmes savants, est toute dans la recherche des effets extérieurs, qui s'ajoute à la musique légèrement mélancolique du vers. Il admire toujours dans l'Arioste le côté lyrique de son inspiration, comme l'avaient déjà fait ses prédécesseurs [99]; mais il en retient surtout les *concetti*, les ornements de la forme, et ce qu'il peut saisir et rendre de la tonalité musicale. Il renchérit encore sur le luxe de ses images et sur la profusion de ses métaphores, en accordant peut-être moins d'importance à ce qu'il se cachait de sens et de poésie sous l'aspect toujours brillant, et souvent baroque, des strophes du *Roland Furieux*.

[99] De ses cinq *Imitations de l'Arioste*, deux sont des morceaux purement lyriques ; son *Roland Furieux* offre aussi un certain nombre de tirades lyriques, comme *la Mort de Rodomont* et l'*Angélique*, qui sont d'ailleurs imitées de l'Arétin plutôt que de l'Arioste. V. l'analyse de ces morceaux au chapitre III du présent ouvrage.

Desportes commença sa carrière littéraire en imitateur de l'Arioste. Sa première pièce de vers est une élégie *Contre une nuit trop claire*, qui eut le plus grand succès, et qui n'est qu'une traduction libre de l'élégie IX de notre poète. C'est encore par des imitations tirées du *Roland Furieux*, par deux petits poèmes dédiés au roi Charles IX et à son frère, le futur Henri III, qu'il fit sa fortune, et qu'il acquit une réputation littéraire qui allait faire de lui l'émule de Ronsard [100].

Les petits poèmes qu'il broda sur des épisodes du poème de l'Arioste et de l'Arétin, son continuateur, ne brillent pas par des qualités exceptionnelles, et l'on s'explique mal leur succès. Elles circulèrent d'abord dans des copies manuscrites, et furent imprimées pour la première fois en 1572, dans un volume d'*Imitations de quelques chans de l'Arioste*, où il y avait aussi quelques autres petits poèmes, traduits par Mellin de Saint-Gelais, Baïf et Louis d'Orléans. Cette publication fut bientôt suivie d'une foule d'autres imitations, qui contribuèrent à rendre populaires en France les différents épisodes du *Roland Furieux*, et dont Desportes était sans doute l'initiateur.

La traduction par Nicolas Rapin de l'épisode de *Joconde* paraissait en même temps que le recueil collectif des *Imitations*, auquel il semble avoir été destiné, dans l'intention du poète. En 1575, un certain Gilles Fumée publiait *le Miroir de Loyauté*, poème tiré de l'épisode des amours de Zerbin et d'Isabelle, qu'Antoine-Mathieu de Laval imitait en même temps dans son *Isabelle*. En 1578, Guillaume Belliard publiait deux petits poèmes tirés de l'épisode des amours d'Olympe et de Birène, et deux autres qui reproduisaient les lamentations de Bradamante. En 1583, Jean de La Jessée imitait l'épisode moins connu de la cruauté de Marganor, et l'année suivante, Amadis Jamyn insérait dans la collection de ses œuvres un poème sur l'ingratitude d'Origille. En 1584, Pierre de Brach publiait une nouvelle imitation des aventures d'Olympe, et plus tard, en 1593, Guillaume Du Peyrat, comme ensuite Guy de Tours, imitait d'autres regrets de Bradamante. Enfin, en 1600, Bazire racontait l'épisode de la délivrance d'Angélique, aux aventures de laquelle le sieur de La Roque avait déjà donné une nouvelle suite.

[100] Sur les imitations tirées de l'Arioste par Desportes, cf. les études citées plus haut, p. 5.

Dans cette foule d'imitateurs, qui se succèdent sans interruption, il y en eut, comme Rapin, Belliard, Amadis Jamyn et La Roque, qui furent en contact avec Desportes, et qui reçurent de lui la suggestion et l'exemple. Au nom des écrivains qui composèrent leurs imitations dans son voisinage, il faut ajouter ceux de Robert Garnier, auteur de la tragi-comédie de *Bradamante* (1582) et de Claude Billard, qui écrivit une tragédie au sujet tiré des aventures de Genève (1610) ; tous les deux appartiennent à la même génération et au même cercle d'écrivains, et leurs ouvrages, sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir par la suite, trahissent les mêmes penchants.

Toute cette littérature romanesque, avec celle qui fleurit pendant le premier quart du XVII[e] siècle, se ressent de l'influence de Desportes presque autant que de celle de l'Arioste. Nous laissons de côté la circonstance que les histoires de Rodomont et de Sacripant, que Desportes avait racontées dans deux petits poèmes, en les mettant sous le nom de l'Arioste, bien qu'elles fussent de l'Arétin, furent répétées elles-mêmes par des écrivains de moindre importance. Mais même dans les épisodes tirés directement du *Roland Furieux*, on retrouve toujours ses procédés analytiques, son lyrisme doucereux et son habitude d'allonger et de diluer les images du modèle.

VIII

Les milieux mondains et artistiques soutinrent de la manière la plus efficace cette vogue de l'Arioste. La cour, qui commençait déjà à jouer un rôle prépondérant dans l'évolution de la littérature, ne lui était pas étrangère. Nous avons vu que François I[er], qui possédait dans sa bibliothèque le *Roland Furieux* en italien, connaissait aussi les œuvres mineures du poète, puisqu'il en imita une pièce lyrique, dans son *Epistre XXV*. Comme on rencontre une imitation du même morceau dans les œuvres de Mellin de Saint-Gelais, il est permis de supposer qu'elles furent composées toutes les deux à la même époque, peut-être comme résultat d'une gageure entre le poète et son royal protecteur.

Plus tard, le nom de l'Arioste apparaît dans les fêtes de cour, dans les mascarades et ballets qu'on y représente de plus

en plus souvent. C'est toujours Saint-Gelais qui, en 1550, composa pour une mascarade jouée à Blois, les vers que devaient réciter deux masques représentant Roger et Marphise [101] ; en 1556, apparaissaient dans une nouvelle mascarade, Mandricard, Renaud, Roger, Sacripant, Roland et Astolphe [102]. En 1564, la cour entière jouait ou assistait à la représentation d'une tragi-comédie anonyme, intitulée *Genèvre*, et dont le texte est aujourd'hui perdu. Un peu plus tard, Desportes dédiait à Charles IX son poème du *Roland Furieux*, et en était royalement récompensé. Tout cela prouve suffisamment que la cour des Valois eut sa part de contribution à la fortune de l'Arioste, et qu'elle connut et aima cet écrivain, qui avait écrit pour l'amusement des seigneurs et des dames.

Vers le milieu du XVI[e] siècle, qui est l'époque qui marque les commencements de cette fortune, on ne saurait encore parler de salons littéraires. La vie de société était trop agitée par les guerres civiles, et les préoccupations du lendemain trop pressantes, pour que la vie mondaine eût pu prendre un pareil essor. Des réunions de lettrés s'esquissent déjà cependant, qui ne sont pas tout à fait des salons littéraires, mais qui les remplacent, la rencontre et la confrontation des esprits qui ont les mêmes préoccupations étant une nécessité de toutes les époques.

C'est ainsi qu'à Lyon un cercle de poètes et d'écrivains s'était formé autour de Maurice Scève, tandis qu'à Paris deux mécènes, Jean Brinon et Henri de Mesmes, se disputaient les poètes les plus représentatifs de la nouvelle génération [103]. Sur l'activité de ces cercles, les informations dont nous disposons sont très réduites ; nous devons nous contenter des quelques indications rencontrées au hasard, et des hypothèses que l'on peut risquer. Il nous semble cependant que ce peu d'indications suffit pour prouver que les réunions des gens de lettres s'intéressèrent aussi au poème de l'Arioste, et en discutèrent parfois les mérites et les défauts. Cela est d'ailleurs naturel, car les salons nourrissent toujours leurs conversations de l'actualité littéraire, qui appartenait alors à l'Arioste.

[101] Mellin de Saint-Gelais, *Œuvres complètes*, éd. P. Blanchemain. Paris, P. Daffis 1873, vol. I, pp. 298-299.
[102] *Ibidem*, vol. I, pp. 171-172.
[103] Cf. Janet G. Espiner-Scott, *Note sur le cercle de Henri de Mesmes et sur son influence*, dans *Mélanges offerts à M. Abel Lefranc*. Paris, Droz 1936, pp. 354-361.

Nous ne possédons presque pas de renseignements sur la société d'érudits et de gens de lettres qui se réunissait chez Jean Brinon, grand ami de Ronsard et de presque tous les poètes de la Pléiade. Nous connaissons cependant une anecdote, sur l'une des excursions que cette société faisait parfois à la campagne, sous la conduite de Jean Dorat, et pendant laquelle, entendant le chant d'un alcyon, Nicolas Denisot, qui était avec eux, « leur interpreta que ce leur fust augure fatal, se souvenans de Roger en Arioste, qui obtint de la magicienne Alcine, dés le premier soir qu'il arriva au chasteau, ce que les amants souhaittent ; interpretans que comme lui tiendroyent accomplissement à ce qu'ils avoyent le plus desiré » [104]. Cette association d'idées, qui ne nous semble pas tout à fait claire, est sans doute en rapport avec quelque jeu littéraire, dont l'Arioste fournissait la matière, et dont nous rencontrerons encore d'autres exemples au XVI[e] siècle.

Le salon de Henri de Mesmes nous est aussi peu connu ; mais nous savons que Jean-Pierre de Mesmes, cousin du magistrat et traducteur d'une comédie de l'Arioste intitulée *I Suppositi*, en faisait partie, et cela suffit pour nous faire croire que l'Arioste y fut quelquefois à l'ordre du jour.

Plus tard, quand il y eut une Académie du Palais, ancêtre de l'Académie Française, sous le règne d'Henri III, nous ne retrouvons pas le nom du poète italien dans les dissertations et dans les communications qui y furent lues, et dont une partie nous a été conservée [105] ; mais nous savons que Ronsard, Baïf, Desportes, Jamyn, furent parmi ses soutiens. Un écrivain postérieur nous raconte d'ailleurs une petite histoire qui est caractéristique. Arrivant une fois en retard aux séances de l'Académie nouvellement créée, Desportes « dit pour s'excuser qu'il avoit été retenu plus longtemps qu'il ne croyoit par un passage d'Aristote. Sur ces paroles, du Perron su penchant sur son voisin, lui dit que le poète se trompait et prenait l'Arioste pour Aristote » [106].

[104] Pierre Belon, *L'Histoire naturelle des oiseaux*, Paris, G. Corrozet 1555, pp. 222-223. Cf. Cl. Jugé, *Nicolas Denisot du Mans (1115-1559)*, Paris-Le Mans 1907, pp. 72-73.

[105] E. Frémy, *L'Académie des derniers Valois*, Paris, E. Leroux (1887).

[106] Le Metel, sieur d'Ouville, *Les contes aux heures perdues*, p. 322. Cité par Lavaud, *Philippe Desportes*, Paris, Droz 1936, p. 113 ; cf. P. Champion, *Ronsard et son temps*, p. 470.

Dans le salon de Villeroy de Neufville, le célèbre secrétaire d'Etat, Desportes était à son aise, et par conséquent l'Arioste y avait une place d'honneur. Desportes avait d'ailleurs dédié à son protecteur le poème de *la Mort de Rodomont*, qu'il avait imité de l'Arioste ; Villeroy devait connaître en original le poème de ce dernier, puisqu'on en trouve des vers dans un recueil de poésies qu'il avait formé lui-même [107].

Il en est de même du salon littéraire de la duchesse de Retz, qui nous est un peu mieux connu, et qui, très à la mode vers 1573-1574, réunissait autour de cette femme célèbre des poètes comme Desportes, Amadis Jamyn, Claude Billard, Antoine-Mathieu de Laval, le Sieur de La Roque, tous des noms que nous avons déjà rencontrés, et que nous rencontrerons encore par la suite, parmi ceux des imitateurs de l'Arioste [108]. Ici comme chez Villeroy, Desportes était l'hôte le plus assidu, et c'est très probablement grâce à son exemple et à son influence personnelle, que presque tous les écrivains qui se groupèrent autour de la maréchale furent dirigés vers cette source d'inspiration.

Plus tard, au commencement du XVII[e] siècle, une véritable cour d'écrivains et de poètes se forma autour de la reine Marguerite de Valois, se réunissant dans son château d'Issy, ou dans son palais de la rue de Seine. On y retrouve quelques-uns des anciens habitués du salon de la Maréchale, Desportes, le Sieur de La Roque, Claude Billard et quelques autres écrivains plus jeunes, comme Claude Garnier, Du Mas, Vital d'Audiguier, Laugier de Porchères, qui sont tous des connaisseurs, sinon des imitateurs de l'Arioste [109]. L'un de ces poètes, on ne sait pas lequel, entreprit une traduction en vers du *Roland Furieux*, dans l'intention de la dédier à la reine Marguerite ; cette traduction, dont une copie manuscrite ne nous a conservé que les

[107] Bibl. Nat., Ms. Fr. 1663, sur le feuillet de garde, et f. 96 : Vattene in pace alma beata in cielo ; cf. *Orlando Furioso*, XXIX, *xxvij*, 1 : Vattene in pace, alma beata e bella. Le vers est aussi dans Brusantini, *Angelica inamorata*, Vinegia, Fr. Marcolini 1553, ch. XXII, *xxiv* : Vattene in pace alma beata e sciolta Del chiuso carcer nel supremo choro.

[108] Cf. J. Lavaud, *Philippe Desportes*, pp. 72-107.

[109] G. Reynier, *Le roman sentimental avant l'Astrée*, Paris, A. Colin 1908, pp. 173-174 ; S. Ratel, *La Cour de la reine Marguerite*, dans *Revue du XVI[e] siècle*, XI (1924), pp. 1-21 et 193-207 ; Ch. Merki, *La reine Margot et la fin des Valois (1553-1615)*, Paris, Plon-Nourrit 1905, pp. 420-423. Les œuvres de l'Arioste se trouvaient en 1608 dans la bibliothèque de la reine Marguerite ; cf. S. Ratel, *o. c.*, p. 194.

deux premiers chants, ne fut sans doute pas poussée plus loin, et devait rester complètement inconnue.

Mais à la cour comme dans les salons, ceux qui créèrent la mode de l'Arioste, et qui la soutinrent pendant trois générations d'écrivains, ce furent les écrivains eux-mêmes. Ils en firent leur modèle favori, en même temps que la lecture préférée des grands seigneurs et des dames, avec lesquels ils venaient en contact dans ces cercles divers. Il nous convient donc d'examiner quelle est l'attitude de ces écrivains envers le poète, et de quelle manière ils jugèrent son œuvre et ses mérites, avant de montrer avec plus de détail ce qu'ils lui prirent, et comment ils l'interprétèrent.

Sur ce point, les recherches sont plus faciles, grâce aux informations de toute sorte que l'on peut tirer des écrits du temps, et à l'unanimité des jugements que l'on y trouve formulés sur l'Arioste. Tout le XVI[e] siècle n'a des yeux et des oreilles que pour « cet excellent Homere Italien Arioste » [110], et non seulement pour son grand poème, mais aussi pour ses écrits de moindre importance. Nous avons déjà vu que l'on connaissait en France quelques-unes de ses comédies. Il semble qu'elles y furent aussi hautement appréciées que son *Roland Furieux*, puisqu'un écrivain comme Jacques de La Taille, dans l'épitaphe qu'il se composait avant de mourir, se vantait d'avoir appris de Térence et de l'Arioste l'art de mettre en scène les mœurs populaires ; à la rigueur, cela pourrait aussi signifier que sa comédie, aujourd'hui perdue, était une imitation tirée de celles du poète italien [111]. Celui-ci devenait en même temps un modèle de poésie satirique ; Vauquelin de La Fresnaye, auteur d'un *Art poétique* qui résume les idées littéraires de son époque, le recommandait comme exemple à suivre, à côté de Juvénal et de Perse [112], et était le premier à suivre son propre conseil.

[110] E. Pasquier, *Le Monophile*, dans *la Jeunesse*, p. 128. Mlle de Gournay déclarait qu'on lit le Tasse et l'Arioste « affin de gouster le genie, les delices, la merveille et la floridité poetique, et de plus les gentillesses, la suavité, les charmes des manieres de parler que ces autheurs inventent ». *Les advis ou les presens de la Demoiselle de Gournay*, Paris, T. de Bray 1641, p. 408.

[111] *Epitaphium Jacobi Tallœi*, dans J. de La Taille, *Saül le Furieux*, Paris, F. Morel 1572, f. 73 v ; cf. E. Chasles, *La Comédie en France au XVI[e] siècle*, Paris 1862, p. 40.

[112] Vauquelin de la Fresnaye, *L'Art poétique*, II, 809-812 ; éd. Pellissier, Paris, Garnier 1885, p. 106.

D'autres écrivains commencèrent à s'intéresser à la personnalité du poète, et à sa manière de travailler ; on voit un grammairien comme Muret signaler la patience et le soin avec lesquels l'Arioste avait revu et poli sans cesse le texte de son poème, préoccupation qui est intéressante pour cette époque [113]. En matière de poésie, on comprend combien dut être grande sa renommée, puisque ces idolâtres de l'antiquité le considèrent comme l'égal des plus grands parmi les anciens. Son nom apparaît plus d'une fois à côté de ceux d'Homère et de Virgile ; ces deux derniers deviennent, avec le « cygne Ferrarois », les symboles des trois grandes littératures étrangères, et la suprême ambition de ces écrivains est d'être considérés un jour comme leurs émules [114].

Mais ce qu'il y a de plus significatif, c'est de voir les poètes de l'ancienne école suivre l'exemple des jeunes, et partager leurs enthousiasmes. On voit, par exemple, Dorat, à qui cette génération doit en grande partie ses manières érudites et son culte de l'antiquité et du paganisme, nommant un monstre du nom que lui donnait l'Arioste [115], et, comparaison qui pourrait paraître sacrilège sous une telle plume, mettre ce dernier à côté de Virgile [116].

Le cas de Mellin de Saint-Gelais est aussi instructif. Celui-ci connut certainement l'Arioste avant d'avoir eu des rapports avec les poètes de la Pléiade, puisque le dizain « Si j'ay du bien, helas, c'est pas mensonge », qui est une imitation tirée du *Roland Furieux*, apparut dès 1547 dans la collection de ses œuvres, et que son autre imitation, du *Capitolo IX* de l'Arioste, fut composée, selon toutes les apparences, pendant le règne de François I[er].

On sait, d'autre part, que ses rapports avec la nouvelle école,

[113] M. A. Mureti *Variarum lectionum l. IV*, Augusta Vindel. 1600, p. 129.

[114] O. de Magny, *Amours, lxxxvj* ; éd. E. Courbet, Paris, A. Lemerre 1878, p. 76. V. aussi J. Doublet, *Elégie* III, p. 18-19, et J. de La Jessée, *Premières œuvres*, p. 881.

[115] Il s'agit de l'Orque. J. Dorat, *Paean ou chant triumphal sur la victoire de Charles neuviesme*, dans *Œuvres poétiques*, éd. Marty-Laveaux, Paris, A. Lemerre 1875, p. 35.

[116] *In Dantem Aligerum Jo. Auratus :*

Petrarca haud cedet, culte Tibulle, tibi.
Nec tu Vergilio concesseris ause furorem
Orlandi Ethrusca flare, Arioste, tuba.

Publié en tête de Dante, *De vulgari eloquentia*, Paris, J. Corbon 1577. Cité par Augé-Chiquet, *Jean-Antoine de Baïf*, p. 36.

qui n'était pas excessivement polie envers les poètes de la génération précédente, furent des plus mauvais dans les premiers temps, et que Ronsard se plaignit hautement de la manière dont Saint-Gelais avait parlé de lui à la cour. Mais en 1552, grâce surtout à l'intervention amicale de Michel de l'Hospital, la paix était faite entre les deux poètes, qui furent dorénavant de bons amis. C'est sans doute par suite de ses rapports avec Ronsard et avec les autres membres de la Pléiade, que Saint-Gelais se sentit de nouveau attiré vers l'Arioste, du poème duquel il tira, vers la fin de sa vie, le petit poème de *Genèvre*, resté inachevé, et complété ensuite par Baïf [117].

Jouissant d'un accueil si favorable, et soutenu par tant d'admirateurs et d'imitateurs, il est naturel que l'Arioste, « l'ingenieux Arioste », comme l'appelle un écrivain de ce temps [118], soit cité à tout propos, non seulement par les poètes, mais aussi par des savants et par des érudits qui témoignent d'autres préoccupations que la poésie. Que le personnage ridicule et prétentieux qu'est le Panthaléoné de J. Grévin, dans *les Esbahis*, chante sous la fenêtre de sa maîtresse des vers italiens qui viennent du *Roland Furieux*, il n'y a là qu'une caricature de ce que les amoureux faisaient généralement au XVI[e] siècle [119]. Mais on s'étonnera de voir une citation, tirée du XXXIII[e] chant du poème, dans un ouvrage des plus sérieux d'Antoine du Verdier, qui veut montrer, basé sur cette autorité, combien fut grande la vaillance de François I[er] à la bataille de Pavie [120].

L'Arioste est encore cité par Du Bartas, dans son poème de *la Création* [121], par Guy le Fèvre de La Borderie, dans sa *Gal-*

[117] Un autre membre de la Pléiade, Du Bellay, traduisit en latin l'épigramme *Du Rousseau et de la Rousse*, que Saint-Gelais avait composée « paulo antequam excederet », ce qui semble prouver qu'ils eurent tous communication des manuscrits du poète, après sa mort. Pour ses imitations de l'Arioste, cf. Molinier, *Mellin de Saint-Gelais*, Rodez 1910, p. 65, et A. Cameron, *The influence*, pp. XIV-XV.

[118] N. de Montreux, *Les bergeries de Juliette*, l. IV, II[e] partie, p. 109.

[119] J. Grévin, *Les Esbahis*, I, *v* ; éd. L. Pinvert, Paris, Garnier 1922, pp. 195-196. Les vers sont de l'*Orlando Furioso*, II, *i-ij*. Cf. aussi Bourciez, *Les mœurs polies*, pp. 293-294.

[120] A. du Verdier, *Prosopographie ou description des personnes illustres*, Lyon, Paul Frelon 1604, vol. III, p. 2366 (un chapitre consacré à Loys Arioste, *Ibidem*, pp. 2409-2410). A noter que, du point de vue de l'intérêt historique, il y avait déjà en Italie un *Compendio dell' Historie citate nel trigesimo tertio canto di Orlando Furioso per Giovanni Orlandi da Pescia et Giovanni Thomagni da Colle*, Roma, V. Dorico 1555.

[121] Du Bartas, *Babylône* (II[e] journée de la *Seconde Semaine*), dans *Œuvres poétiques*, Rouen 1623, p. 333.

liade [122] et dans les poèmes astronomiques d'Edouard Du Monin [123]; ces citations, faites dans des poèmes dont le genre particulier exclut toute possibilité d'influence de sa muse, prouvent du moins que son œuvre n'était pas inconnue à ces graves écrivains, si convaincus de la dignité d'un métier dont ils faisaient un office. Les prosateurs font de même. On voit, par exemple, Etienne Pasquier le citant à côté de Pétrarque, de Boccace et de Balthasar Castiglione, parmi les illustrations de la langue italienne [124]; mais en même temps, devinant vaguement les attaches profondes de ces fantaisies dans le sol de la littérature chevaleresque de l'ancienne France, il ne considère pas le *Roland Furieux* autrement que comme un de « nos anciens romans, image de nos coustumes anciennes » [125].

IX

Les personnages de l'Arioste jouirent en même temps d'une popularité à laquelle on chercherait vainement la paire dans l'histoire de la littérature française. Une foule innombrable de poésies, lyriques ou autres, contiennent des allusions à ces personnages, limitées parfois au simple nom de quelque héros, et servant d'autres fois de thème à tout un poème. Ces citations sont extrêmement nombreuses, et n'ont jamais été recueillies. Ceux qui ont étudié l'influence de l'Arioste sur la poésie française, les ont généralement négligées ; il est vrai qu'elles sont, d'un certain point de vue, moins intéressantes que les imitations dont nous traiterons dans les chapitres suivants. Elles ne font que prouver la popularité du *Roland Furieux*, et l'on

[122] Guy le Fèvre de La Borderie, *La Galliade ou revolution des arts et des sciences*, Paris 1578.

[123] E. du Monin, *Neoterica Sydera*, Paris 1578, p. 210. Cité par Farinelli, *Dante e la Francia*, vol. I, p. 434.

[124] E. Pasquier, *Lettres*, Paris, J. Petit-Pas 1619, vol. I, p. 15.

[125] E. Pasquier, *Des recherches de la France*, l. IX, ch. *xxx*, Paris 1665, p. 810. On trouvera dans son ch. VII, *ix*, intitulé « Si la poésie italienne a quelque advantage sur la françoise » (p. 621), des exemples tirés de l'Arioste et de ses imitations par Ronsard, tendant à prouver que la version française n'est pas inférieure à l'original italien. C'est de la même idée que part H. Estienne, *La précellence du langage françois*, éd. Ed. Huguet, Paris, A. Colin 1896, pp. 48-57 ; mais, moins modeste que Pasquier, il choisit dans l'Arioste des passages que ce poète avait imités des Latins, et les compare à des traductions françaises de sa façon, pour conclure, comme on s'y attendait, à la « précellence » de sa version.

a vu qu'on peut trouver la même preuve dans tous les genres littéraires, et chez tous les écrivains de l'époque.

Nous n'avons cependant pas renoncé à cette statistique, qui est intéressante de plusieurs points de vue. Elle montre non seulement que le poème était connu au XVI^e siècle, mais aussi que cette connaissance était universelle, car on cite des comparses et des personnages tout à fait secondaires. D'autre part, leurs noms sont très souvent employés pour exprimer une idée morale qui leur semble attachée et sous-entendue ; pour un peu, ils deviennent les types généraux de quelques abstractions qui, trop longues pour être exprimées en poésie, sont évoquées plus vivement par ces simples allusions.

Les premières traductions françaises du poème, aussi bien que les éditions italiennes du XVI^e siècle, contiennent au commencement de chaque chant une explication allégorique de sa matière ; c'est peut-être de là que vient ce processus qui transforme les personnages en entités morales. Alcine, Gabrine, Rodomont, ne sont pas seulement les héros du *Furieux*, mais aussi les personnifications poétiques d'un vice, et ils entrent comme tels dans le langage commun. Notre tableau permet donc, en même temps, de constater comment, grâce à ces personnifications et à leur circulation dans la littérature, des noms tels que celui de Rodomont et de Médor devinrent des substantifs communs, qui se maintiennent encore aujourd'hui.

Bien entendu, les personnages ne sont pas toujours cités dans le sens allégorique que leur est caractéristique. On rencontrera assez souvent, par exemple, les noms de Roland, de Roger et de Renaud, d'Agramant même [126], à côté de ceux des grands guerriers de l'antiquité, simplement comme des exemples de vaillance, et dans l'acception générale de soldats glorieux. Mais déjà, lorsque l'on cite Birène, on s'attend à le voir personnifier quelque amant trompeur, figurant à juste titre à côté du « leger Troyen » qui « pippa laschement la Royne de Carthage » [127] ; une amante trahie n'appellera pas par un autre nom celui qui l'a trompée [128]. Richardet signifie sosie [129], et

[126] Deplanches, *Sonnet*. Dans *Les Œuvres poétiques*, Poictiers, Julien Thoreau 1612, p. 144.
[127] Lortigue, *Les poëmes divers*, Paris, J. Gesselin 1617, p. 221 (sonnet *xx*). Cf. Jamyn, *Œuvres*, f. 253.
[128] Cl. d'Expilly, *Les poëmes*, Paris, Abel Langellier 1596, pp. 61-62.
[129] P. de Deimier, *Stanses*, dans *Les premières œuvres*, Lyon, Claude Morillon 1600, p. 82.

quand on nomme « le vieux hermite », on comprend tout de suite à quelle circonstance du *Roland Furieux* le poète veut faire allusion : il regrette de ne pas posséder, lui aussi, la « charmante liqueur » qui avait endormi Angélique, et il détaille déjà les plaisirs qu'elle lui pourrait procurer, avec une liberté aussi grande que celle du faut dévot [130].

Les personnages servent surtout à des comparaisons. Quand ce sont des femmes, leurs qualités deviennent celles de la maîtresse du poète, aussi longtemps qu'elle lui est favorable, et leurs défauts lui servent d'instrument de vengeance, alors qu'il se croit trahi ou négligé par sa belle. Il faut reconnaître que la méthode est facile et qu'elle présente le grand avantage de plaire à celle à qui l'on s'adresse ; on emploierait des dizaines de vers pour chanter les charmes d'une belle femme, et l'on ne lui ferait pas autant de plaisir qu'en lui disant qu'Angélique n'était pas aussi belle, ni Isabelle aussi chaste qu'elle. Quelqu'un l'accuse injustement d'on ne sait quel méfait, qu'elle devient une innocente Genèvre, victime de l'envie et de la trahison, et son amoureux jure de la venger contre le « perjure Lurcain », qui l'outrage à tort [131].

Plusieurs femmes dont avait parlé l'Arioste, donnèrent leurs noms aux maîtresses poétiques des écrivains du XVI^e siècle. C'est Ronsard qui chante le premier une Genèvre ; après lui, un certain Du Sentier, poète peu connu et ami de Pierre de Brach, donne le même nom à celle qu'il aime [132]. Grévin chante une Olimpe, qu'il appelle « pour secourir vostre pauvre Birenne », en lui promettant de ne pas être aussi ingrat envers elle, « qui au besoin l'avoit sauvé de mort » [133]. Cette belle princesse représente pour plusieurs autres poètes la fermeté de l'amour qui reste constant au milieu de n'importe quelles vicissitudes. L'un admire sa contenance devant la menace d'une mort prochaine [134], tandis qu'un autre compare son malheur à celui

[130] F. de Chantelouve, *Tragedie de Pharaon et autres œuvres poetiques*, Paris, Nicolas Bonfons (1576), sonnet *xix*.
[131] J. de La Jessée, *Marguerite*, l. II, dans les *Premières œuvres*, p. 875. Un personnage de N. Moulinet du Parc, *Les agreables diversitez d'amour*, s'appelle Ariodan, nom qui vient sans doute du même épisode de l'Arioste.
[132] P. de Brach, *Aymée*, II, élégie I, dans *Les Œuvres*, éd. R. Dezeimeris, Bordeaux 1861, vol. I, p. 171.
[133] J. Grévin, *L'Olimpe*, Paris, R. Estienne 1560, l. II, p. 227. Cf. L. Pinvert, *Jacques Grévin (1538-1570)*, Paris, Fontemoing 1898, p. 232.
[134] Cl. de Taillemont, *An faveur des dames vertueuses*, dans *La Tricarite*, Lyon, J. Temporal 1556, p. 86.

d'une autre femme que son amant a trahie, n'oubliant pas de faire le rapprochement inévitable entre l'épisode de l'Arioste et celui d'Ariadne abandonnée par Thésée, duquel le poète italien s'était inspiré [135].

Si Olympe est la constance, Isabelle représente la chasteté. Le sacrifice qu'elle a fait de sa vie, pour ne pas complaire aux désirs de Rodomont, est souvent rappelé par la poésie du XVI^e^ siècle. Il est vrai que Tahureau la chante dans un autre moment, alors que, parlant *De l'heur que reçoivent ceux qui meurent entre les bras de leurs dames*, il rappelle la piteuse mort de Zerbin, et la consolation qu'il reçut en ce moment suprême de la présence de sa maîtresse [136]. Mais cet amour lui-même est aussi chaste que la fin de la malheureuse princesse ; Jean de La Jessée le dit à celle qu'il aime, en ajoutant que tout en restant chaste, Isabelle ne fut pas aussi cruelle qu'elle l'est [137]. Trellon semble vanter sa chance d'avoir trouvé une maîtresse pareille à celle de Zerbin, alors qu'il prend pour nom poétique celui du héros de l'Arioste [138]. D'autres encore écrivent à la louange du

> nom fameux de celle qui prit fin
> Pour suyvre chastement le beau nom de Zerbin [139],

ou appellent du même nom leurs maîtresses, alors qu'elles sont assez cruelles pour les « aymer sans desir » [140]. Et quand Guy le Fevre de La Borderie voudra chanter, parmi tous les mérites qui peuvent orner une femme, « la gloire la plus feconde », qui est la chasteté, ce sera la même héroïne qui lui servira

[135] A. Jamyn, *Complainte d'une dame trompée*, dans *Œuvres*, l. V, f. 253. La mode est assez répandue, de ces complaintes écrites au nom d'une femme ; elles contiennent souvent des éléments ressemblant aux lamentations similaires d'Olympe. Cf. la *Plainte* déjà citée de Cl. d'Expilly, dans *les Poëmes*, pp. 61-62. Dassoucy cite, parmi quelques « vieilles productions », une chanson qui commence « Birene, mon ami », que nous n'avons pas retrouvée, et qui semble appartenir au même genre (Dassoucy, *Aventures burlesques*, éd. E. Colombey, Paris, A. Delehays 1858, p. 87).

[136] J. Tahureau, *Les poésies*, Paris, N. Chesneau 1574, ff. 44-45 ; éd. P. Blanchemain, Paris, Librairie des Bibliophiles 1870, vol. I, pp. 123-125. Cf. E. Besch, *Un moraliste satyrique et rationnaliste au XVI^e^ siècle. Jacques Tahureau (1527-1555)*, dans *Revue du Seizième Siècle*, VI (1919), p. 12.

[137] J. de La Jessée, *Marguerite*, l. III, élégie *xxij*, dans *les Premières œuvres*, p. 1008.

[138] Trellon, *Les amours de Felice, liij*, dans *Le chevalier parfaict*, Lyon, 1597.

[139] Soffrey de Calignon, *Epitre*, dans *Poésies*, éd. Comte Douglas, Grenoble, Ed. Allier 1874, p. 182.

[140] Montgaillard, *Œuvres*, Paris, M. Guillemot 1606, ff. 44-45.

d'exemple : toutes les femmes de l'antiquité, et parmi celles-ci Lucrèce et Pénélope elles-mêmes, ne lui sembleront pas égaler en vertu Isabelle,

> Celle dont la foy loyalle
> De sang et d'effect royalle
> Se chante d'un plus hault ton [141].

Bradamante et Marfise sont les meilleurs exemples de vertu guerrière chez les femmes, et c'est surtout à ce titre que la littérature du temps les nomme parfois [142]. Une femme qui voit son mari partir à la guerre, regrette de ne pas être une de « ces dames qui suivaient les chevaliers hardis », pour pouvoir l'accompagner; d'autres déclarent n'être pas moins vaillantes que Bradamante, dont on connaît pourtant les prouesses [144], ou moins fantastiques en leurs amours que Marfise, dont on sait l'humeur inquiète et l'indomptable fierté [145]. Cependant, et bien que la vaillance reste le trait le plus saillant de son caractère, Bradamante fait parfois figure d'amante, et l'on admire en elle la constance et la loyauté dont elle fait preuve, dans sa passion pour Roger [146].

Mais les femmes dont l'Arioste fait le portrait ou raconte les aventures, n'ont pas toutes autant de qualités ; il y en a qui excellent en méchanceté, et celles-ci ne sont pas oubliées par la poésie. Une Lydie, dont on connaît la cruauté envers son

[141] Guy le Fèvre de La Borderie, *A Madame de Sourdy, Ode*, dans *Divers meslanges poetiques*, Paris, R. Le Mangnier 1582, ff. 29-31. Il résume ensuite l'histoire du sacrifice d'Isabelle, et rappelle comment Dieu ordonna à sa mort que toutes les femmes qui porteront son nom soient aussi vertueuses qu'elle (cf. *Orlando Furioso*, XXIX, *xxix*) ; tout cela pour mieux chanter les louanges de la dame à laquelle il adresse sa composition, et qui s'appelle Isabelle.

[142] Louise Labé, *Elégie III*, dans *Œuvres*, I, 90 ; Du Bellay, *A Madame la Comtesse de Tonnerre*, dans *Recueil de poésie*, Paris 1549, et *Œuvres poétiques*, éd. H. Chamard, vol. III, p. 146 ; N. Ellain, *Les œuvres poétiques françoises*, Paris, Poulet-Malassis 1861, p. 21 ; J. Juliard, *Les amours de l'amant converty*, Lyon, J. Didier 1604, p. 345.

[143] A. Jamyn, *Une dame à son mari*, dans *Le second volume des œuvres*, Paris, F. Le Mangnier 1584, f. 48 ; J. de La Taille, *Cartel pour demoiselle Catherine de Parthenay*, dans *Saül le Furieux*, f. 49 ; J. de La Jessée, *Marguerite*, l. IV, dans *Les Premières œuvres*, p. 1022.

[144] J. de La Taille, *La Famine ou les Gabeonites*, Paris, F. Morel 1573, f. 147. Cf. L. Papon, *Œuvres*, éd. Guy de La Grye, Lyon, Perrin 1857, p. 51 ; Marc-Claude de Buttet, *Œuvres poétiques*, éd. A. Philibert-Soupé, Lyon, Scheuring 1878, p. 241.

[145] Resneville, *Ode*, dans *Les Traverses*, Paris, T. du Bray 1624, p. 95.

[146] J. de La Taille, *Cartel de ma constance et loyauté*, et *Epistre à une damoiselle de l'honneste amour*, dans *Saül le Furieux*, ff. 50 et 51.

fidèle Alceste, sera comme l'incarnation de l'ingratitude, de la maîtresse qui se plaît à voir souffrir son amant, et qu'on menace, dans l'autre monde, avec la juste punition de sa froideur [147]. Gabrine est toujours la méchante femme de l'Arioste, capable de toutes les trahisons [148]. Alcine est l'enchanteresse par excellence, la femme qui sait attirer les amants par l'aspect d'une fausse beauté, et qui trahit à l'examen une âme noire et une laideur qu'elle avait eu soin de bien cacher au commencement.

Pour Jean de La Taille, les Alcines sont les femmes qui n'ont « que les fards en soucy », pour s'ajouter des charmes qu'elles n'ont pas en réalité [149]. D'autres n'y avaient vu que de vieilles femmes qui veulent faire encore les tendres amoureuses [150], ou des courtisanes qui savent tromper par leur air de sainteté [151]. D'une manière ou d'autre, elle représente deux types féminins bien caractérisés : ou bien l'enchanteresse, dans le sens de magicienne, c'est-à-dire une fée capable de faire sortir des palais d'un seul coup de baguette [152], et comme telle citée très souvent en compagnie de Circé, et plus tard d'Armide, ou bien l'amante qui fait oublier son devoir au guerrier, qui enivre et qui empoisonne par la volupté, et dont l'amour est en même temps indigne et inoubliable [153]. On la cite très souvent comme telle,

[147] J. de La Taille, *Elégie V*, dans *La Famine*, f. 153 ; Du Mas, *Lydie*, Paris, J. Millot 1609, pp. 143-144. *Cf.*, dans le tableau des personnages de cette pièce : « *Lydie*, mulieris ingratae nomen ».

[148] Bernier de La Brousse, *Thisbé, liv*, dans *Les œuvres poetiques*, Poictiers, J. Thoreau 1618, f. 79 ; Fr. Le Poulchre, *Le passe-temps*, Paris, J. Le Blanc 1597, f. 32.

[149] J. de La Taille, *Hymne à Madame sœur du Roy*, dans *Saül le Furieux*, f. 45.

[150] Du Bellay, *Regrets, xc*, éd. Chamard, vol. II, p. 121 ; Deplanches, *Le Misogine*, dans *les Œuvres poetiques*, Poictiers, Julian Thoreau 1612, p. 114.

[151] Ph. Desportes, *Elégies, I, xix*, dans *Œuvres*, éd. A. Michiels, Paris, A. Delahays 1858, p. 283 ; J.-B. Du Pont, *L'Enfer d'Amour*, Lyon, Th. Ancelin 1603, f. 111.

[152] Du Mas, *Lydie*, a. IV, sc. *iv*, p. 69 ; *Visions d'Aristarque*, dans P. de l'Estoile, *Mémoires-Journaux*, XI, 207 ; Bertaut, *Timandre*, dans *Œuvres*, Paris, T. du Bray 1620, pp. 275 et 283 ; Lasphrise, *Au lecteur*, dans *Les premières œuvres poétiques*, Paris, J. Gesselin 1591 ; A. d'Aubigné, *Les Tragiques*, III, 274.

[153] Guy de Tours, *Enie*, I, *xliij*, dans *Les Premieres œuvres poetiques et souspirs amoureux*, Paris, J. du Carroy 1598, f. 13 ; J. de La Taille, *Epistre à une damoiselle*, dans *Saül le Furieux*, f. 51 ; J. de La Jessée, *Marguerite*, l. IV, dans *les Premières œuvres*, p. 1066 ; J. de Boyssières, *Stances à Monsieur*, dans *Les Secondes Œuvres Poetiques*, Paris, J. Poupy 1578, f. 13 ; Lasphrise, *Diverses poésies, xx*, dans *Les premieres œuvres poetiques*, Paris, J. Gesselin 1591, p. 453 ; J. Blanchon, *Pasithée, lv*, dans *Les premieres œuvres poetiques*, Paris, Th. Perrier 1583, p. 124 ; Cl. Garnier, *L'Amour victorieux*, Paris, G. Robinot 1609, f. 194.

soit sans donner de plus amples détails sur les crimes que l'on lui impute, soit en rappelant l'aventure dans laquelle elle avait attiré Roger, et la manière dont celui-ci devint son esclave, oubliant toutes les obligations qu'il avait envers son roi, et surtout envers sa fiancée [154].

Une fois pris dans les rets de l'enchanteresse, on n'espère plus que l'arrivée de Logistille, la bonne fée qui sauva Roger, et qui personnifie la sagesse qui vient par l'expérience [155]. En rappelant au roi les malheurs qui s'étaient abattus sur la France durant de si longues années, Du Lorens lui disait qu'il était temps de réfléchir sur les fautes passées, et de rentrer dans la bonne voie,

> Il se faut amender,
> Se chastier soy-mesme et se reprimander :
> Il est temps que Roger aille voir Logistille [156].

Nous ne mettrons pas Angélique au rang des méchantes femmes ; mais nous n'oublierons pas qu'elle eut aussi sa part de méchanceté, puisqu'elle repoussa tous les paladins qui étaient amoureux d'elle, sans se laisser toucher par leurs larmes et par leurs soupirs. C'est pourquoi elle représente l'indocilité, l'humeur libre et indépendante, voire un peu fantasque, et qui ne se laisse guider que par ses penchants [157]. Elle est cruelle en même temps que belle, car on sait avec quelles couleurs éclatantes Boiardo et l'Arioste avaient fait le portrait de cette jeune

[154] Ronsard, *Amours*, I, *xcij*, dans *Œuvres complètes*, éd. Laumonier, IV, 92, éd. Vaganay, I, 137 (Cf. F. Neri, *Nota ai « Regrets »*, pp. 186-187) ; Desportes, *Diverses amours, xxxvj*, dans *Œuvres*, éd. Michiels, p. 402 ; Cl. Turrin, Sonnet *xxxvj*, dans *Les Œuvres Poetiques*, Paris, J. de Bordeaux 1572, f. 58 ; P. Le Loyer, *Erotopegnie, ou passetemps d'amour*, Paris, A. Langelier 1576, f. 40 (cf. du même *Les Œuvres et meslanges poetiques*, Paris, J. Poupy 1579, f. 85) ; Bernier de La Brousse, *Hélène, xxxviij*, dans *Les Œuvres Poetiques*, f. 11. Le nom d'Alcine se retrouve plus tard dans la littérature romanesque ; une *Alcine princesse de Perse* anonyme paraissait à Paris, en 1683, et une femme portait le même nom dans *La nouvelle mer des histoires*, par Ch. Guillaume, Paris 1733, vol. I, p. 1.

[155] *Les Œuvres de Mesdames des Roches de Poitiers*, Paris, A. l'Angelier 1579, pp. 37 et 73-74 ; *cf. Les missives de Mes-dames des Roches de Poitiers mère et fille, avec le ravissement de Proserpine prins du Latin de Clodian. Et autres imitations et meslanges poëtiques*, Paris, A. l'Angelier 1586, f. 27.

[156] Du Lorens, *Satire II*, dans *les Premières Satires*, Paris, Librairie des Bibliophiles 1881, p. 16.

[157] J. de La Taille, *Elégie III d'une damoiselle à l'autheur*, dans *La Famine*, f. 147.

princesse, la plus belle de toutes les héroïnes de contes et de féeries [158].

Réunissant ces deux qualités, elle réussit mieux que toutes les autres femmes du poète italien, à incarner les maîtresses de ces écrivains, car elles sont toutes, par définition, aussi belles et aussi cruelles. On ne manqua pas d'établir cette comparaison, on ne peut plus flatteuse pour celles qu'elle visait. Scalion de Virbluneau, Montgaillard, Chantelouve, donnèrent à leurs maîtresses poétiques le nom d'Angélique [159]. Le dernier consacra même à la sienne une série de sonnets dans lesquels la comparaison est plus circonstanciée ; dans l'un de ces sonnets, il fait allusion au *Roland Amoureux*, et rappelle la belle défense que Sacripant avait fait à la reine assiégée par ses ennemis, en déclarant ensuite que son propre amour n'est pas moins capable de semblables prouesses [160]; dans les autres, il se déclare aussi fou que Roland [161], et nous fait savoir que son Angélique, tout en étant aussi belle que celle de l'Arioste, a sur elle l'avantage d'être plus chaste [162]. D'autres chantèrent et aimèrent leurs maîtresses sous le même visage. Grévin se plaint d'une « fuyarde Angelique », que ses larmes n'attendrissent pas [163], tandis que La Roque voudrait que sa maîtresse soit aussi angélique par la compassion qu'elle l'est par la beauté [164].

Mais, comme le savent ceux qui ont lu le poème de l'Arioste, cette belle ne fut pas aussi cruelle pour tous ses admirateurs,

[158] Du Mas, *Lydie*, p. 238 ; J. Passerat, *Vers d'amour*, dans *Les Poésies françaises*, éd. P. Blanchemain, Paris, A. Lemerre 1880, vol. I, p. 26 ; L. Papon, *Œuvres*, p. 13.

[159] Scalion de Virbluneau, *Les loyalles et pudicques amours*, Paris, Jamet Mettayer 1599 ; Montgaillard, *Œuvres*, Paris 1606 ; F. de Chantelouve, *Tragedie de Pharaon et autres œuvres poetiques*, Paris, N. Bonfons 1576. Ce ne sont d'ailleurs pas les seuls ouvrages dont Angélique soit le principal personnage. Elle donne son nom à la maîtresse cruelle de Palmédor, héros d'un poème de Vital d'Audiguier, *Œuvres poetiques*, Paris, T. du Bray 1624, f. 15 ; de Frénicle, *Les Premieres œuvres poetiques*, Paris, T. du Bray 1625, pp. 71-75, et de Monfuron, *Les Délices de la poésie françoise*, Paris, T. du Bray 1620, pp. 639 et suiv. *L'Angelique* du Sieur de Rémy, Paris, A. de Sommaville 1626, a pour héros Angélique et Mérindor.

[160] Chantelouve, *Le Pharaon*, son. *x*.

[161] *Ibidem*, son. *xxvj* et *xxxviij*.

[162] *Ibidem*, son. *lxvj*.

[163] J. Grévin, *Olimpe*, l. II, p. 233. Cf. Brantôme, *Recueil d'aulcunes rymes*, son. *xl*, p. 102.

[164] La Roque, *Les amours de Narsize*, *xlj*, dans *Les Œuvres*, Paris, Veuve Cl. de Monstroeil 1609, p. 148 ; cf. *Ibidem*, p. 220 ; Du Mas, *Lydie*, p. 120 ; J. Blanchon, *Chanson* et *Pasithée*, *x*, dans *Les Premieres Œuvres poetiques*, pp. 84 et 102.

et le jeune Médor réussit à toucher son âme. C'est ce que les poètes amoureux rappellent parfois à celles qu'ils aiment, espérant obtenir la place de Médor auprès de ces Angéliques nouvelles [165]; quand ils l'ont déjà obtenue, ils comparent leur bonheur à celui de ce jeune soldat [166]. Ceux qui aiment moins les femmes, ne voyent dans son choix qu'une nouvelle preuve de leur méchanceté, puisque cette princesse repoussa les plus grands paladins de son temps, pour tomber, comme une proie facile, entre les bras d'un simple soldat [167].

Ce que l'on admire le plus dans un héros tel que Renaud, Roland ou Roger, c'est à coup sûr la vaillance ; aussi les voit-on cités assez souvent comme exemples de bravoure, et comme dignes représentants d'une époque des plus glorieuses, que le poète rappelle pour inciter ses contemporains à d'aussi grands faits. Renaud de Montauban, qui était déjà populaire en France, grâce à l'histoire célèbre des *Quatre Fils Aymon*, ajoute un éclat nouveau à son nom, par les aventures et les prouesses que lui attribue l'Arioste [168]. Sa vaillance, aussi bien que celle de ses compagnons, est d'autant plus admirable qu'elle s'associe à une parfaite galanterie, et que tous ces paladins, ne reconnaissant qu'un seul maître,

> Apres avoir parfait tant de beaux exploicts d'armes,
> Se rangeoient à l'Amour et aimoient ses alarmes [169].

[165] A. Jamyn, *Elegie*, dans *Les Œuvres Poétiques*, l. IV, f. 170 ; Deplanches, *Marguerite*, *xviij*, dans *Les Œuvres poetiques*, p. 11 ; E. Pasquier, *Lettres amoureuses*, dans *La Jeunesse*, p. 298. Un sonnet sur les amours d'Angélique et de Médor, attribué à Desportes, dans un Ms. de la collection Rotschild (cf. E. Picot, *Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le Baron James de Rotschild*, Paris, D. Morgand 1912, vol. IV, p. 586).

[166] A. Jamyn, *Second volume*, f. 56 ; N. de Montreux, *Les bergeries de Juliette*, IV, p. 59, et V, pp. 450 et 680 ; Maynard, *Les amours de Cléandre*, *lxiij*, dans *Les Œuvres Poétiques*, éd. G. Garrisson, Paris, A. Lemerre 1885, p. 55.

[167] J. de La Jessée, *La Grasinde*, II, dans *Les Premieres Œuvres*, p. 1353 ; cf. Ronsard, *A Caliope*, *Ode* II, *ij*, dans les *Œuvres complètes*, éd. Laumonier, I, 178, éd. Vaganay, III, 92 ; Deplanches, *Le Misogine*, dans *Les Œuvres Poétiques*, p. 110. Ce n'est que par une rare et curieuse exception que la Vierge Marie sera comparée à

> une Angelique la plus belle et plus saincte,
> Qui de ses rares pleurs arrosa le tombeau
> D'un sainct Medor plus celeste et plus beau.

(César de Nostre-Dame, *Les Perles, ou les larmes de la Saincte Magdeleine*, Tolose, Colomiez 1606, p. 11 ; cf. p. 12).

[168] J. Du Bellay, *Au Cardinal de Chastillon*, dans *Les Œuvres Poétiques*, éd. H. Chamard, vol. III, p. 105 ; A. Jamyn, *Une dame à son mari*, dans le *Second volume des œuvres*, f. 48 ; Jean Hays, *Les premières pensées*, Rouen, Th. Reinsart 1598, p. 163 ; Daudiguier, *Œuvres poetiques*, f. IV.

[169] Brantôme, *Recueil d'aulcunes rymes*, son. *xxix*, p. 87 ; A. Jamyn *Cartel*, dans *les Œuvres poetiques*, l. V, f. 263.

Aussi amoureux que brave, à son tour, un autre poète profitera de la ressemblance de son nom avec celui du héros, pour déclarer qu'il l'égalera en tout point, et qu'il fera en sorte que la France puisse vanter un second Renaud non moins glorieux [170]. D'autres encore voudraient imiter cet exemple, et exaltent le mérite du guerrier qui est en même temps un parfait amoureux, n'oubliant pas de souligner la décadence des temps actuels [171].

Si telle fut la fortune des noms que nous avons enregistrés jusqu'ici, on comprend aisément combien dut être grand le prestige du nom de Roland, dont le souvenir n'était d'ailleurs pas effacé, et qui n'avait pas cessé d'être considéré comme un héros national. Quand Mellin de Saint-Gelais le cite dans une pièce imitée d'Horace, et met les noms de Roland et de Lancelot à la place de ceux de Tullus et d'Ancus, il ne pense certainement pas au personnage dont l'Arioste avait chanté les exploits, mais seulement au Roland de la chanson de geste [172]. Plus tard, Pontus de Tyard le nomme à côté d'Hector et d'Achille, d'Alexandre et de César, dans la préface de son *Solitaire Premier* [173], et Jean-Antoine de Baïf, en imitant le *Miles Gloriosus* de Plaute, remplace par son nom celui d'Achille, qu'il avait trouvé dans le texte qui lui servait de modèle [174].

On cite toujours le nom du paladin pour donner l'idée de la vaillance à laquelle rien ne résiste [175]. On compare à ceux de Roland les faits d'armes du grand seigneur dont on a été chargé de chanter les mérites [176], et l'on propose l'imitation de

[170] Nicolas Renaud, *Les chastes amours*, Paris, Th. Bruneau 1565, f. 11.

[171] J. de La Jessée, *Marguerite*, II, dans *Les Premieres Œuvres*, p. 875.

[172] M. de Saint-Gelais, *Œuvres*, éd. P. Blanchemain, I, 81. La pièce fut publiée pour la première fois en 1547.

[173] [Pontus de Tyard], *Solitaire premier*, Lyon, J. de Tournes 1552, p. 6.

[174] J.-A. de Baïf, *Le Brave*, I, *i*, dans les *Euvres en rime*, éd. Marty-Laveaux, Paris, Lemerre 1886, vol. III, p. 194 ; cf. Plaute, *Miles gloriosus*, I, *i*, v. 61.

[175] Du Bellay, *Au Cardinal de Chastillon*, dans *Œuvres poétiques*, éd. Chamard, III, 105 ; Ronsard, *Avantentrée du Roy treschrestien à Paris*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, I, 22, éd. Vaganay, IV. 368 ; Ronsard, *Hymne de France*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, I, 33, éd. Vaganay, VI, 221 ; A. Jamyn, *Second volume*, f. 48 ; J. Godard, *Les trophées du Roy*, son. *xxj*, dans *les Œuvres*, Lyon, P. Landry 1594, I, 21 ; Hays, *Elegie*, dans *Les premières pensées*, p. 163 ; Daudiguier, *Œuvres poetiques*, II, f. 15.

[176] J. de Boyssières, *A Monseigneur le Duc de Mercœur, sur le siege et prinse d'Issoire*, dans *Les Secondes Œuvres*, f. 64 ; A. Jamyn, *Accomplissement de prophetie sur la naissance de Monseigneur le Dauphin*, dans *Le Parnasse des plus excellens poetes*, Paris, M. Guillemot 1618, ff. 40-43 ; cf. J. de La Jessée, *A Madame Roland*, dans *Les Premieres Œuvres*, p. 202 ; La Péruse, *Œuvres*, Lyon, B. Rigaud 1577, f. 62. Plus tard, et à cause justement de l'usage

son exemple à ceux qui se préparent au combat [177]. Cet emploi du nom devint très commun, tellement qu'on osa même lui donner une fonction purement adjectivale : on put dire, avec Bugnyon, que le dieu Mars fut « Roland et courageux », ces deux mots faisant d'ailleurs un pléonasme [178].

Mais ce fut surtout la malheureuse passion du personnage, qui intéressa les poètes. Ils font souvent allusion à son insuccès, et à la force de l'amour qui le rendit fou à l'annonce de la trahison d'Angélique [179]. Il est une preuve vivante, comme le dit le traducteur du poème, « que l'amour fait oublier l'honneur, poursuivre ce qui ameine dommage et vitupere » [180]. Comme ils avaient comparé la cruauté de la belle princesse d'Asie à celle de leurs maîtresses, les mêmes poètes ne manquèrent pas de comparer leur propre malheur à celui de Roland. Chacun d'eux est aussi fou d'amour, et l'insensibilité de leurs maîtresses a produit sur eux le même effet; chacun est, de ce point de vue, « un second Roland » [181], un « nouveau Roland » [182], ou un Roland tout court, c'est-à-dire un amant malheureux, torturé par la tristesse et par la jalousie [183]. Considéré

fréquent qu'on en avait fait, on n'employa plus cette appellation sans une certaine nuance ironique. V. Loret, *La Muze historique*, éd. Ch. Livet, Paris, P. Daffis, vol. I, p. 120 :

> Ces six preux, qui sont vaillants
> Environ comme des Rolands.

V. aussi le *Songe* de 1606, contre le Maréchal d'Ancre, publié par Ed. Fournier, *Variétés historiques et littéraires*, Paris, J. Jannet vol. IV, p. 27.

[177] J. de La Jessée, *Le poète courtisan*, dans *Les Premieres Œuvres*, p. 1432 ; A. de Lortigue, *Le désert*, Paris, Cl. Marette et C. Besogne 1637, p. 123.

[178] Ph. Bugnyon, *Proterote de Phidie à sa Gelasine*, dans *Erotasmes*, p. 6.

[179] Ronsard, *A Caliope*, Odes II, 2, éd. Laumonier, I, 178, éd. Vaganay, III, 92 ; Ronsard, *Cartel*, éd. Vaganay, V, 377 ; O. de Magny, *Les Odes*, Lyon, N. Scheuring 1876, pp. 293-294 ; N. Renaud, *Les chastes amours*, f. 11 ; A. Jamyn, *Elegie* et *Cartel*, dans *Les œuvres poetiques*, ff. 170 et 263 ; J. de La Taille, *Epistre à une damoiselle*, dans *Saül le Furieux*, f. 51 ; J. de La Jessée, *La Grasinde*, II, dans *Les Premieres Œuvres*, p. 1353 ; Chr. de Beaujeu, *Complainte*, dans *Les Amours*, Paris, Didier-Millot 1589, p. 107 ; Lasphrise, *Theophile*, *cxviij*, dans *Les premieres œuvres*, p. 101.

[180] Arioste, *Roland Furieux*, trad. G. Chappuys, Lyon 1582, p. 81.

[181] Cl. de Taillemont, *La Tricarite*, p. 30 ; Expilly, *Les amours de Chloride*, *lij*, dans *Les Poèmes*, p. 37 ; Cl. Garnier, *L'Amour victorieux*, *clxxxviij*, f. 200.

[182] Lasphrise, *Theophile*, *cxciij*, et *Noemie*, *vij*, dans *Les premieres œuvres*, pp. 148 et 168.

[183] J. Grévin, *Olimpe* II, p. 236 ; J. de La Taille, *Aux Dames*, *Cartel de ma constance et loyauté*, dans *Saül le Furieux*, f. 50 ; J. de La Taille, *Elegie* III, dans *La Famine*, f. 148 ; A. Jamyn, *Les œuvres poetiques*, f. 178 ; J. de La Jessée ; *Marguerite*, III, élég. *viij*, dans *Les Premières œuvres*, p. 938 ; Blanchon, *Dione*, *cix*, et *Pasithée*, *x*, dans *Les premières œuvres*, pp. 92 et 102 ; Expilly, *Elegie* III, dans *Les poèmes*, p. 93 ; Brantôme, *Recueil d'aulcunes rymes*, pp. 102,

à travers le prisme de son amour insensé, le paladin change complètement de visage, et son nom suffit quelquefois pour désigner un fou tout simplement [184].

Pour avoir été l'amoureux d'Alcine et le fiancé de Bradamante, Roger n'en avait pas moins été l'un des plus vaillants guerriers de son temps ; aussi son nom va-t-il de pair avec ceux de Renaud et de Roland, quand il s'agit de donner des exemples d'héroïsme, et on le propose comme guide à tous ceux qui s'appellent comme lui [185]. Mais s'il tient compagnie à ces braves guerriers pour ce qui est de la vaillance, il ne la leur fausse pas quand il s'agit de galanterie [186]. Les poètes l'envient surtout pour tant de voluptés qu'il goûta dans l'île d'Alcine, et se plaignent de ne pas rencontrer dans leurs voyages d'aussi bonnes fortunes [187]. Il est vrai que ce sont là des plaisirs coupables, sur lesquels le héros a tort de s'attarder, car ils lui font oublier son devoir et ses serments de fidélité ; aussi Roger per-

104, 194. Cette dernière pièce se retrouve dans le recueil Conrart (Arsenal, Ms. 4123, p. 163), sous le titre *Pour un petit Orlando Furioso*.

[184] O. de Magny, *Iambes contre un mesdisant*, dans *Les Gayetez*, éd. E. Courbet, Paris A. Lemerre 1871, pp. 106-107 ; Brantôme, *La vie des grands capitaines françois*, dans les *Œuvres*, éd. L. Lalanne, vol. I, p. 170 ; La Borderie, *Le voyage de Perroquet en l'autre monde en vers maqueroniques. Poëme*, dans *Le Prelude de Perroquet fluteur Tolosain* Bourdeaus, Gilbert Vernoy 1620, p. 61 ; Scarron, *Le roman comique*. L'expression de Scarron est reprise par Champmeslé, *Ragotin ou le Roman Comique*, I, *ij*, dans les *Œuvres* de La Fontaine, éd. H. Régnier, vol. VII, p. 284. Pour les amants qui simulent le désespoir amoureux, on disait qu'ils « font du Roland » (J. Godard, *Les amours de Flore, lxij*, dans *les Œuvres, I*, p. 31 ; cf. du même, *Les Desguisez*, II, pp. 120 et 123. L'expression existait déjà au moyen-âge, mais dans un sens différent : cf. A. Counson, *Noms épiques entrés dans le vocabulaire commun*, dans *Mélanges Chabaneau*, Erlangen 1907, pp. 401-413), ou même « rolandisent » (Lasphrise, *Theophile, xiv*, dans *Œuvres*, p. 11), tout comme on avait dit, vers la même époque « amadiser » et « amadigauliser », pour désigner le verbiage des amants beaux parleurs.

[185] Guy de Tours, *A tresnoble et tresillustre seigneur, Messire Roger de Bellegarde*, dans *les Premières œuvres*, p. V ; D'Audiguier, *Estreines* [à Roger de Bellegarde], dans *Nouveau Recueil des plus beaux vers de ce temps*, Paris, T. du Bray 1609, p. 479, et dans *les Œuvres poétiques*, f. 23. Dans l'*Avantentrée du Roy treschrestien à Paris*, Ronsard se rappelait que la femme du duc d'Aumale descendait du sang « du bon Roger. » (*Œuvres complètes*, éd. Laumonier, I, 22, éd. Vaganay, IV, 368).

[186] J. de La Taille, *Saül le Furieux*, ff. 50 et 51 ; Brantôme, *Recueil d'aulcunes rymes*, p. 87. Une allusion au duel de Roger avec Bradamante, dans l'*Advertissement* qui précède le *Recueil curieux touchant l'eloquence françoise*, par La Motte-Aigron, Paris 1628.

[187] Ronsard, *Amours*, I, 92, éd. Laumonier, IV, 92, éd. Vaganay, I, 137 ; imité par J. de La Jessée, *Marguerite*, IV, élég. *viij*, dans *les Premières œuvres*, p. 933 ; cf. J. de La Jessée, *Marguerite*, II, *ibidem*, p. 884 ; J. Grévin, *Olimpe*, II, p. 233 ; Brantôme, *Recueil d'aulcunes rymes*, p. 111 ; Bernier de La Brousse, *Hélène, xxxviij*, dans *Les Premières œuvres*, f. 12.

sonnifie-t-il en même temps la faiblesse des sens, qui se laissent tromper par la promesse des plaisirs, et qu'on ne réussit à dominer qu'avec peine [188], ou encore, comme le dit Chappuys, dans ces explications allégoriques dont nous avons déjà parlé, « l'homme lequel par l'aide surnaturel se renge à une vertueuse vie » [189].

Astolphe, qui est un des personnages les plus sympathiques, tant du poème de Boiardo que de celui de l'Arioste, apparaît dans la poésie française comme un témoin de plus de la toute-puissance de l'Amour, car il fut, à son tour, l'un des esclaves de ce dieu, et paya par une étrange métamorphose sa passion pour Alcine [190]. D'autres fois, on rappelle que c'est lui qui guérit Roland de sa folie, en lui rapportant l'esprit que l'Amour avait fait fuir, ce qui lui fait jouer auprès du paladin le même rôle que la bonne fée Mélisse auprès de Roger [191].

Quant au personnage de Rodomont, il eut une fortune des plus curieuses. Généralement, il fut connu, mieux que par le poème de l'Arioste, par le petit poème de Desportes, qui racontait son duel avec Roger, et les exploits accomplis pendant son voyage d'outre-monde. L'influence de ce petit poème fut considérable. Nous verrons par la suite qu'il eut, en France même, beaucoup d'imitations ; des poètes lyriques font allusion parfois à un Rodomont, qui est le héros de Desportes plutôt que celui de l'Arioste [192]. Le portrait qu'en avaient déjà tracé Boïardo et l'Arioste, joint au récit des actes de bravoure qu'il accomplit même après sa mort, en font un guerrier de mérite égal à

[188] J. Du Bellay, *Regrets, lxxxix*, dans les *Œuvres poétiques*, éd. Chamard, II, 120 ; N. Renaud, *Les chastes amours*, f. 11 ; Cl. Turrin, *Discours de ses miseres*, dans *Les Œuvres*, ff. 35-36.

[189] Arioste, *Roland Furieux*, trad. G. Chappuys, Lyon 1582, p. 81. Parfois, mais plus rarement, on rappelle le secours que Roger donna à Angélique menacée par l'Orque : L. Papon, *Discours à Mademoyselle Panfile*, dans les *Œuvres*, pp. 12 et 58.

[190] J. Du Bellay, *Regrets, lxxxvij*, dans les *Œuvres*, éd. Chamard II, 119 ; Chantelouve, *Chanson iv*, dans *Pharaon ;* Cl. Turrin, *Elegie* II, *iv*, dans *les Œuvres*, f. 35.

[191] Ronsard, *Amours*, I, *lxv*, éd. Laumonier, IV, 67, éd. Vaganay, I, 88 ; Du Bellay, *Regrets, lxxxviij*, éd. Chamard, II, 119 ; imité par J. de La Jessée, *Les premières œuvres*, p. 776 ; Fr. Le Poulchre, *Les sept livres des honnestes loisirs*, Paris, Marc Orry 1587, p. 249 ; J. Blanchon, *Dione, cix*, dans *Les Premières Œuvres*, p. 92.

[192] Le Digne, *Le tombeau de Sibilot*, dans *Les fleurettes du premier meslange*, Paris, J. Perier 1601, f. 128 ; Lespine, *L'amour vainqueur*, dans *Le mariage d'Orphée*, Paris, H. Sara 1623, pp. 64-65.

celui des plus braves paladins de France, dont le séparent pourtant sa bravacherie et son indomptable orgueil [193].

Cette pointe de fanfaronnade, qu'on lui trouve dès le *Roland Amoureux*, et qu'il garde dans le poème de l'Arioste, devient insensiblement le trait le plus saillant de son caractère. Par sa résonnance prétentieuse et d'une étonnante plasticité, de laquelle Boiardo avait le droit d'être content [194], son nom évoque à merveille l'image d'un soldat vantard et bravache, tel que les capitaines de la comédie italienne. Il est curieux de constater que Rodomont apparaît d'abord, sous cette figure nouvelle, dans des comédies : l'*Eugène* de Jodelle, *la Reconnue* de Belleau, *les Contents* d'Odet de Turnèbe, et le remaniement qu'en fit Charles de Maupas sous le titre *les Desguisez*, ont un personnage de ce nom, et qui présente à peu près les mêmes caractères. Corneille lui-même n'oublia pas d'appeler Rodomont le Matamore auquel il donna un rôle dans son *Illusion comique* [195].

Il est d'ailleurs très probable que c'est en grande partie au théâtre que notre personnage doit cette métamorphose. C'est sans doute du *Roland Furieux* que la comédie italienne du XVI[e] siècle prit les noms d'Angélique, d'Isabelle et de Zerbin, que l'on rencontre si souvent dans le théâtre comique, jusqu'au XVIII[e] siècle. Quant à celui de Rodomont, il apparaît aussi dans certaines farces de Tabarin [196], et dans un roman satirique dans lequel l'imitation de *Don Quichotte* est évidente, et qui le présente avec tous les caractères qu'il devait garder par la suite.

L'auteur des *Adventures et amours du capitaine Rodomont* nous déclare lui-même que son personnage n'est pas tout à fait celui du poète italien : « Je n'ay pas entrepris en ce traité de vous raconter l'histoire d'un Rodomont, roy d'Arger, qui est trop triviale et commune, comme celle qui a esté assez deduite

[193] Guy de Tours, *Les premières œuvres*, pièce liminaire ; Lortigue, *Les poèmes divers*, Paris, J. Gesselin 1617, p. 260 ; Fr. Le Poulchre, *Les honnestes loisirs*, f. 16 ; J. de La Jessée, *La Grasinde*, II, élég. *x*, dans *Les Premières Œuvres*, p. 1352.

[194] On connaît la légende d'après laquelle le conte de Scandiano, ayant longtemps cherché le nom de ce personnage, et ayant trouvé celui de Rodomont, en fut tellement content qu'il donna l'ordre de faire sonner toutes les cloches de la ville de Scandiano, en souvenir de ce curieux baptême.

[195] P. Corneille, *L'Illusion Comique*, II, *viij*, v. 590.

[196] *Les œuvres de Tabarin*, éd. G. d'Harmonville [P. Lacroix], Paris, Garnier, s. a., pp. 221-239.

par le poète italien Arioste, et d'italien tournée en François. Un Rodomont, second de nom, mais premier en armes, fournira de matiere suffisante à ce nouveau livre. » Celui-ci, qui a une généalogie aussi noble que celle du fils d'Ulien, prend pour écuyer Tabarin, et sauve la vie et l'honneur d'une Isabelle qui, pour avoir le même nom que l'héroïne de l'Arioste, n'est pas aussi chaste que son homonyme. Ce roman ne fut peut-être pas sans avoir une certaine influence sur la fortune du type de Rodomont, qui devait bientôt devenir universel [197].

La poésie, et surtout la poésie satirique, ne tarda pas à s'en emparer, en figurant sous son nom tous les jeunes bravaches, sur lesquels ces poètes avaient à venger quelque mécontentement. *Rodomont* devint une expression commune et d'usage général, et on l'emploie encore aujourd'hui comme substantif commun, toujours avec la même signification [198]. On avait dit aussi, au commencement du XVII[e] siècle, « faire le Rodomont » [199], ou « trancher du Rodomont » [200], et le mot de « rodomontade » connut la même fortune, puisqu'on l'emploie encore de nos jours [201].

Le souvenir de Médor fut presque aussi populaire. On cita d'abord son nom en rapport avec les amours d'Angélique seulement [202], et ce ne fut que plus tard qu'il devint synonyme de

[197] *Les adventures et amours du capitaine Rodomont, les rares beautez d'Isabelle et les inventions folastres de Tabarin, faites depuis son depart de Paris jusques à son retour*, dans *les Œuvres de Tabarin*, éd. G. d'Harmonville, pp. 261-296 ; éd. Gustave Aventin, Paris, P. Jamet 1858, vol. I, pp. 237-287.

[198] Cl. Turrin, son. *lxiv*, dans *Les Œuvres*, f. 68 ; Louvencourt, *Aurore*, *cxiij*, dans *Les amours et premières œuvres poétiques*, Paris, G. Drobet 1595, f. 29 ; Lasphrise, *Theophile*, *cxcvij*, et *Noemie*, *clxxj*, dans *Les premières œuvres*, pp. 150 et 285 ; P. Davity, *Le poltron Rodomont*, dans *Les travaux sans travail*, Paris, G. Robinot 1609, p. 265 ; Cl. d'Esternod, *L'Espadon satyrique*, sat. XI, éd. F. Fleuret et L. Perceau, Paris, Librairie du Bon Vieux Temps 1922, p. 110 ; J. Auvray, *Les Rodomonts sous les courtines*, dans *Le banquet des Muses*, Rouen, D. Ferrand 1628, p. 48. Cf. aussi A. de Laval, *Dessein de professions nobles*, f. 90, et *Les Entretiens de feu M. de Balzac*, Paris, A. Courbé 1660, p. 167.

[199] P. Trotterel, *Les Corrivaux*, p. 9 ; Bertaut, dans *Les fleurs des plus excellents poètes*, f. 207 ; D'Esternod, *L'Espadon satyrique*, sat. I, p. 5 ; Loret, *La Muze historique*, I, 385.

[200] F. de Rosset, *Les XII beautés de Phyllis*, Paris, A. l'Angelier 1604, f. 26.

[201] Fr. Le Poulchre, *Epistre au Roy*, dans *Les honnestes loisirs*, pièce liminaire ; Colletet, *Rodomontade amoureuse*, dans *Les amours de Claudine*, III. *Poésies diverses*, p. 315. Pour les *Rodomontades espagnoles*, cf. A. Cioranescu, *Les « Rodomontades espagnolles » de Nicolas Baudouin*, dans le *Bulletin hispanique*, XXXIX (1937), pp. 349-55. Nous n'insistons pas sur le nom de Sacripant, qui eut en France une fortune semblable, mais qui ne vient pas du poème de l'Arioste, mais de la *Secchia rapita* de Tassoni.

[202] Louvencourt, *Aurore*, *xiv*, dans *Les amours*, f. 12 ; Blanchon, *Chanson*,

jeune amoureux [203], et partant de freluquet, d'homme frivole, qui sait plaire aux femmes, par son élégance ou par ses manières [204]. Il fut commun pendant longtemps sous cette acception, et on le rencontrait encore vers la fin du XVIII[e] siècle [205] ; mais il tomba peu à peu dans l'oubli, et il finit par avoir le sort de tant d'autres noms illustres, comme Castor, Hector ou Diane, que l'on n'emploie guère aujourd'hui que pour les chiens.

Mais la poésie lyrique ne se limite pas toujours aux seuls personnages de l'Arioste, et se souvient parfois aussi de certains artifices du poème, de quelques circonstances ou objets qui peuvent servir aux fins du poète. On connaît, par exemple, la légende des deux fontaines de la forêt des Ardennes, dont l'une inspire l'amour à celui qui en boit, tandis que l'autre fait naître l'indifférence. Le mythe est repris par quelques poètes, qui trouvent dans ce joli artifice l'occasion de chanter encore la puissance de l'amour ; ils déclarent leur désir de faire à leur tour le voyage des Ardennes, comme certains personnages de l'Arioste l'avaient fait, pour y boire dans la fontaine de l'oubli, seul moyen capable de faire cesser les souffrances que leur causent des maîtresses toujours trop cruelles [206].

D'autres espèrent arriver au même résultat, grâce à l'anneau d'Angélique, que Mélisse donna à Roger pour le délivrer des charmes d'Alcine, mais ils cherchent en vain ce remède souverain contre tous les faux enchantements de l'amour [207]. Celui

dans *Le Premières œuvres*, p. 84 ; La Roque, *Œuvres*, pp. 148 et 220 ; Lasphrise, *Noemie, xcij*, dans *Les premières œuvres*, p. 241 ; *Souspirs amoureux de Liante*, dans *Le Parnasse des plus excellens poetes*, ff. 115-120 ; La Fontan, *Les jours et les nuicts*, Paris, Ch. Sevestre 1606, f. 45.

[203] Fr. Le Poulchre, *Songe*, dans *Les honnestes loisirs*, f. 253 ; cf. Corneille, *La Place Royale*, II, v, 486-488.

[204] J. de Boyssières, *La Croisade*, Paris, R. Le Fizelier 1584, f. 34 ; D'Esternod, *L'Espadon Satyrique*, sat. I, pp. 6 et 19 ; A. de Lortigue, *Poèmes divers*, p. 128.

[205] Gilbert, dans Imbert, Métra, etc., *Correspondance secrète*, Londres, J. Adamson 1787, vol. II, p. 86.

[206] Ronsard, *Discours d'un amoureux désespéré, et de son compagnon qui le console et de l'Amour qui le reprend*, dans *Œuvres*, éd. Vaganay, IV, 237 ; J. de La Taille, *Elegie iv*, dans *Les Gabeonites*, f. 148 ; Guy de Tours, *Anne, lxj*, dans *Les premières œuvres*, f. 54 ; Bernier de La Brousse, *Hélène, lx*, dans *Les œuvres poétiques*, f. 18 (cf. *Ibidem*, f. 147) ; Deimier, *Les amours de Parthenie, xliv*, dans *Les premières œuvres*, p. 49 ; P. Boton, *Elegie* I, dans *La Camille*, Paris, J. Ruelle 1573, f. 31.

[207] Ronsard, *Amours*, I, *lxv*, éd. Laumonier, IV, 67 ; cf. la version ultérieure, éd. Vaganay, I, 88, où l'anneau d'Alcine a été remplacé par l'intervention d'Astolphe ; Du Bellay, *Regrets, lxxxviij*, éd. Chamard, II, 119 ; J. de La Jessée, *Marguerite*, II, dans *Les premières œuvres*, p. 884 ; Guy de Tours, *Ente, xliij*,

à qui sa maîtresse a enfin découvert « sa desloyauté », se dit guéri d'une guérison aussi prompte que celle qu'avait provoquée la célèbre bague dans le cœur du paladin amoureux [208]. Le cor enchanté d'Astolphe [209], le bouclier d'Atlant [210], et la lance d'Argail [211], qui a la propriété de renverser tout ce qu'elle touche, jouirent de moins de popularité, sans doute parce qu'on leur eût trouvé difficilement une place dans la poésie amoureuse; quant à la coupe enchantée [212], elle devait connaître plus tard une plus grande fortune au théâtre.

En échange, on cite assez souvent les Harpies qui avaient molesté le roi de Nubie, et dont Astolphe était venu enfin le délivrer ; elles personnifient soit la méchanceté et la gloutonnerie [213], soit la jalousie [214], soit enfin les discordes intestines qui agitaient la France, les reîtres espagnols et allemands qui remplissaient à cette époque les provinces [215]. Bayard, le cheval de Renaud, et Rabican de Roger ont droit à une mention, l'un sans doute parce qu'il était déjà célèbre grâce au roman des *Quatre Fils Aymon*, dont nous avons déjà parlé [216], et l'autre parce qu'il est amené par les nécessités de la rime dans les vers de l'un des plus médiocres poètes du commencement du

dans *Les premières œuvres*, f. 13 (cf. *Ibidem*, f. 56) ; P. de Deimier, *Les amours de Parthenie, lxxxj*, dans *Les premières œuvres*, p. 66 ; Du Mas, *Stances*, dans *Lydie*, p. 211 ; Chantelouve, *Le Pharaon*, son. *xlvj* ; Cl. Garnier, *L'Amour victorieux, cij*, f. 165. Cf. N. Renaud, *Les chastes amours*, f. *IV* ; *La Mariane du Filomène*, Paris, Cl. de Monstroeil 1596, f. 64.

[208] S. de La Picardière, *Stances*, dans *Les délices de la poésie françoise*, p. 925.

[209] J. Grévin, *Olimpe*, II, p. 233.

[210] *A Madame la Mareschale de Retz*, dans Jodelle, *Les amours*, éd. Ad. Van Bever, Paris, E. Sansot 1907, p. 252 ; Guy de Tours, *Anne, liv*, dans *Les premières œuvres*, f. 52. Deimier, *Les premières œuvres*, son. *cxxxij*, p. 131 ; *La Mariane du Filomene*, f. 36.

[211] Chantelouve, *Le Pharaon*, son. *xlvj*.

[212] Bretonnayau, *La generation de l'homme*, Paris, A. l'Angelier 1583, f. 24.

[213] J. Du Bellay, *Regrets, lxxxviij*, éd. Chamard, II, 119, et *A Madame de Poictiers*, V, 372 ; Sainte-Marthe, *Elegie*, dans le *Second volume des œuvres*. Poictiers, Bouchetz Freres 1573, p. 91 ; Montgaillard, *Stances*, dans *Les œuvres poétiques* p. 60. Cf. A. Domayron, *Histoire du siège des Muses*, p. 144.

[214] Du Bellay, *Olive, xciv*, éd. Chamard, I, 111 ; Baïf, *Francine*, dans *Euvres*. éd. Marty-Laveaux, I, 141 ; Desportes, *De la Jalousie*, dans *Œuvres*, éd. A. Michiels, p. 92.

[215] J. de La Taille, *Remonstrance pour le Roy Charles IX à tous ses sujets, afin de les encliner à la paix*, dans *Saül le Furieux*, f. 42 ; J. de La Jessée, *Les premières œuvres*, p. 54 ; Du Perron, *Sur la blessure du Roy et parricide attentat de Jean Chastel*, dans *Les Diverses Œuvres*, Paris, A. Estienne 1622, p. 43.

[216] Ronsard, *L'ombre du cheval*, dans *Œuvres*, éd. Vaganay, IV, 257 ; D'Esternod, *L'Espadon satyrique*, Sat. IV, p. 41.

XVII[e] siècle [217]. Bien qu'il ne soit pas trop souvent cité [218], leur compagnon ailé, l'hippogriffe, connut un plus grand succès, puisqu'il resta, lui aussi, dans la langue [219]. Quant à l'orque, il n'y eut que les poètes de la Pléiade qui firent parfois allusion à ce monstre, que Ronsard devait imiter plus tard d'une autre manière [220].

X

Dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, la littérature comme la société sont ainsi totalement imprégnées de l'esprit chevaleresque qui anime le poème de l'Arioste. L'ambiance est faite pour accepter ces nouvelles fictions, qui ont l'avantage, par rapport à la littérature romanesque qui les avait précédées, de réunir de la façon la plus agréable le sentimental et l'aventureux ; elles présentent ainsi le double intérêt que tout lecteur cherche dans cette littérature, le cadre guerrier dans lequel il continue à vivre, et l'atmosphère sentimentale et voluptueuse qui semble adoucir ses rigueurs. Ainsi préparé pour comprendre un poète que tout semblait lui recommander, le public français ne tarda pas à se l'approprier ; son ouvrage devint l'un des livres les plus populaires et les plus connus de cette époque, et les nombreuses imitations que nous examinerons dans les chapitres suivants, sont la meilleure preuve de son succès.

Les allusions que l'on fait un peu partout aux personnages et aux aventures du *Roland Furieux*, prouvent que ce poème est universellement connu, au même titre que les chefs-d'œuvre de l'antiquité. La mode en devint tellement commune, que l'on commença à donner aux enfants les noms de ses personnages ; il est facile de constater, au commencement du XVII[e] siècle, à côté des Florizée, des Amadis, des Ancelot et des Florisel, une

[217] Neufgermain, *La seconde partie du livre intitulé les poésies et rencontres*, s. l. 1637, p. 172.

[218] N., *Regrets de se voir esloigné de sa dame*, dans *Le Cabinet des Muses*, p. 149, et dans *Le Parnasse des plus excellents poètes*, f. 95.

[219] Cf. *Nouveaux amusements du cœur et de l'esprit*, La Haye 1740, vol. VIII, p. 246 ; Desforges-Maillard, *Œuvres*, Amsterdam 1759, vol. I, p. 39.

[220] J. Dorat, *Œuvres poétiques*, éd. Marty-Laveaux, p. 35 ; Du Bellay, *Musagnoeomachie*, dans les *Œuvres*, éd. Chamard, IV, 4.

certaine affluence des noms rappelant cette littérature chevaleresque, et qui viennent certainement du poème de l'Arioste [221].

Quant à la littérature, elle s'alimenta longtemps à cette source féconde et diverse. Presque tous les genres littéraires de cette époque y puisèrent des inspirations, dont l'importance va, comme nous l'avons déjà vu, de la simple citation, jusqu'à l'imitation inconsciente, qui voudrait faire revivre dans des ouvrages français et plus personnels, quelque chose de l'esprit du poète. Il est entendu que les ouvrages de cette dernière catégorie sont très rares au XVI[e] siècle, et que nous aurons surtout à nous occuper d'imitations textuelles ; de ce fait, 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. C'est pourquoi, n'ayant presque jamais à souligner leur intérêt individuel, nous avons préférer insister, dans les chapitres qui suivent, sur les traits communs de ces diverses imitations, sur l'atmosphère chevaleresque et romanesque, et sur la leçon qui s'en dégage pour la littérature.

[221] Nous extrayons au hasard, des registres des Insinuations au Châtelet de Paris, entre 1603 et 1630 : Dame Florizée de Boivin ; Amadis de Lois, notaire ; Ancelot de Mony, cocher ; Florisel de Surville, archer des gardes du corps du roy ; Angélique Le Meau ; Angélique d'Etrées, abbesse de Notre-Dame de Maubuisson ; Angélique de Cossé ; Angélique Chuppin ; Angélique de Crasfort ; Roland Auffroy, maître potier d'étain ; Roland Toigny, voiturier par terre ; Roland Rocquelin, maître savetier ; Roland Le Gendre, contrôleur en l'élection de Paris ; Roland Mariette, tailleur d'habits ; Roland de Neufbourg, sieur de Sarcelles ; Roland Percheron, sieur de l'Espine ; Regnault de Sainte-Marie, marchand fripier ; Renault Julliot, maître boulanger. Catherine de Rohan, duchesse des Deux-Ponts, pour laquelle Cl. Billard composa un *Tombeau* (*Tragédies françoises*, Paris, D. Langlois 1610, f. 189) était très souvent appelée Marfise. Nous avons aussi rencontré un Rodomonte de Masaray, en 1558. Nous avons déjà fait mention des noms de Marfise et Bradamante d'Este, que cite souvent Curzio Gonzaga, dans son poème intitulé *Fidamante*. On n'oubliera pas que les noms illustres étaient à la mode à l'époque de la Renaissance, et que Léon-Baptiste Alberti, dans son traité *De la Famille*, les recommandait expressément, croyant qu'ils étaient capables d'inciter les enfants qui les portent, à imiter les hauts faits de leurs homonymes.

CHAPITRE II

LES PREMIÈRES TRADUCTIONS DU « ROLAND FURIEUX »

I

Il serait inutile de nous étendre ici sur l'importance des traductions au XVI[e] siècle. Ce fut une époque d'expériences littéraires, de prise de contact, pendant laquelle un grand nombre d'érudits et de gens de lettres se consacrèrent entièrement à la tâche de rendre en français les œuvres léguées par l'antiquité, ou celles que commençaient à offrir en exemple les Italiens et les Espagnols ; il y eut même des écrivains, comme Amyot ou Herberay des Essarts, qui ne durent qu'à leur œuvre de traducteurs leur célébrité, et leur place dans l'histoire de la littérature.

La condamnation de la traduction par la Pléiade et par les poètes de son entourage, ne réussit pas à détourner les esprits de cette curiosité de connaître et d'apprendre. Joachim Du Bellay, qui fut le premier à la condamner, Ronsard, Belleau et tous les membres de la Pléiade, furent aussi des traducteurs, et interprétèrent les écrivains classiques à côté des imitations qu'ils en tirèrent assez souvent, et qui n'étaient souvent que des traductions non avouées.

L'Arioste n'eut pas la bonne fortune de trouver un Herberay des Essarts. Les traductions que l'on fit de son poème au XVI[e] siècle, sont ou incomplètes, ou médiocres. Il y en eut qui essayèrent de rendre par l'harmonie du vers les beautés de l'original ; mais leur fantaisie et leur patience s'épuisèrent vite, et ils abandonnèrent bientôt l'ouvrage à peine entrepris.

Quant à la traduction en prose, qui est la seule complète pendant cette époque, il ne faut pas se laisser tromper par le grand nombre de réimpressions qu'elle eut pendant trois quarts

de siècle. Il serait inutile de lui chercher des mérites ; elle n'en a pas, si ce n'est celui d'avoir répandu la connaissance du *Roland Furieux* parmi la foule des lecteurs qui ne pouvaient pas aborder le texte italien. Moins exigeants qu'on ne le serait aujourd'hui, ceux-ci renonçaient au bercement de l'octave et à la musique d'une poésie qu'ils ne comprenaient pas, pour en connaître au moins le contenu, et pour assister du bout d'une lointaine galerie, qui seule leur était accessible, à ce spectacle d'armes et d'amour.

Cette première traduction de l'Arioste pose d'ailleurs toute une série de problèmes, qu'il nous convient d'étudier de plus près. Elle parut en 1543, à Lyon, imprimée par Sulpice Sabon, pour le libraire Jean Thellusson ; en voici le titre complet :

Roland furieux. Composé premierement en ryme Thuscane par Messire Loys Arioste, noble Ferraroys, et maintenant traduict en prose Françoyse : partie suyvant la phrase de l'autheur, partie aussi le stile de ceste nostre langue.

Il n'y a donc pas de nom de traducteur. Sur le feuillet de titre on lit, en *motto*, un huitain adressé *Au lecteur*, et qui, faisant allusion au succès des premiers livres de l'*Amadis*, publiés trois ans auparavant, promet à Roland la même bonne fortune, et au traducteur anonyme une gloire au moins égale à celle que s'était acquise Herberay des Essarts [1]. Mais rien ne laisse deviner le nom de ce traducteur. Le privilège, délivré à Paris, le 7 mars 1543 au nom de Jehan Thellusson, lui accorde « de imprimer ou de faire imprimer... les Livres intitulez Roland Furieux et Roland Amoureux translatez de Italien en François, durant le temps et terme de six ans prochainement venans. »

Vient ensuite une épître dédicatoire : « A Reverendissime Seigneur Monseigneur Hippolyte d'Este, Cardinal de Ferrare, Arcevesque de Milan et de Lyon, Primat de l'une et de l'aultre Gaule, Jehan des Gouttes salut et felicité » [2]. Dans cette épître,

[1] Ces vers sont reproduits à la fin de notre ouvrage, dans la *Bibliographie de l'Arioste en France*.

[2] Sur Hippolyte II d'Este et sur son séjour en France, cf. E. Picot, *Les Italiens en France au XVI[e] siècle*, dans *Bulletin Italien*, I (1901), pp. 111-2. Nous n'avons que peu de renseignements sur Jean des Gouttes ; v. surtout ce qu'en disent La Croix du Maine, *Bibliothèque*, I, 514, et Du Verdier, *Ibidem*, IV, 438. Il a publié aussi *Le premier Livre de la belle et plaisante histoire de Philandre et de Passerose fille du roy de Naples*, Lyon, J. de Tournes 1544. Nicolas Bourbon l'Ancien (*Nugarum libri octo*, Lyon, S. Gryphius 1538, p. 39), et Claude Rosselet (*Epigrammata*, Lyon, S. Gryphius 1537), lui adressèrent des vers.

Jehan des Gouttes dit avoir demandé à quelqu'un qu'il ne nomme pas, de traduire en français le poème de l'Arioste, dans le but de publier par toute la France la gloire de la famille d'Este, à laquelle appartenait le cardinal. Il semble que le traducteur n'avait pas accepté cette tâche sans certaines hésitations : « Telle fut l'opinion du translateur du Furieux, Reverendissime Seigneur, quand premierement il meit main à la plume ; assavoir qu'il ne doubtoit point que l'Arioste tourné en prose françoyse ne perdist beaucoup de sa nayfveté ; et pareillement qu'il ne convint à quiconque le vouldroit representer en vers françoys... employer à ce faire le labeur de douze ou quinze ans. »

D'autre part, ce traducteur inconnu n'aime pas s'employer à de pareils travaux : « il vouldroit reserver à sa louenge ce peu de felicité de nature qu'il a en soy, à traicter et deduyre subject, auquel s'il n'estoit si heureux que le divin Arioste a esté au sien, aumoins il le feroit estre tel, qu'il ne seroit veu emprunté d'ailleurs, que de son naturel et acquis ». En d'autres termes, il aurait préféré se faire un nom par des ouvrages originaux, au lieu de s'asservir à la tâche ingrate de se faire interprète de la pensée d'autrui. Mais des Gouttes insista, en invoquant surtout le prétexte de l'hommage dû au cardinal, et il obtint enfin la traduction qu'il lui avait demandée.

De tout cela, il résulte avec évidence que des Gouttes n'est pas le traducteur du *Roland Furieux*. Des bibliographes pressés ne firent cependant attention qu'au fait que c'est lui qui signe l'épître dédicatoire, et le considérèrent, de ce fait, comme auteur de la traduction. La Croix du Maine et Du Verdier commirent tous les deux la même bévue [3], comme aussi le Provençal Jean de Nostre-Dame [4]. Goujet transcrivit, sans la contrôler, l'information qu'il avait trouvée chez ses devanciers, considérant qu'ils « pouvoient en être bien informés » [5] ; un grand nombre d'autres bibliographes, surtout au XVIII[e] siècle, se laissèrent tromper par la même circonstance [6].

[3] La Croix du Maine, *Bibliothèque*, I, 514 ; Du Verdier, *Ibidem*, IV, 438. Cf. Mareschal, *Le guide des arts*, p. 287.
[4] J. de Nostre-Dame, *Les vies des plus célèbres et anciens poetes provensaux*, Lyon, A. Marsili 1575, p. 8.
[5] Goujet, *Bibliothèque*, VII, 345-348.
[6] Paulmy, *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque*, XVIII, 119 ; Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Bologna 1739, IV, 558 ; Baruffaldi, *La vita di M. Ludovico Ariosto*, Ferrara 1807, p. 305 ; J. Blanc, *Bibliographie italico-française*, col. 1271.

On ne tarda cependant pas à s'apercevoir que cette attribution se basait sur une simple inadvertance. Niceron fut le premier à constater l'origine de l'erreur, et à chercher qui pouvait être le traducteur dont des Gouttes parlait dans des termes si vagues. Basé toujours sur La Croix du Maine, il l'identifia avec Jean Martin, dont ce bibliographe citait une traduction du Roland Furieux, que l'on ne connaît pas autrement [7]. Bien que l'argumentation ne fût pas tout à fait convaincante, ses conclusions furent généralement acceptées, et Jean Martin passe encore aujourd'hui pour avoir été le premier traducteur français de l'Arioste.

Il serait superflu de dresser ici la liste des ouvrages qui le citent en rapport avec cette traduction. Nous nous contenterons de signaler que d'autres bibliographes allèrent plus loin, et crurent à l'existence de deux traductions différentes : celle de 1543, qu'ils attribuaient à Jehan des Gouttes, et ses éditions suivantes, qu'ils attribuèrent à Jean Martin [8]. Il y a mieux encore, et un érudit comme Baruffaldi cite à quatre reprises la même version, en l'attribuant une fois à Jehan des Gouttes, une autre à Jacques Vincent, en considérant anonyme une troisième édition, et en donnant à Jean Martin la dernière [9].

Mais déjà nous rencontrons un troisième écrivain, à qui on a attribué cette traduction. C'est le même La Croix du Maine qui affirme pour la première fois que Jacques Vincent est auteur d'une « Histoire de Rolan Furieux [10] », et quelques bibliographes ajoutèrent foi à cette affirmation [11]. En même temps, comme s'il avait voulu jeter dans l'embarras les bibliographes, il attribue à un certain Guillaume Landré, Orléanais, une autre traduction, en vers, de ce poème [12]. Quadrio alla même jusqu'à inventer une édition de 1580, in-octavo, de cette traduction, en la confondant sans doute avec celle de Boyssières, dont nous

[7] La Croix du Maine, *Bibliothèque*, I, 538-539 ; cf. Niceron, *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres*, XLII, 333-334.
[8] Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, IV, 558.
[9] Baruffaldi, *La vita di M. Ludovico Ariosto*, p. 305.
[10] La Croix du Maine, *Bibliothèque*, I, 436.
[11] Quadrio, *Della storia*, IV, 558 ; Baruffaldi, *La vita di M. Ludovico Ariosto*, p. 305 ; Lenglet-Dufresnoy, *De l'usage des romans*, II, 188 ; Guy Allard, *Bibliothèque du Dauphiné*, Grenoble, Veuve Giroud 1797, p. 336.
[12] La Croix du Maine, *Bibliothèque*, I, 330-331 ; Du Verdier, *Ibidem*, IV, 103, ne parle pas de cette traduction.

parlerons par la suite [13]. Des bibliographes plus récents oublièrent que la version de Landré devait être en vers, et la confondirent avec le *Roland Furieux* de 1571, qui n'est qu'une réimpression, parmi tant d'autres, de la première traduction française, attribuée tour à tour à des Gouttes, à Jean Martin et à Jacques Vincent [14].

II

De ces différentes attributions, il faut écarter dès le commencement celle à Jehan des Gouttes. Mais comment choisir entre les trois autres ? Nous avouons dès le commencement que les arguments que l'on pourrait formuler en faveur de l'un ou de l'autre de ces écrivains, ne sont pas convaincants. Mais pour pouvoir juger en connaissance de cause, nous devons faire d'abord connaissance avec les trois personnages qui se disputent l'honneur d'avoir été l'introducteur de l'Arioste en France ; nous essayerons donc de présenter le peu que l'on connaît de leur activité littéraire, les témoignages qui plaident pour ou contre eux, et les arguments que l'on peut en tirer en leur faveur.

Dans l'histoire de la Renaissance française, Jean Martin n'est pas tout à fait inconnu. Il est auteur d'un assez grand nombre de traductions du latin et de l'italien, dont quelques-unes importantes pour l'histoire de la littérature. Mais malgré son rôle relativement important dans cette histoire des traductions qu'il faudra écrire un jour, on est mal renseigné sur sa vie. On sait seulement qu'il était Parisien d'origine, et qu'il fut secrétaire de Maximilien Sforza, et ensuite du cardinal de Lenoncourt. Il fut protégé par Henri II, qui lui commanda en 1545 la traduction des *Azolains* du cardinal Bembo, et à qui il dédia, en outre, la traduction de l'*Architecture* de Vitruve ; il trouva un aussi bon accueil auprès d'Eléonore d'Autriche, veuve de François I^er^, qui lui demanda de traduire la *Théologie naturelle* de Raymond de Sebonde [15].

[13] Quadrio, *Della storia*, IV, 558 ; Lenglet-Dufresnoy, *De l'usage des romans*, II, 188.
[14] Guidi, *Annali*, p. 179 ; Ferrazzi, *Bibliografia ariostesca*, p. 172.
[15] P. Marcel, *Les influences italiennes sur la Renaissance artistique française. Un vulgarisateur. Jean Martin*. Paris, Garnier Frères, s. a. Cf. La Croix du Maine, *Bibliothèque*, I, 538-539, et Niceron, *Mémoires*, XLII, 334.

Pl. II.



Anonyme. — Le vol d'Astolphe à la Lune

En plus de ces trois ouvrages, on lui doit la révision de la version du *Pérégrin* de Caviceo, traduit par d'Assy et publié pour la première fois en 1528, et la traduction de l'*Arcadie* de Sannazar en 1554, de l'*Architecture* de Serlio en 1545, du *Songe de Poliphile* de François Colonna en 1546, et de l'*Architecture* d'Alberti en 1553. S'il faut croire à ce qu'il nous dit, il n'a pas entrepris cette série de traductions pour obtenir une renommée littéraire, dont il ne se montre pas désireux, mais pour servir à ses contemporains, car il sait bien que ce n'est pas par de tels ouvrages que l'on arrive à la gloire :

> Ce n'est espoir de grand loz acquerir,
> Qui m'a induict ce labeur entreprendre,
> Sachant qu'il faut premier le conquerir
> A plus hauts faicts, ou ne s'y point attendre [16].

Ce modeste interprète n'est déjà pas du même avis que le traducteur du *Roland Furieux* ; nous avons entendu ce dernier dire à des Gouttes qu'il préfère « reserver à sa louange ce peu de felicité de nature qu'il a en soy ». Il montrait aussi par ces mots qu'il ne faisait pas le métier de traducteur ; il ne satisfit le désir de son ami qu'après de longues hésitations, tandis que Martin n'écrivit jamais rien d'original, en dehors d'une dizaine de vers sans importance, et se contenta toujours du rôle de traducteur. D'autre part, un bibliographe du XVIIe siècle trouvait déjà curieux que Jehan des Gouttes ait fait imprimer la traduction de Jean Martin sans indiquer le nom de ce dernier, « qui vivoit alors, et que ne paroît pas avoir eu des raisons pour ne se pas faire connaître comme traducteur de pareils ouvrages » [17]. Le plus récent biographe de notre écrivain formule sur cette attribution des réserves encore plus expresses, et sans arriver à une conclusion définitive, il ne la juge pas assez fondée, pour qu'elle puisse être maintenue [18].

La Croix du Maine fut le premier à affirmer que Jean Martin « a traduit d'Italien en François le Roland Furieux imprimé », sans aucune précision sur la date de l'impression. Du Verdier donna lui aussi une liste assez exacte des traductions de Jean

[16] Vers à la fin de l'*Arcadie* de Sannazar, cités par P. Marcel, *Jean Martin*, p. 13.
[17] Rigoley de Juvigny, dans La Croix du Maine, *Bibliothèque*, I, 539.
[18] P. Marcel, *Jean Martin*, pp. 36-37.

Martin, mais le *Roland Furieux* n'y figurait pas [19]. Nous possédons aussi une autre bibliographie de ses traductions, faite par Denis Sauvage, qui le connaissait, et qui l'a publiée en tête de l'*Architecture* de Léon-Baptiste Alberti, apparue seulement après la mort de Martin. Dans cette liste, le *Roland Furieux* ne figure pas [20]. Niceron avait bien voulu croire à une omission [21], mais elle est peu probable pour un ouvrage qui aurait dû être le premier titre de gloire de notre écrivain. Il ne reste donc que le témoignage de La Croix du Maine, qui plaide en sa faveur ; mais on sait que la *Bibliothèque* de cet auteur n'est pas sans erreurs.

En échange, il y a beaucoup de circonstances qui nous portent à croire que Martin n'eut rien à voir avec la traduction de l'Arioste. On ne voit d'abord pas pourquoi il aurait tenu à rester anonyme, alors qu'il a signé toutes ses autres traductions. D'autre part, il est d'ordinaire un assez bon traducteur, et l'on a pu même qualifier de « charmante » sa traduction de l'*Arcadie* de Sannazar [22], tandis que la version du *Roland Furieux* est toujours au-dessous du médiocre. Encore, pour pouvoir affirmer qu'il en est l'auteur, il faut croire qu'il y eut entre lui et des Gouttes des rapports d'amitié, qui ne sont nullement prouvés.

Les circonstances de leur existence semblent prouver, au contraire, que les deux écrivains n'eurent pas l'occasion de se connaître. Jehan des Gouttes était un Lyonnais, qui avait là son cercle d'amis, parmi lesquels nous connaissons seulement Nicolas Bourbon, le jurisconsulte Claude Rosselet, et probablement les poètes amis de Louise Labé. Quant à Jean Martin, il est de Paris, et ses amis sont à chercher parmi les poètes et les gens de lettres de la cour de Henri II. Il connut, par exemple, Thomas Sebillet, avec lequel il fut chargé de la décoration de la ville de Paris pour l'entrée du roi, en 1549, et qui parle de lui dans son *Art poétique*, comme de quelqu'un qui a contribué, par ses traductions, à « l'illustration et augmentation de nostre

[19] Du Verdier, *Bibliothèque*, IV, 460-463 ; Mareschal, *Le guide des arts*, p. 289, en parle d'après La Croix du Maine, mais il croit aussi à l'existence d'une traduction de Jean des Gouttes.
[20] P. Marcel, *Jean Martin*, pp. 35-36.
[21] Niceron, *Mémoires*, XLII, p. 334.
[22] G. Reynier, *Le roman sentimental avant l'Astrée*, Paris, A. Colin 1908, p. 195.

langue» [23]. Il fut aussi l'ami de Jacques Peletier du Mans, qui en fait un des interlocuteurs de son *Dialogue de l'ortographe e prononciation françoese*, de Ronsard, Du Bellay, Des Masures, Serlio, Jean Goujon et Jacques Gohorry [24]. Nous ne voyons donc pas de rapport à établir entre les deux ; et si Martin avait été traducteur de l'Arioste, il aurait peut-être préféré consacrer le fruit de ses peines à Maximilien Sforza, qui était son protecteur.

Nous avons déjà vu quel fut l'enthousiasme de la Pléiade pour le poème de l'Arioste, et avec combien de ferveur ses amis l'imitèrent dans tous les genres. Il serait donc naturel, si le premier traducteur de l'Arioste avait été un de leurs amis, de retrouver parmi leurs vers des allusions à ce fait. Cependant, la traduction française du *Roland Furieux* n'est pas accompagnée des vers liminaires qui sont courants dans tous les ouvrages de l'époque. Dans les œuvres des poètes de la Pléiade, on trouvera bien des vers sur Jean Martin, mais on y chercherait en vain une allusion à l'Arioste. Elle n'est pas dans l'*Epitaphe de Jean Martin*, que Ronsard fit publier en 1553, en tête de la traduction de l'*Architecture* d'Alberti [25], ni dans l'ode qu'il lui avait dédiée peu de temps auparavant, et où il parle seulement de l'*Arcadie* de Sannazar et de l'*Architecture* de Vitruve [26] : Martin paraît avoir eu à ses yeux le seul mérite d'avoir fait revivre en France « l'usage des outils et compas », et d'avoir rendu des services au maçon qui « son ouvrage demeine » avec plus de facilité, depuis qu'il lui a enseigné les secrets de l'architecture.

Dans une ode adressée *A Joachim Du Bellay*, Louis Des Masures nous fait le tableau des réunions littéraires de leur cercle d'amis. Nous y voyons Herberay des Essarts, qui lit parfois quelque nouveau fragment des *Amadis*, Peletier du Mans, qui raconte « les erreurs et dangers d'Ulisse », Hugues Salel,

[23] Th. Sebillet, *Art poétique*, éd. F. Gaiffe, p. 31.
[24] Cf. P. Marcel, *Jean Martin*, pass.
[25] Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. Laumonier, V, 252-258, éd. Vaganay, IV, 406-410. Cf. H. Vaganay, *Le texte original de l'Epitaphe de Jean Martin par Pierre de Ronsard*, dans *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, XXXVIII (1911-1912), II part., pp. 103-104.
[26] Ronsard, Odes I, *xiij*, dans *Œuvres complètes*, éd. Laumonier, I, 131-135, éd. Vaganay, III, 70-72.

qui « maintenant aux ombres chante la guerre d'Ilion », Salmon Macrin et d'autres encore :

La docte bande que je conte
J'euz temps et plaisir de hanter.
Carles et Colin n'urent honte
D'y venir leurs carmes chanter.
Jean Martin s'y vint presenter
Et meints dont trop long est le conte [27].

Il est clair donc que Jean Martin n'avait pas aux yeux du poète la qualité de traducteur de l'Arioste, car on ne passerait pas aussi vite sur sa présence dans cette société qui s'intéressait de si près à la littérature romanesque.

Reste à savoir si l'attribution à Jacques Vincent est mieux fondée. Les renseignements font défaut sur la vie de cet écrivain. Nous savons qu'il était Dauphinois, né au Crest-Arnaud, et qu'il fut aumônier du comte d'Enghien. Il traduisit plusieurs ouvrages romanesques espagnols [28], et le *Roland Amoureux* de Boïardo [29]. Comme nous l'avons déjà dit, La Croix du Maine met à son compte une traduction du *Roland Furieux;* mais il est probable que c'est une simple confusion avec le *Roland Amoureux*, qu'il ne cite pas. Du Verdier ne parle que de cette dernière traduction [30]. Malgré certaines apparences [31], et malgré

[27] L. des Masures, *Œuvres*, pp. 15-21.

[28] *Le premier* [*second*] *livre du preux, vaillant et tres-victorieux chevalier Palmerin d'Angleterre, filz du Roy dom Edoard*, Lyon, Th. Payen 1553 (dédié à Diane de Poitiers) ; *La plaisante histoire des amours de Florisée et Clareo et de la peu fortunée Ysea, traduite nouvellement du castillan* [de Alonso Nuñez de Reinoso] *en François par feu M. Jacques Vincent*, Paris, J. Kerver 1554 ; *Histoire amoureuse de Flores et Blanchefleur, s'amye* [par Juan de Segura], *mis d'Espagnol en François par Jacques Vincent*, Paris, M. Fezandat 1554.

[29] *Le premier* [*-troisième*] *livre de Roland l'Amoureux, mis en Italien par le Seigneur Mathieu-Marie Bayard, comte de Scandian, et traduit en François par Maistre Jacques Vincent du Crest Arnaud en Dauphiné.* Paris, Vivant Gaultherot 1549, 3 vol.

[30] Du Verdier, *Bibliothèque*, IV, 315-316 ; cf. Mareschal, *Le guide des arts*, p. 281. Vincent est cité comme traducteur de l'Arioste par Guy Allard, *Bibliothèque du Dauphiné*, p. 336.

[31] Le privilège du *Roland Amoureux*, daté du 13 mars 1547, dit que « ledit Vincent s'est mis et pris grans peine, travail et labeur, à traduite et mettre en François *les six volumes* de Roland l'Amoureux ». Or, l'ouvrage de Boiardo est complet dans les trois livres publiés par Vincent. On se rappelle aussi qu'en 1543, Jean Thellusson avait obtenu un privilège non seulement pour le *Roland Furieux*, mais aussi pour une traduction du *Roland Amoureux*, qui cependant n'avait pas été publiée. Cette coïncidence pourrait faire croire que le *Roland Furieux* de 1543 et l'*Amoureux* de 1549 sont l'œuvre du même traducteur. Nous croyons cependant que les six livres du *Roland Amoureux* s'entendent avec la continuation ajoutée par Niccolò degli Agostini (*Il quarto, quinto, ultimo libro dello Inamoramento di Orlando, Venetia*, N. d'Aristotile detto Zoppino 1525-1529), que Vincent dut avoir l'intention de publier avec le poème de Boiardo.

ce qu'en disent certains bibliographes [32], nous ne voyons pas les raisons de cette attribution, sur laquelle nous ne nous arrêtons pas davantage.

Guillaume Landré n'a pas plus de chances dans ce concours d'attributions. Nous ne connaissons cet écrivain que par un seul ouvrage imprimé, qui est la traduction de *Primaléon de Grèce*, dont la première partie avait été traduite par François de Vernassal, et la troisième allait l'être par Gabriel Chappuys [33]. Or, dans l'épître dédicatoire de ce roman de chevalerie, dont il avait fait hommage « A treshaute et vertueuse Dame, Dame Loyse d'Etampes », il raconte comment il s'était amusé à recueillir les sentences, les lieux communs, les comparaisons et les devises du *Roland Furieux*, se servant pour cela non pas du texte italien, mais de la traduction espagnole en vers qu'Urrea avait publiée en 1555. Entre temps, Madame d'Etampes ayant eu entre les mains le texte espagnol de *Primaléon*, lui avait commandé de lui en faire une version française ; notre écrivain laissa donc là sa première entreprise, et se consacra à cette nouvelle tâche [34]. Nous ne savons pas ce qu'est devenu son manuscrit, mais il est certain qu'il ne fut jamais imprimé.

Avec cela, nous pourrions renoncer à ces recherches, qui sont condamnées à l'avance à rester infructueuses, et laisser reposer dans son anonymat le traducteur inconnu, si le même La Croix

[32] Cf. G. Martin, *Bibliotheca Fayana*, Paris, G. Martin 1725, p. 255, qui attribue à Jacques Vincent l'édition de 1544 du *Roland Furieux*.

[33] *L'histoire et poursuite de Primaleon de Grèce, fils de l'empereur de Constantinople nommé Palmerin d'Olive... Nouvellement traduict d'Espagnol en François. Par Guillaume Landré d'Orléans.* Paris, Jean Parant 1577.

[34] « Ce vertueux désir qui est en vous s'est puisnagueres manifesté, en ce qu'ayant veu un petit recueil de sentences, lieux communs, similitudes et devises par moy appropriées et extraictes du livre espagnol de Roland Furieux dicté en tel langage par don Hierome de Urrea, docte chevalier d'Espagne, et mise en vers françois en mon lourdois (comme par forme d'eschantillon), je fis present et le soubmis à la correction de ceste excellente et vertueuse Mademoiselle de Tenjou, Marie de la Chastre, vostre sœur, touchée de la mesme affection des choses vertueuses et louables (chose héréditaire à toute vostre maison), il vous pleut de vostre grâce et sans que l'eusse mérité approuver ce mien labeur... Peu de jours après ceste lecture, estant tombée entre vos mains l'histoire espagnole de Primaleon de Grèce filz de l'Empereur Palmerin d'Olive imprimé en langue Espagnolle en Tolède...vous pleu[t], Madame, me commander de faire pause et laisser pour un temps ce Roland en sa fureur et prendre en main, soubs vostre nom, la traduction de este belle histoire.

du Maine ne nous avait proposé un cinquième candidat, dont, à vrai dire, on n'a jamais discuté sérieusement les chances, mais dont nous devons au moins mentionner le nom. C'est Antoine Guercin, Dauphinois, né au Crest-Arnaud, et auteur d'une traduction du *Nymphal Flossolan* de Boccace; d'après notre bibliographe « il a composé en six livres l'Histoire de Roland, Regnault et Roger imprimée à Lyon par G. Roville » [35]. Ce roman, ayant pour héros les trois paladins, ne peut être autre que le poème de l'Arioste; mais il est certain que, s'il fut jamais écrit, il ne fut pas imprimé, puisqu'on n'en trouve nulle part la trace. Il est vrai que l'assurance avec laquelle La Croix du Maine parle d'une édition imprimée par le typographe bien connu Guillaume Rouille, est un peu troublante ; mais, malgré tout, il nous est difficile de croire que le petit village de Crest-Arnaud ait produit presque en même temps deux traducteurs de l'Arioste, et que les deux traductions se soient perdues sans laisser de trace [36].

L'examen de ces attributions ne nous a pas menés bien loin; avec la meilleure volonté, nous ne saurions reconnaître à l'un ou à l'autre de ces écrivains le mérite d'avoir été le premier traducteur de l'Arioste. Ce mérite est d'ailleurs très petit. La traduction est au-dessous de toute critique et son auteur est un très mauvais écrivain, doublé d'un faible connaisseur de la langue italienne. C'est pourquoi l'action de la traduction fut assez limitée sur les esprits et sur la littérature du temps ; on ne rencontre jamais, dans les écrits de l'époque, la moindre allusion à cette traduction, tandis qu'il y en a tant sur les *Amadis*, et sur le mérite d'Herberay des Essarts.

[35] La Croix du Maine, *Bibliothèque*, I, 40 ; Du Verdier, III, 122, ne cite que le *Nymphal Flossolan*. Cf. Guy Allard, *Bibliothèque du Dauphiné*, p. 172, et Ad. de Rochas, *Biographie du Dauphiné*, Paris, Charavay 1856, vol. I, p. 427.

[36] *Le Nymphal Flossolan de M. Jean Boccace. Contenant le discours de deux amans, African et Mensole, avec leur vie et mort, ensemble l'origine des Florentins, histoire non moins belle, que recreative. Nouvellement traduit de Tuscan en François, par Antoine Guercin du Crest.* Lyon, Gabriel Cotier 1556, est devenu très rare ; nous en avons trouvé un exemplaire dans la bibliothèque de Besançon. L'*Avis au lecteur* promet une nouvelle traduction, qui n'est pas nommée : « Prend donq, benigne lecteur, ce petit labeur pour les premices de mon debvoir, qui servira d'eschantillon d'une pièce entière que j'apreste pour te faire veoir, laquelle te sera agreable au moins pour le subiect, qui est grand et delectable et tel qu'il te pourra contenter ». On pourrait croire qu'il s'agit du *Roland Furieux ;* mais, en tout cas, cette allusion ne saurait regarder la traduction que nous connaissons, et qui était déjà publiée depuis treize ans.

III

Il est étonnant qu'une traduction qui se présente dans de si mauvaises conditions, ait eu un si grand nombre d'éditions. Sans doute, faut-il expliquer son succès par la renommée déjà universelle de l'Arioste, plutôt que par la qualité de la version, qui resta la seule complète pendant trois quarts de siècle. Ses fréquentes réimpressions prouvent qu'elle fut lue; mais cela ne signifie pas que les lecteurs en furent contents. Plus tard, un libraire, mieux avisé que les autres, la fit revoir par un homme du métier, dans le but de faire disparaître les fautes et les contre-sens. Cet homme était Gabriel Chappuys, qui commençait à peine sa carrière littéraire, et qui devait gagner par la suite une certaine notoriété, grâce à son intense activité de traducteur.

Né à Amboise, peu avant le milieu du XVI[e] siècle, il était le neveu de Claude Chappuys, poète de la cour de François I[er], qui prit soin de son éducation. Il fut à son tour poète de cour, et historiographe de France à partir de 1585. Il écrivit très peu d'ouvrages originaux; il fit œuvre de moraliste dans quelques-unes de ses traductions, comme *La Civile Conversation* d'Etienne Guazzo (Lyon 1579), *Le Parfait Courtisan* de Castiglione (Paris 1585), *Les Dialogues Philosophiques* de Jean-Baptiste Giraldi (Paris 1583), *La Nature d'Amour* de Mario Equicola (Paris 1584), et *La Raison et gouvernement d'Etat* de Botero (Paris 1599). Mais tout ce qu'il traduisit ne fut pas aussi grave, et il s'amusa aussi à rendre en français le troisième livre de *Primaléon de Grèce*, et, entre 1578 et 1581, les livres XV-XXI de l'*Amadis*. La liste de ses traductions, telle qu'elle est publiée par Niceron, ne comprend pas moins de 68 ouvrages divers, traduits presque tous de l'italien et de l'espagnol [37].

Généralement, il aime bien « mettre la main en choses plus serieuses », et ce n'est que pour s'amuser qu'il s'occupe parfois à traduire un roman; mais alors même, il ne considère pas son temps « entierement perdu et mal employé », car il ne méprise pas le profit qu'on peut tirer de cette sorte d'ouvrages [38].

[37] V. sur lui La Croix du Maine, *Bibliothèque*, I, 147 ; Du Verdier, *Ibidem*, IV, 3-8 ; Niceron, *Mémoires*, XXXIX ; 90-114, Berthé de Besancèle, *Notice sur la vie et les ouvrages de Gabriel Chappuys*, dans *J.-B. Giraldi. 1504-1573.* Paris, A. Picard 1920, pp. 265-296.

[38] *Le seiziesme livre d'Amadis de Gaule*, Lyon, B. Rigaud 1578, p. 6 : *A noble et vertueux Seigneur Charles Capon.*

Il s'y emploie avec la même application qu'il mettrait à la traduction d'un grave traité de politique ou de morale ; mais son style n'est jamais frappé au coin de cette « divine eloquence », que lui découvrait un ami complaisant [39]. Ses traductions ne sont que l'œuvre de quelqu'un qui écrit pour gagner sa vie, *propter famem non famam*, et qui ne se laisse pas embarrasser par trop de scrupules littéraires [40].

L'édition revisée du *Roland Furieux* parut à Lyon en 1576, et eut quatre autres éditions, de 1582 à 1618. Toutes les cinq ont toujours été citées sous le nom de Chappuys. La méprise vient peut-être du fait qu'il traduisit lui-même un fragment posthume de l'Arioste, les *Cinq Chants*, et une continuation du poème, dont il sera encore question par la suite, et qui fut imprimée en même temps que le *Roland Furieux*. Mais pour ce qui est de ce dernier ouvrage, la part de collaboration de Chappuys y est insignifiante : une comparaison des deux textes montre qu'il ne fit que moderniser un peu la traduction anonyme, et corriger les endroits où il s'aperçut que son prédécesseur n'avait pas bien compris le texte italien.

Ce serait donc une méprise, que de considérer la traduction de 1576 comme indépendante de celle que nous connaissons déjà. D'ailleurs le titre, qui ne porte pas de nom, comme dans les éditions précédentes, en parle comme d'un texte « en ceste édition corrigé » ; le libraire, dans sa préface *Au lecteur*, dit que le nouvel Arioste a été « reveu, corrigé et amelioré du stile en plusieurs, voire en une infinité d'endroictz, qui estoient par ci devant corrompuz et depravez, mesme augmenté de figures en chacun chant » [41]. D'autre part, l'éditeur sait que les efforts de Chappuys n'ont pas atteint leur but, et qu'il reste encore beaucoup à faire pour l'amélioration du texte, car il donne cette édition comme provisoire, « esperant faire peu à peu parler cet auteur avecques le temps si bien en François, ou en vers ou en prose, qu'il n'aura guere moindre grace en ceste nostre langue

[39] Pièce liminaire anonyme, dans *Le Dixseptiesme livre d'Amadis de Gaule*, Lyon, E. Michel 1578. Gabriel Guéret, *Le Parnasse réformé*, dans *Les auteurs en belle humeur*, Amsterdam 1723, p. 5, place Chappuys parmi les mauvais traducteurs, « qui se font un métier de l'art de traduire. »

[40] Chappuys fut, vers 1580, prélecteur de l'imprimerie de Louis Cloquemin, à Lyon : cf. H. Baudrier, *Bibliographie lyonnaise*, vol. I, Lyon, A. Brun, 1895, p. 87.

[41] Les figures de cette édition sont celles de l'édition italienne publiée en 1556, par le même libraire.

qu'en la sienne Toscane propre et naturelle ». En attendant, il offre à ses lecteurs « cest œuvre esbauché tant seulement ».

Il avait raison de ne pas être content de l'intervention de Chappuys, qui ne répare pas la mauvaise impression du premier texte. Au commencement, les changements qu'il y introduit sont assez nombreux ; mais il se lasse vite de son entreprise, et vers la fin, il ne fait plus que changer quelques mots ou arranger un tour de phrase. Il se contente d'écrire *nation* là où l'ancien traducteur avait mis *gent*, de remplacer *pallefroy* par *cheval*, ou bien de moderniser l'orthographe, en écrivant *colonnes* au lieu de *colomnes*, *hausser* pour *haulser*, et ainsi de suite [42]. Le texte, cependant, ne s'en porte pas mieux. Il avait besoin d'un tout autre travail d'épuration, et il est étonnant que Chappuys ne l'ait pas entrepris, car il dut être frappé, dès les premiers pas, par sa nécessité. Il est vrai aussi que l'entreprise n'était pas engageante, et qu'il était préférable de faire une traduction nouvelle, que de se charger de corriger les fautes d'un autre.

IV

Ces fautes feraient un recueil des plus amusants. Un autre traducteur de l'Arioste, François de Rosset, se chargea de le former, pour prouver qu'une nouvelle traduction était indispensable. Il ne découvrit pas moins de deux mille erreurs d'interprétation dans l'ancienne ; sans garantir ce chiffre, nous en citerons les plus caractéristiques. Au II[e] chant, où il est parlé de Bradamante qui vient d'avoir une rencontre avec Sacripant:

quell' inclita donzella
Per cui Re Sacripante in terra giacque [43],

notre anonyme traduit par « ceste noble pucelle, pour qui le Roy Sacripant mourut ». Il est entendu cependant que le païen n'est pas mort, et il réapparaît au chant suivant, aussi sain et aussi furieux que jamais.

[42] Ces exemples sont tirés du commencement du chant XXVII.

[43] *Orlando Furioso*, II, *xxxj*.

Bradamante continue sa route, après avoir fait tomber à terre ce roi de Circassie :

Fatto ch' ebbe al re di Circassia
Battere il volto dell' antica madre [44].

En français, cela ne signifie rien : « Et apres que le roy de Circassie eut faict battre la face de l'antique mere. »

Il y a des endroits où la traduction est littéralement impossible ; avec une connaissance presque nulle de l'italien, il faut encore beaucoup de mauvaise volonté pour pouvoir traduire de la sorte. Voici la description d'un duel entre Renaud et Sacripant, qui d'ailleurs devrait être mort :

Ecco Rinaldo con la spada addosso
A Sacripante tutto s' abandonna :
E quel porge la scudo, ch' era d' osso
Con la piastra d'acciar temprata e buona.
Taglial Frusberta, ancorchè molto grosso :
Ne geme la foresta e ne risuona [45].

« Voicy Regnault qui avec l'espée au doz s'abandonne tout à Sacripant ; et celuy luy jecte au devant l'escu, qui estoit d'os avec les plastrons d'acier bon et bien trempez. Flamberge taille (encor que la forest en plaigne et resonne moult hautement). » On voit à quel trésor de contre-sens l'anonyme est arrivé. Il faut imaginer Renaud qui combat en tenant son épée sur le dos, et en s'abandonnant à Sacripant, qui lui jette son écu, et voir en même temps la forêt qui pleure, afin d'empêcher Flamberge de tailler. Qu'on pense que des fautes comme celles-ci il y en a deux mille, et l'on se rendra compte de la manière dont l'Arioste fut représenté en France par cette première traduction.

Ce qui est encore moins pardonnable, c'est que le traducteur veut se faire un mérite de ce qui n'est que manque d'intelligence et connaissance insuffisante de la langue. Il prétend qu'il fait preuve de fidélité au texte, s'il en suit la lettre sans en avoir compris la signification ; là où il ne trouve pas assez vite le

[44] *Orlando Furioso*, II, *xxxij*.

[45] *Ibidem*, II, *x* : « Soudain Renaud, l'épée haute, se jette sur Sacripant ; le Circassien lui oppose son bouclier, formé d'un os très dur et recouvert d'une plaque d'acier de bonne et fine trempe. Flamberge le coupe en deux, quelle que soit son épaisseur ; le bruit en résonne dans la forêt, qui fait entendre au loin de sourds gémissements. » Traduction d'A. Mazuy, Paris, F. Knab 1839, vol. I, p. 35.

terme français correspondant, il se contente de reproduire le mot italien, ce qui fait que des termes comme *proterve* [46], *matutinelle, coulpe, revolver*, sont très fréquents dans sa traduction.

Il abuse en conscience du droit qu'il s'est arrogé, de créer des mots nouveaux, dans l'espoir que « le lecteur françoys pourra aussi enrichir (où il est indigent) son parler de ceste copieuse phrase Thuscane » [47]. Etant le résultat de pareils principes, sa traduction n'a aucune valeur littéraire ; malgré son grand nombre d'éditions, nous préférons croire que ce fut surtout par le texte italien et par les imitations poétiques, que le poème de l'Arioste fut connu par le public français.

Ce qui nous y intéresse davantage, ce sont les explications allégoriques qui précèdent chaque chant du poème. Dominé par des préoccupations morales assez accentuées, qui lui firent chercher partout des significations cachées et des interprétations anagogiques, le XVI[e] siècle avait déjà composé, en Italie, pour le *Roland Furieux*, de semblables explications, qu'on retrouve dans toutes les réimpressions contemporaines, comme aussi dans un grand nombre de poèmes chevaleresques, qui tâchent de racheter ainsi, par l'affirmation d'une haute préoccupation morale, un peu de l'extravagance de leurs fictions [48].

Dans une épître *Au lecteur benivole*, publiée en tête de notre traduction anonyme, Jehan des Gouttes attirait l'attention sur le sens allégorique qu'il faut chercher au-dessous des imaginations de l'Arioste, pour en tirer, avec l'amusement, tout le profit qu'il a voulu procurer par ses leçons. « En quoy faisant », ajoute-t-il, « tu congnoistras que le divin autheur de ce beau

[46] *Proterve* n'est pas inconnu au XVI[e] siècle. Madeleine des Roches l'avait employé dans ses vers, et s'en était excusée ensuite, en alléguant l'exemple du « divin Arioste ». *Les missives de Mes-dames des Roches*, f. 4 ; cf. G. Diller, *Mesdames des Roches*, Paris, Droz 1936, p. 179.

[47] J. des Gouttes, Epître dédicatoire du *Roland Furieux*.

[48] Dans *Ruggiereto figliuolo di Ruggiero re di Bulgaria, con ogni riuscimento di tutte le magnanime sue imprese, per M. Panfilo de' Rinaldi da Sirnolo, Anconitano*, Vinegia 1555, ch. I, on voit figurer par Charlemagne qui invite ses douze pairs à un banquet « questa mondana spera divisa in dodeci mesi dell' anno, la qual ci invita alli piaceri temporali... Ma l' uno di questi è traditore, significato per Gano, perciochè dapoi molte delettazioni sensuali ci appresenta quella che col fiero et acuto suo sguardo interrompe ogni nostro disordinato disegno ». Dans *la Vendetta di Ruggiero, continuata alla materia dell' Ariosto con le allegorie ad ogni canto nouvamente da Giovambattista Pescatore nobile Ravegnano composta*, Venezia, Comin da Trino 1557, au V[e] chant, Maugis qui donne à boire à Renaud une eau merveilleuse, pour le tirer des bras de Griffonetta, est le prêtre qui donne au luxurieux l'eau de pénitence, après que Jésus-Christ lui a accordé sa grâce.

livre n'a pas voulu seulement repaistre les oreilles d'une coulante et fluxe volupté d'eloquence, mais y a mis (comme et dict) soubz le voile de parolles plaisantes, choses en quoy l'esprit de l'homme se peult merveilleusement delecter. »

Cette signification cachée est des plus naïves. Astolphe transformé en myrthe par Alcine « demonstre que quand l'homme se donne en proye aux appetitz sensuelz, qu'il perd lors tous humains sentimens » [49]. Dans Olympe abandonnée par Birène « se denote l'ingratitude usée envers l'obligation » [50], et le voyage d'Astolphe à la lune signifie que l'homme qui a perdu son esprit, ne peut le retrouver que par grâce divine [51]. Seule l'explication de l'aventure du méchant hermite, au VIII[e] chant, nous offre une leçon morale intéressante par l'application aux mœurs contemporaines [52]. Si nous rappelons ici toutes ces naïvetés, c'est parce qu'elles ne laissent pas d'avoir un certain rapport avec les allusions que nous avons déjà rencontrées dans la poésie, et qui transformèrent plus tard les personnages de l'Arioste en types universels.

V

Si Chappuys n'est pas le traducteur du poème de l'Arioste, il lui ajouta du moins deux traductions qui lui appartiennent, et qui complètent en quelque sorte le *Roland Furieux*; ce sont les *Cinq chants*, qu'on traduisait en français pour la première et pour la dernière fois, et *la Suite du Roland Furieux*.

Malgré ses dimensions, le poème de l'Arioste n'est pas terminé. Le poète voulait le continuer jusqu'à la bataille de Roncevaux et à la mort de Roland ; mais ses amis lui firent observer que cela ferait une conclusion trop tragique, et il y renonça, finissant assez brusquement, sur une conclusion imitée de celle de l'*Enéide*. De ce qui aurait dû former la suite de son poème, il ne nous reste qu'un fragment connu sous le nom de *I cinque*

[49] *Roland Furieux*, ch. VI.
[50] *Ibidem*, ch. X.
[51] *Ibidem*, ch. XXXII.
[52] « En la personne de l'hermite... est notée la froide convoitise d'un vieillard impotent, lequel ayant espousé jeune femme, à luy pour le respect qu'il est riche livrée par les parents, ne la sçait et ne peult contenter fors de robbes et joyaux, denotez par l'eau enchantée ; c'est-à-dire souffre d'estre maniée en toutes ses parties par ce corps refroidy, pendant qu'elle ne sçait encores que c'est des delices d'amours... » *Ibidem*, ch. VIII.

canti, et qui fut publié pour la première fois dans l'édition aldine de 1545 du *Roland Furieux*. Ce fragment est loin d'avoir les mêmes mérites que le poème ; il s'agit là d'une première ébauche, sur laquelle l'auteur ne revint plus, et que l'on retrouva parmi ses papiers. On nous y raconte le désir de vengeance d'Alcine, qui, abandonnée par Roger, s'entend avec Ganelon pour le faire périr. Il y a de nouvelles guerres et de nouveaux coups d'épée, des voyages merveilleux et extravagants, comme celui de Roger et d'Astolphe dans le ventre d'une baleine, où ils trouvent tout le confort : chapelle, lits d'algues, et même une cuisine, dont la fumée sort avec la respiration de l'animal.

Chappuys ne se contenta pas d'ajouter au *Roland Furieux* cette suite ; il traduisit aussi un des nombreux poèmes italiens qui continuaient la matière que l'Arioste avait laissée inachevee. Le chantre de Ferrare avait indiqué lui-même quelle devait être la conclusion de son poème : Roger devait mourir par trahison, et Bradamante, après avoir vengé son époux, allait mettre au monde un enfant qui devait être la souche de la maison d'Este. C'est sur ces données que Brusantini avait écrit son *Angelica Innamorata* ; d'autres imaginèrent de nouvelles aventures, ou se contentèrent de répéter les anciennes, en ressuscitant les héros de l'Arioste, qui réapparaissent sains et saufs dans plusieurs de ces continuations, grâce à quelque miracle, ou à des circonstances mystérieuses, que Turpin n'avait pas connues [53]. Giovanbattista Pescatore obtint un peu plus de succès avec ses deux suites de l'Arioste, *la Morte di Ruggiero* et *La Vendetta di Ruggiero* [54], qui conduisaient jusqu'à la conclusion désirée l'action que s'était proposée le poète de la maison d'Este.

C'est le premier de ces deux poèmes que traduisit Gabriel Chappuys, dans sa « Suite de Roland Furieux, contenant la mort de tres-maganime et tres-vaillant Roger, fleur des paladins de France, et tous les grands succez, hautes et genereuses

[53] C'est ainsi que l'on voit dans le poème de Sigismondo Pauluccio, dit « il Filogenio », *La continuazione di Orlando Furioso, colla morte di Ruggiero*, Venezia 1543, Rodomont résuscité par un mage ennemi d'Atlant (ch. III), Brandimart et Gradasse guéris de leurs blessures mortelles (ch. V), et Zerbin vivant encore (ch. VII).
[54] *La morte di Ruggiero continuata alla materia dell' Ariosto di Giambattista Pescatore*. Vinegia 1549 ; réimpressions en 1551 et en 1557. *La vendetta di Ruggiero continuata alla materia dell' Ariosto di Giambattista Pescatore*. Venezia 1556.

entreprises proposées et non fournies par le Divin Arioste » [55]. Il dédia cette traduction à Genièvre du Verdier ; il la lui présenta en en jugeant la lecture « non moins agreable que celle du Furieux de l'Arioste ». Ses contemporains furent un peu du même avis ; la *Suite* fut lue et imitée aussi bien que le *Roland Furieux*, et un traducteur postérieur ne jugea pas inutile de composer une nouvelle continuation du poème de l'Arioste.

VI

Ce nouveau traducteur était François de Rosset, que nous avons vu figurer dans la cour littéraire de la reine Marguerite. Le gros volume in-quarto de sa version fut imprimé dans de bonnes conditions ; le traducteur eut la chance de s'associer le graveur Léonard Gaultier, qui composa un certain nombre d'illustrations, dont la présence fait que l'ouvrage est encore recherché par les amateurs.

Rosset se considère comme le rival de l'ancien traducteur, et juge sa version supérieure à la précédente. Dans sa préface, il vante la pureté de sa langue, acquise grâce à l'étude et à la fréquentation de la Cour. Il a eu pour maîtres les cardinal Du Perron, Desportes, « qui me faisoit l'honneur de me voir de bon œil », Bertaut et Coëffeteau. C'est à leur école qu'il dit avoir gagné un style « poli et fleurissant », et un certain maniérisme littéraire qui annonce la préciosité. L'ancienne traduction ne saurait donc, dit-il, être comparée à la sienne, ni pour le style, ni pour l'exactitude ; après s'être longuement arrêté sur les deux mille fautes de son prédécesseur, il se félicite de pouvoir enfin « purger la France de cette ordure ».

Il est d'ailleurs vrai que, malgré toutes les réserves que l'on pourrait faire [56], la version de Rosset est sensiblement supérieure à celle de 1543. Sa prose est sans doute plus engourdie, et moins entraînante que les octaves du poète ; mais, du moins, il n'y a plus autant de fautes d'interprétation et d'erreurs grossières. Son style ne manque pas d'une certaine élégance ; sa traduction eut du succès, car elle fut réimprimée deux fois, et

[56] La première édition est de 1582 ; nous n'avons pas trouvé la trace d'une impression de 1576, ce qui nous fait croire que ce n'est que plus tard que Chappuys ajouta cette suite à la traduction qu'il avait revue.
[57] Cf. Goujet, *Bibliothèque*, VII, 366.

c'est d'après elle que l'on traduisit plus tard le poème en hollandais [57].

Rosset ajoute aussi au *Roland Furieux* une suite nouvelle [58]. Dans sa préface, il dit avoir préféré composer une continuation nouvelle, plutôt que de reprendre celle de Chappuys, qui ne respecte pas assez les intentions annoncées par l'Arioste ; il se trompe d'ailleurs en attribuant à Lodovico Dolce la suite traduite par Chappuys, car nous avons déjà vu qu'elle appartient à Pescatore [59].

Il se propose d'exploiter de meilleure façon l'héritage de l'Arioste. Il n'a pas la prétention d'être original, et il se soucie peu de bien écrire. Il ne veut que mettre un peu plus d'ordre dans les fictions de Pescatore, qu'il imite de près, et les mettre mieux en accord avec les indications de l'Arioste. Son intention n'est donc pas d'écrire un roman nouveau ; s'il l'avait voulu, il n'aurait pas eu le temps de le faire, car il nous dit avoir composé cette suite dans l'espace d'un mois, dans le cabinet du peintre Du Monstier. Il ajoute qu'il y fut « contraint par un commandement absolu » ; ce fut peut-être un ordre de Marie de Médicis, à qui l'ouvrage est dédié, et à qui s'adresse l'invocation.

Le souvenir du *Roland Furieux* est partout présent dans ces pages, et un certain nombre de passages en sont directement imités [60]. Rosset fait souvent allusion à des épisodes du poème, et l'on est bien obligé de les comprendre, car celui qui ne les connaît pas « n'a point d'oreille ny de jugement » [61]. Toutes les fois qu'il s'éloigne de Pescatore, il invoque Turpin [62] ; pour

[57] *De bezadigte Roelant door François van Rosset in't Frans gestelt en nu' vertaalt*. Amsterdam, Jan Jacobsz Schipper 1649.
[58] *La Suitte de Roland le Furieux. Nouvellement composée par Fr. de Rosset*. Paris, Rob. Fouet 1615.
[59] Lodovico Dolce est, en effet, auteur d'une continuation de l'Arioste, *Sacripante Paladino* (Venezia 1536), comme aussi d'un poème dont les aventures se placent avant le commencement du *Roland Furieux*, et qui s'intitule *Le prime imprese d'Orlando* (Venezia 1572).
[60] Dans la IX[e] aventure, après un duel qui a duré toute une journée, Ferragus reçoit Roland dans son château ; c'est un prétexte pour des exclamations comme celles-ci, qui viennent du *Roland Furieux* I, *xxij* : « O grande franchise des guerriers du temps passé ! Il n'y avoit partie en tout leur corps qui ne se ressentit des horribles coups qu'ils s'estoient donnés. L'un adoroit Christ, et l'autre Mahommet ; et tous deux avoient tousjours esté rivaux et envieux chacun de la gloire de l'autre, et neantmoins ils s'en vont loger ensemble sans aucune defiance. »
[61] F. de Rosset, *La Suitte*, II, f. 13.
[62] *Ibidem*, ff. 1, 9, 39.

ce qui ne correspond pas à la version de son prédécesseur, « le bon arcevesque Turpin, qui n'a pas accoustumé de mentir, me servira tousjours de caution » [63].

Cette circonstance a fait croire à quelques historiens que Rosset avait vraiment consulté la chronique du Pseudo-Turpin, et que c'était là la source principale de son récit [64]. Il n'en est certainement rien ; dans les deux ouvrages, nous n'avons trouvé de comparable que la manière dont on raconte le duel de Roland avec Ferragus, et la trahison de Ganelon à la bataille de Roncevaux. De ces épisodes, le premier présente, dans les deux versions, des différences dont il faut tenir compte : le détail, qui est dans Pseudo-Turpin, des paladins français que Ferragus fait prisonniers avant le duel avec Roland, manque dans le récit de Rosset, qui d'ailleurs ne fait pas un géant de l'ennemi de Roland [65]. Certains autres détails semblent venir de Boiardo, qui avait raconté presque de la même maniere le combat de Roland avec Agrican [66]. Quant à la trahison de Ganelon [67], le sujet est tellement rebattu, qu'il ne manque jamais des descriptions de la bataille de Roncevaux ; le fait de l'avoir raconté n'implique pas la connaissance directe des Annales du Pseudo-Turpin. Il faut croire plutôt que Rosset ne fit que répéter une fois de plus l'Arioste, lorsqu'il abrita sous cette autorité les aventures qu'il venait ajouter à celles qu'avait imaginées Pescatore.

Quant à la source de ces aventures, elle est à chercher ailleurs que dans le Pseudo-Turpin. Une au moins est tirée du poème de Desportes intitulé *Angélique*, que nous examinerons de plus près par la suite. Chez l'un comme chez l'autre, Sacripant poursuit Angélique et Médor dans leur voyage vers Albra-

[63] *Ibidem*, f. 64. Au III[e] chant du poème de Pescatore, il y avait une galerie de portraits ; Rosset y fait figurer quelques-unes de ses contemporaines les plus illustres, parmi lesquelles Catherine de Clèves, la Princesse de Conti, la Duchesse de Guise, Catherine de Gonzague, duchesse de Longueville, et Catherine de Vivonne, marquise de Rambouillet.

[64] Goujet, *Bibliothèque*, VII, 367. Reproduit textuellement dans la *Nouvelle Biographie Générale*, Paris, Firmin-Didot, vol. XLII, coll. 651-652.

[65] F. de Rosset, *La Suitte*, IX, ff. 64-69. Cf. Turpini *Historia Karoli Magni et Rotholandi*, éd. F. Castets, Montpellier 1888, pp. 27-34, chap. XVII : *De bello Ferracuti gigantis et de optima disputatione Rotholandi.*

[66] Boiardo, *Orlando Innamorato*, ch. XIX.

[67] F. de Rosset, *La Suitte*, av. XII, ff. 94-95. Cf. Turpini *Historia Karoli Magni*, p. 41, chap. XXI : *De proditione Ganaloni et de bello Runcievallis et de passione pugnatorum Karoli.*

que, leur capitale, lorsqu'il rencontre un messager de cette princesse, chargé de porter en Europe la nouvelle de son mariage. La description de la douleur de Sacripant, ses discours et les détails de son suicide viennent tous du poème de Desportes, qui n'avait fait que traduire une aventure imaginée par l'Arétin [68].

La fin de Roland est racontée d'après la tradition bien connue de la chanson de geste. Mais là aussi il y avait un écrivain menteur à réfuter : peu de temps auparavant, le poète espagnol Bernardo de Balbuena avait raconté, dans un poème imité aussi de l'Arioste, comment ce vaillant paladin avait succombé à Roncevaux sous les coups d'un guerrier encore plus vaillant, Bernard del Carpio, le héros national espagnol [69].

Il est évident que notre écrivain ne peut accepter une telle légende ; il ne manque pas, en effet, de maltraiter « ce sot et impudent poete des espiciers et des fruitieres d'Espagne », qui osa l'inventer. Le témoignage de Turpin prouve, au contraire, que Bernard del Carpio ne fit que voler les armes du paladin mourant, pour se vanter ensuite d'avoir obtenu une victoire qui ne lui appartenait pas.

VII

La traduction de 1543 et celle de 1614 furent, pendant deux siècles, les seules traductions françaises complètes du *Roland Furieux*. On rencontre d'autres essais de traduction, au XVI[e] siècle, mais ils restent tous fragmentaires. Cela s'explique, dans la plupart des cas, par le fait que les traducteurs essayèrent de rendre le poème en vers. Cette ambition rendait leur entreprise doublement difficile, d'abord à cause des huitains, dont il n'est pas aisé de rendre en français les deux rimes trois fois répétées, et ensuite à cause des dimensions du poème.

La première de ces traductions fragmentaires est de dix ans

[68] Sur cette imitation, cf. Al. Cioranescu, *Les « Imitations de l'Arioste » de Philippe Desportes*, pp. 74-78.

[69] La première édition connue du poème de Balbuena est de 1624 : *Bernardo o victoria de Roncesvalles. Poema heroyco del Doctor Bernardo de Balbuena, abad mayor de la Isla de Iamayca.* Madrid, Diego Flamenco 1624. Mais il y eut certainement une édition antérieure, imprimée en 1609 ; cf. Al. Cioranescu, *La première édition du* Bernardo *de Balbuena*, dans *Bulletin Hispanique*, XXXVII (1935), pp. 481-484.

postérieure à l'anonyme ; son privilège est de 1553, mais elle ne fut publiée qu'en 1555, dans deux éditions différentes [70]. Son auteur est Jean Fornier, natif de Montauban, et connu par son *Uranie*, recueil de vers abstrus et pédants [71]. Ce « premier volume » de sa traduction contient les quinze premiers chants du poème, avec, dans l'*Advertissement au lecteur*, la promesse de tenir compte des observations qu'on lui ferait, pour améliorer les « derniers volumes, lesquels j'espere avant peu de temps te presenter », et qui ne furent jamais publiés.

Dans sa préface, il s'excuse d'avoir employé si souvent des mots que l'on pourrait considérer comme étrangers : si le traducteur de l'Arioste en prose, dit-il, a été contraint d'employer des termes semblables, « ayant la bride large et la liberté entiere », il sera lui-même d'autant plus excusable d'y avoir eu recours, étant asservi aux nécessités de la rime. Sur ce point, il procède donc comme son prédécesseur anonyme ; sans se laisser embarrasser par les mots difficiles, et sans aller chercher trop loin ses rimes, il éludera toujours les difficultés, en transcrivant tout simplement le terme italien.

Ce n'est qu'ainsi qu'il a réussi à donner des quinze premiers chants du *Roland Furieux* une traduction en vers qui reste fidèle à l'original, et dont chaque octave correspond à celle de l'Arioste [72]. Ces octaves ne sont pas désagréables à entendre, et elles ont un certain air gracieux et facile, qui leur vient de l'emploi du vers de dix syllabes, plus vif que l'alexandrin. Nous en citerons un fragment, la célèbre comparaison de la vierge

[70] *Le premier volume de Roland Furieux premierement composé en Thuscan par Loys Arioste Ferrarais, et maintenant mys en rime Françoise par Ian Fornier de Montauban en Quercy.* Paris, Michel de Vascosan 1555. Cette édition est in-4° ; une autre édition in-12° paraissait en même temps à Anvers, chez Gérard Spelman, imprimée par Christophe Plantin. Cf. H. Vaganay, *Le premier essai de traduction du Roland Furieux en vers français*, dans *la Bibliofilia*, X (1908), pp. 281-292.

[71] *L'Uranie de J. Fornier*, Paris, Charles Langelier 1555. Sur la vie et l'activité du poète, cf. La Croix du Maine, *Bibliothèque*, I, 497-498, qui en fait deux personnages (Fornier et Fournier) ; Du Verdier, *Ibidem*, IV, 416-417 ; Goujet, *Bibliothèque*, VII, 348-351.

[72] La traduction de Jean Fornier est la première traduction française en octaves. La même année, Guillaume de La Tayssonnière, *Les amoureuses occupations*, Lyon, G. Roville 1555, p. 8, attirait l'attention sur ses pièces de vers en octaves ou *strambotti*, « ce que n'ont encore fait tous ceux qui en ont traduit de l'Arioste ». Sur les causes de l'insuccès de l'octave en France, cf. P. Martinon, *Les strophes. Etude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France*, Paris H. Champion 1912, pp. 331-332.

et de la rose, afin de faire voir quelles sont les possibilités du poète :

La belle vierge est semblable à la rose
Sur la native espine, en jardin seur
Qui ce pendant que seule se repose
Ne s'en approche ou bestail ou pasteur.
L'aube et l'air doux qui la rosée expose,
La terre et l'eau, tout luy preste faveur :
Jeunes garsons et dames amoureuses
La teste et sein orner sont desireuses [73].

Une comparaison de la traduction avec l'original montrerait que le dernier est suivi avec exactitude ; Fornier lui-même déclare qu'il a eu la double préoccupation de respecter la forme de la strophe italienne, et de faire commencer et finir uniformément toutes les octaves par des rimes féminines, « afin que les stanzes françoises se puissent chanter et jouer sur les instruments musicaux, comme les propres thuscanes ». Nous ne savons si on les chanta vraiment, ni si elles acquirent parmi les contemporains la gloire et l'honneur que lui semblaient promettre les nombreuses pièces de vers qui les accompagnent ; mais le silence dont elle resta toujours entourée, nous fait présumer le contraire sur la fortune de cette traduction avortée.

VIII

Jean de Boyssières, qui est l'auteur d'une autre traduction en vers du *Roland Furieux*, était natif de Montferrand en Auvergne. Il fit partie de la cour de François, duc d'Alençon et frère de Henri III, et fut attaché ensuite à la maison du duc de Mercœur ; mais il semble qu'il ne fut pas soutenu d'une manière assez efficace par ses protecteurs [74]. Il avait 23 ans en 1578, quand il publia à Paris ses *Secondes Œuvres Poetiques*, qui renfermaient une *Imitation du premier chant de l'Arioste*,

[73] Ariosto, *Orlando Furioso*, I, *xlij-xliij* ; trad. Fornier, ff. 8-9.

[74] Cf. La Croix du Maine, *Bibliothèque*, I, 455 ; Goujet, *Bibliothèque*, VII, 351-355, et XIII, 195-201 ; Picot, *Les Français italianisants au XVI^e siècle*, Paris, H. Champion 1906-1907, vol. II, pp. 187-191 ; F. Lachèvre, *Jean de Boyssières de Montferrand et Jean Morel de Reims*, dans *Bulletin du Bibliophile*, 1926, pp. 299-305, et dans *Glanes bibliographiques et littéraires*, I, Paris, L. Giraud-Badin 1929, pp. 8-23.

dédiée au duc de Mercœur [75]. Un an plus tard, il faisait paraître *Le second chant des chants de Loys Arioste* [76]; G. Chappuys, qui était à cette époque prélecteur de la typographie où apparaissait cet ouvrage, et que Boyssières connaissait [77], n'était probablement pas étranger à cette entreprise. Enfin, l'année suivante, en 1580, paraissait à Lyon *l'Arioste Francoes*, contenant les douze premiers chants du *Roland Furieux*, traduits en vers par notre écrivain, et publiés, avec une orthographe particulière, par un de ses amis, un certain Jean Bouchet, de Billon en Auvergne [78].

S'il faut croire ce que nous dit ce dernier, la publication de *l'Arioste Francoes* aurait été une surprise préparée par ses amis à Boyssières, pendant son absence de Lyon, où il semble avoir été établi à cette époque. Dans une *Epître et advertissement aux Francoes*, ajoutée à la fin du volume, il raconte comment le poète s'était toujours dérobé aux instances de ses amis, qui lui avaient demandé à plusieurs reprises de publier en entier sa traduction. Lui ayant demandé une fois jusqu'où il avait poussé cette entreprise, il « seut qu'il en avoet fet jusque au trante-sixieme chant, tout an minutes, et non mizes au net. Ce que luy sçachant (apres avoer eté refuzé de priere) et l'auteur partant de Lyon où il étoet alors pour s'aler é promener jusqu'au Piemont, et luy ayant lessé la clef de tout son trezor Muzien, Monsieur Pigeon vizitant ses papiers un jour, y trouva antre autres pluzieurs memoeres et autre quantité de minutes ». C'est grâce à l'indiscrétion de cet ami, que nous avons aujourd'hui *la Boissière* imprimée en 1579, et les douze premiers chants de l'Arioste.

[75] J. de Boyssières, *Les Secondes œuvres poétiques*, Paris, J. Poupy 1578, ff. 45-63. Cette première forme est une peu différents de celle qu'il publia ensuite dans *l'Arioste francoes* ; tout d'abord, avant de reproduire l'exposition de l'original, il commence par une octave qui lui appartient, et qui le montre plus disposé à chanter les amours que les armes :

> Je chante de ce Dieu qui nous brusle les ames
> Les douceurs, les aigreurs et les traits porte-flames.

L'invocation à Hippolyte d'Este est adressée ici à Silvie, maîtresse du poète, mais elle est conçue dans des termes qui viennent de l'Arioste.

[76] Dans *La Boyssiere de Jean de Boyssieres de la ville de Montferrand en Auvergne*, Lyon, L. Cloquemin 1579, pp. 25-52, mais ayant un titre séparé.

[77] Boyssières lui adresse une pièce de vers, parmi les pièces liminaires du *Parfait Courtisan* de Balt. Castiglione, trad. par Chappuys, Lyon, Th. Ancelin 1580.

[78] *L'Arioste Francoes de Iean de Boessieres de Montferrand an Auvernie. Avec les argumans, et allegories sur chacun chant. Premier volume.* Lyon, Th. Ancelin 1580. Le même libraire imprima en 1608 un nouveau feuillet de titre pour les exemplaires non écoulés.

Dans ce dernier ouvrage, le poète se propose une fidélité absolue au texte, mais il ne réussit pas toujours à la garder. Il ne traduit pas les passages qui avaient déjà fait l'objet de quelque imitation partielle ; à leur place, il se contente d'insérer ces imitations même, car il n'a pas l'ambition de surpasser ses devanciers, « ny possible de fere une chose bien fete ». Il reproduit donc sans aucun changement la version que Mellin de Saint-Gelais, continué par Baïf, avait donnée de l'épisode de Genèvre [79], et l'imitation de G. Belliard sur l'épisode d'Olympe abandonnée par Birène [80], et sauvée plus tard par Roland [81].

Dans les parties qu'il traduit lui-même, il reste généralement fidèle au modèle, bien qu'il l'allonge et qu'il le délaie souvent. Une étude intéressante pourrait être faite sur les passages qu'il se plait à allonger ; on reconnaîtrait tout de suite qu'il s'attarde de préférence sur les épisodes amoureux et sur les passages lyriques. Un seul exemple suffira pour le prouver : le discours que Sacripant s'adresse *in petto*, en rencontrant Angélique seule dans la forêt, compte 8 vers dans le poème de l'Arioste, et 24 dans sa traduction.

Celle-ci n'eut pas une meilleure fortune que celle de Fornier. Même si l'on admet qu'elle avait été conduite jusqu'au trente-sixième chant, comme l'affirme Bouchet, il est certain que la suite n'a jamais été publiée. L'accueil qu'on lui avait fait n'était pas de nature à l'encourager ; l'édition de *l'Arioste Francoes* n'était pas encore écoulée, 28 ans plus tard, quand l'éditeur fit imprimer un feuillet de titre nouveau pour les exemplaires qu'il n'avait pas vendus. Découragé par cet insuccès, le poète abandonna son premier projet, et publia quelques années plus tard un poème épique original, la *Croisade*, que nous rencontrerons encore plus tard, et qui contient nombre d'éléments empruntés à l'Arioste.

Ni Jean Fornier, ni Boyssières ne furent donc heureux dans leurs essais de traduction en vers. Ils eurent un contemporain

[79] *Orlando Furioso*, IV, *lj*—VI, *xvj* ; Boyssières, *L'Arioste Francoes*, pp. 96-137.

[80] *Orlando Furioso*, X, *ij-xxxiv* ; Boyssières, *L'Arioste Francoes*, pp. 231-137.

[81] *Orlando Furioso*, XI, *xxix-lxxx* ; Boyssières, *L'Arioste Francoes*, pp. 281-299.

qui le fut encore moins, et qui ne put même pas faire imprimer la sienne, restée inédite dans un manuscrit de la Bibliothèque de Lyon [82].

Cette nouvelle traduction ne contient que les deux premiers chants du poème. Le nom de l'auteur reste inconnu, et il est probable qu'il le restera toujours. Tout ce que nous savons de lui, c'est qu'il faisait partie de la cour littéraire de la reine Marguerite de Valois, car c'est à elle qu'il a dédié son ouvrage. Nous avons vu d'autres imitateurs de l'Arioste dans le salon littéraire de l'ancienne femme de Henri IV : Desportes lui-même y figura pendant quelque temps, à côté de Claude Billard, La Roque, Rosset, D'Audiguier, Du Mas, et d'autres encore. Il est difficile de choisir parmi tous ces écrivains celui qui pourrait être le traducteur de ce fragment : son anonymat est d'autant plus regrettable, que sa version n'est pas sans mérite. Sa clarté, et surtout sa tendance vers la concision, qui est si rare dans la poésie du temps, ne réussissent certainement pas à rendre toute la variété et toute la fantaisie de l'Arioste ; mais son essai n'en est pas moins méritoire, et l'aisance de ses vers laisse deviner un poète, dont on ne regrette que la trop grande discrétion.

IX

Les autres traductions du XVI[e] siècle et du commencement du XVII[e] sont insignifiantes comme étendue et comme intérêt. Nicolas Renouard traduisit en prose le premier chant, qu'il publia à la suite de ses *Métamorphoses d'Ovide* [83]; il n'alla pas plus loin, et « il a bien fait de ne pas continuer ce travail » [84], qui ne présente aucun intérêt et qui ne lui fait pas honneur.

D'autres n'ambitionnèrent même pas de traduire intégralement le poème, et se contentèrent de quelques vers choisis au hasard de l'inspiration, et traduits plus ou moins librement. Déjà en 1548, Forcadel avait publié une *Epigramme* tirée de

[83] Lyon, Ms. 745. In-4°, ff. 100, dont 27 seulement sont écrits. Cadres, titres et initiales en or ; écriture calligraphiée, de la fin du XVI[e] siècle. Nous en reproduisons le commencement à la fin du volume (Annexe N° I).

[83] *Les metamorphoses d'Ovide traduites en prose françoise, et de nouveau soigneusement reveuës, corrigees en infinis endroits, et enrichies de figures à chacune table.* Paris, Veuve Langelier 1619. Nombreuses réimpressions.

[84] Goujet, *Bibliothèque*, VII, 368.

l'Arioste, et dont le seul mérite est de précéder la vogue du poète, qui, on l'a vu, commence avec les premières manifestations de la Pléiade) [85]. En 1593, Julien Guesdon, poète angevin peu connu, traduisait dans deux formes différentes la célèbre comparaison de la jeune fille avec la rose [86]. Un certain Baron de La Chaume est auteur d'une « traduction faicte promptement et en jeu », d'après la première stance du chant VI du *Roland Furieux*, et d'un autre petit fragment du XXVI[e] chant [87]. Pierre de Deimier, lui aussi, publia, dans le recueil de ses œuvres, quelques traductions de l'Arioste, composées de courts fragments d'une ou de deux stances [88].

Mais tout cela ne constituait que de simples exercices poétiques, des jeux, comme les appelle La Chaume. Les poètes semblent avoir perdu l'envie de s'attacher à une entreprise aussi difficile que celle de traduire l'Arioste en vers. L'insuccès de ceux qui l'avaient déjà essayé, comme aussi la renommée que s'étaient acquise d'autres poètes qui, devinant mieux où allait l'esprit du temps, s'étaient contentés de l'imiter librement, les portaient naturellement vers l'imitation plutôt que vers la traduction.

[85] E. Forcadel, *Autre [epigramme] traduict de l'Arioste, Ital.* dans *Le chant des Seraines*, Paris, G. Corrozet 1548, f. 25.

[86] J. Guesdon, *Epigrammes, Stanses, Odes et Madrigalles*, Nantes, N. des Marestz et Fr. Faverin 1593, f. XXI. On ne connaît de ce ouvrage qu'un seul exemplaire, à la bibliothèque d'Angers.

[87] Dans les *Œuvres du Sieur André Mage de Fiefmelin*, Poictiers, Jean de Marnef 1601, f. 65.

[88] P. de Deimier, *Les Illustres Aventures*, Lyon, Thibaud Ancelin 1603, pp. 354-356 ; republiées, avec quelques morceaux nouveaux, dans la *Néreide, ou victoire navale*, Paris, P. Métayer 1605, pp. 260-264. Pour le détail, cf. la *Bibliographie*, à la fin du volume.

CHAPITRE III

LES « IMITATIONS » DU ROLAND FURIEUX

I

Nous comprenons sous le nom d'imitations tous les petits poèmes qui, du milieu du XVI^e^ siècle au commencement du XVII^e^, tirèrent leur sujet de quelque épisode du *Roland Furieux*, et brodèrent sur le thème épique indiqué par l'Arioste un récit qui a la prétention d'une certaine indépendance, et parfois aussi d'une certaine originalité. Les contemporains les connurent presque toujours sous ce nom, qui a été consacré par Desportes, dans ses *Imitations de l'Arioste*, et par d'autres poètes qui l'employèrent ensuite, à son exemple.

Bien que ces poèmes reproduisent d'ordinaire assez fidèlement le texte original, et ne se permettent que des libertés ou des modifications insignifiantes, on doit les distinguer des traductions proprement dites, à cause surtout de leur air d'indépendance. Dans la presque totalité des cas que nous allons analyser, ils ne font que séparer du corps du *Roland Furieux* un épisode, qu'ils présentent ensuite comme un récit complet. Avant de commencer, l'imitateur est obligé d'introduire ses personnages, qui se trouvaient naturellement à leur place dans le poème de l'Arioste, et qui ont maintenant besoin d'une présentation. Celle-ci est faite généralement par un résumé des faits qui précèdent, ou bien par de simples allusions à des circonstances que l'on suppose déjà connues. C'est à peu près la seule partie de ces ouvrages qui est interprétée avec une certaine liberté; en réalité, ces petits poèmes sont des traductions déguisées, dans lesquelles on a modifié le commencement et la fin, dans le but de leur créer une certaine ambiance.

On ne devra donc pas se faire des illusions sur le mérite de ces compositions. Les imitateurs ne font que ramasser ce qu'ils

trouvent d'approprié à leur goût, parmi les richesses prodiguées par un écrivain pour qui l'imagination est un jeu facile et abondant ; ce sont, dans la plupart des cas, de piètres écrivains, qui se contentent de coller des coupures, et d'y ajouter des dédicaces et des invocations plus ou moins rémunératoires. Nous ne trouverons pas des chefs-d'œuvre parmi ces imitations ; ce que nous nous bornerons à y chercher, c'est la manière dont l'Arioste y fut interprété, et les principales modifications que les imitateurs se permirent d'apporter à son texte.

II

Comment faut-il expliquer l'abondance du genre nouveau des imitations, et pourquoi les poètes du XVI^e^ siècle ne se contentèrent-ils pas des traductions ? Cela vient tout d'abord du fait que l'opinion générale de l'époque est contraire à la traduction, qui est considérée comme une occupation littéraire sans gloire et sans mérite. La nouvelle école poétique, qui manifesta d'abord ses opinions littéraires et ses intentions par le moyen de la *Deffence et illustration de la langue françoyse*, montra dès le commencement son aversion pour ce genre, auquel elle substitua l'imitation, dont le principe semble venir de Quintilien [1], mais qui avait déjà été discutée par les critiques italiens [2].

En condamnant la traduction, les jeunes poètes de la Pléiade ne pensaient peut-être pas autant à affirmer leurs convictions intimes, qu'à combattre une fois de plus les idées de l'ancienne école. La génération précédente avait tenu en haute estime la préoccupation de rendre en français les grandes œuvres de l'antiquité, et les plus importants parmi ses représentants, Ma-

[1] Cf. H. Chamard, *Joachim Du Bellay, 1522-1560*, Lille 1900, p. 124.

[2] Déjà en 1512, Pic de la Mirandole écrivait à Bembo une lettre latine sur l'imitation ; cette lettre est imprimée, avec la réponse de Bembo, dans Jacques Omphale, *De elocutionis imitatione ac apparatu*, Paris, Guil. Julien 1565, f. 98-114. Cf. Celio Calcagnini *De imitatione commentatio ad Joan. Baptistam Cynthium Giraldium*, dans *Opera aliquot*, Bâle 1544, pp. 269—276. V. aussi *Due trattati dell' ecc. M. Julio Camillo : l'uno delle materie che possono venir sotto lo stile dell' eloquente l' altro della imitatione* [Venetia, Farri 1544], qui est une réponse au *Cicéronéen* d'Erasme ; *De poetica imitatione libri quinque Bernardino Parthenio Spilimbergio authore*, Venise 1565. V. sur la question de l'imitation pendant la Renaissance, Herman Gmelin, *Das Prinzip des Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance*, dans *Romanische Forschungen*, XLVI (1932), pp. 83-360.

rot, Octavien de Saint-Gelais, Lazare de Baïf, Hugues Salel, Charles Estienne, François Habert, avaient tous fait œuvre de traducteurs [3]. « La version ou traduction », dit Sebillet dans son *Art Poétique*, « est aujourd'huy le poëme plus frequent et mieus receu des estimés poëtes et des doctes lecteurs, à cause que chacun d'eus estime grand œuvre et de grand pris rendre la pure et argentine invention des poëtes dorée et enrichie de notre langue. Et vrayement celuy et son œuvre meritent grande louenge, qui a peu proprement et naïvement exprimer en son langage ce qu'un autre avoit mieus escrit au sien, après l'avoir bien conceu en son esperit. Et luy est deue la mesme gloire qu'emporte celuy qui par son labeur et longue peine tire des entrailles de la terre le thresor caché, pour le faire commun à l'usage de tout le monde. » [4]

Du Bellay, le premier, osa se déclarer adversaire d'une activité qu'avaient tant apprécié ses devanciers. Ces jeunes poètes qui faisaient avec tant de bruit leur entrée dans l'arène littéraire, affichèrent dès le commencement des promesses de rénovation et d'originalité, qu'ils n'ont certainement pas toujours tenues ; ils ne se firent donc pas des scrupules pour déconsidérer « ce tant louable labeur de traduire », qui, disait l'auteur de leur manifeste poétique, « ne me semble moyen unique et suffisant pour elever nostre vulgaire à l'egal et parangon des autres plus fameuses langues. » [5]

La traduction reste pour Du Bellay une opération servile, faite seulement pour les petits esprits, et qui ne rend service ni au traducteur, ni à l'auteur interprété. Dans son chapitre « des mauvais traducteurs, et de ne traduyre les poëtes » [6], il montre qu'on s'efforcerait en vain de rendre dans une autre langue la pensée et l'expression d'un grand poète ; à la place d'une version serrée et fidèle, qui fait du traducteur l'esclave

[3] En même temps, E. Dolet donnait des conseils sur « la maniere de bien traduire d'une langue en aultre », dans le *Traité touchant le commun usage de l'escriture françoyse, faict par Loys Meigret Lgonnois*, Paris, J. Longis et V. Sertenas 1545.

[4] Th. Sebillet *Art poétique françois*, éd. F. Gaiffe, pp. 187-188. Cf. G. Pellissier, *De sexti decimi saeculi in Francia artibus poeticis*, Paris, Vieweg 1883, p. 38. Sebillet reprit d'ailleurs l'idée de l'utilité des traductions, dans celle qu'il publia plus tard de *l'Anteros, ou Contramour, de Messire Baptiste Fulgose*, Paris, Gilles Beys 1581, préface *A tout franc et débonnaire François*.

[5] Du Bellay *Deffence et Illustration*, éd. Chamard, p. 82.

[6] Du Bellay, *Deffence et Illustration*, I, vj, pp. 92-97.

de son texte et ne lui apporte en échange aucune gloire, il recommande seulement « d'immiter les bons aucteurs grecz et romains, voyre bien italiens, hespagnolz et autres » [7]. C'est aussi l'opinon de Jacques Peletier, qui condamne à son tour cette « besogne de plus grand travail que de louange » ; mais qui, plus judicieux et moins emporté que son ami, se rend mieux compte de l'utilité des traductions, et de la place qu'elles doivent occuper dans la littérature, car il sait bien que c'est par des traductions que la France « a commencé à goûter les bonnes choses » [8].

Ce qu'il entendait par « immiter », Du Bellay ne l'explique pas assez clairement. Pour Peletier, imiter, c'est « vouloir faire ce que fait un autre », en suivant le modèle pour l'invention seulement, et en se réservant la disposition et l'élocution [9]. Il convient de remarquer, du point de vue de l'originalité, que la différence de la traduction à l'imitation n'est pas aussi grande que ces auteurs voulaient la faire paraître. Tout ce que l'imitation offre de plus à l'écrivain, c'est la possibilité de ne pas indiquer la source de son inspiration, et de tromper ainsi le lecteur, qui est tenté de lui attribuer tout le mérite de l'ouvrage imité. On ne se contenta pas de piller la poésie grecque et latine, mais on alla aussi chercher des inspirations chez les Italiens et chez les Espagnols ; selon le mot du Cavalier Marin, prendre de ceux de sa nation restait toujours un larcin, tandis que prendre sur les étrangers devenait une conquête [10].

On ne manqua cependant pas de voir quel était le point faible du principe de l'imitation, et le passage de la *Deffence* qui la préconise ne fut pas sans soulever des protestations. Sans parler des attaques du *Quintil Horatian*, Guillaume des Autels fit aux conseils de Du Bellay une critique des plus judicieuses, en montrant que l'imitation restait aussi loin que la traduction de la vrai originalité. « si c'est imiter desrober un sonnet tout entier d'Arioste ou de Petrarque ou une ode d'Horace, où ilz n'ont point de proprieté... et ne different en rien des translations qu'ilz mesprisent tant, sinon en ce qu'ilz laissent ou eschangent tout ce qu'il leur plaît » [11].

[7] Du Bellay, *Deffence et Illustration*, pp. 194-195 ; cf. pp. 103-104.

[8] J. Peletier, *Art poétique*, éd. A. Boulanger, p. 106.

[9] *Ibidem*, p. 105.

[10] G. de Scudéry, *Alaric ou Rome vaincue*, Leyde, J. Sambix 1664, *Préface*.

[11] *Replique de Guillaume des Autelz aux furieuses defenses de Louis Meigret*, Lyon, J. de Tournes 1551, pp. 58-59. L'allusion aux sonnets dérobés à l'A-

Pour les membres de la Pléiade, et pour Du Bellay lui-même, la condamnation de la traduction devait d'ailleurs rester platonique ; tous les poètes de la nouvelle école s'employèrent à des traductions d'ouvrages classiques, et firent assez de cas de cette partie de leur activité poétique, pour nous faire croire qu'ils lui accordaient une importance plus grande que n'aurait voulu lui en laisser Du Bellay. Celui-ci revint plus tard sur ses premières théories, en les adoucissant peu à peu [12], et alla même jusqu'à traduire lui-même une partie de l'*Enéide* de Virgile.

Mais il n'en reste pas moins que les disciples de la nouvelle école étaient maintenant prévenus contre ce genre, par lequel le traducteur « «ne peut acquérir que du blasme, pour si bien qu'il face » [13]. C'est aussi l'opinion de Pierre de Deimier, dans son *Académie*, dans laquelle il fait la louange de l'imitation, quand elle s'exerce sur des modèles venant d'une littérature étrangère [14]; il établit même une certaine hiérarchie dans l'intérieur de l'espèce, suivant le degré d'originalité dont fait preuve l'imitateur : il distingue l'imitation libre, qui serait la transposition d'une idée étrangère dans des formes propres à l'imitateur, comme, par exemple, la façon dont l'Arioste « a imité la fable de Persée et du cheval Pegase au magicien Athlas, qui montoit sur le cheval volant Hypogriphe, luy faisant exploicter toute autre chose que celles que Persée faisoit » [15], de l'imitation attachée, dont nous connaîtrons un si grand nombre d'exemples.

rioste et à Pétrarque regarde certainement l'*Olive* de Du Bellay ; cela n'empêcha pourtant pas des Autels de publier dans le même ouvrage (*Suite du Repos du plus grand travail*, p. 89), une *Subtile imitation de Petrarque, du nom de sa Sainte*. Sur ses critiques, cf. Chamard, Notes à Du Bellay, *Deffence et illustration*, p. 195. Cf., en 1532, Niccolo Franco, cité par N. Addamiano, *Delle opere poetiche francesi di Joachim du Bellay e delle sue imitazioni italiane*, Roma 1920, p. 147 : « Volete conoscere chi è un petrarchista in vista ? guardiate che non sa fare un sonnetto, se non ruba versi o non infilza parole ».

[12] Chamard, *Joachim Du Bellay*, pp. 252-254.

[13] P. de Laudun d'Aigaliers, *L'art poétique français, édition critique par Joseph Dedieu*, Toulouse 1909, p. 132. Cf. p. 131 : « Je diray ce qu'autrefois j'ay proposé au Recteur de l'Université de Paris, que si j'avoy puissance, je feroy donner un arrest par lequel je feroy brusler tous les livres qui ont esté traduicts du grec ou latin en François depuis cent ans ».

[14] P. de Deimier, *L'Académie de l'art poetique*, Paris, Jean de Bordeaulx 1610, p. 213.

[15] Deimier, *Academie de l'art poetique*, p. 253 ; cf. pp. 257-258. D'autres condamnations de la traduction, chez La Boétie, *Vers françois*. Paris, Morel 1571, f. 5 ; E. Pasquier, *Lettres*, I, 84 et 588-589.

Vauquelin de La Fresnaye ne jugeait pas autrement. En recommandant l'imitation, il invoquait l'exemple de Virgile, qui devait tant à Homère, et l'Arioste, qui

> en les pillant tous deux,
> Plus hardiment a pris les gestes hasardeux
> De nos vieux Paladins, connus par tout le monde [16].

Plus loin, en analysant les genres littéraires, en particulier le petit poème épique, il montrait quels sujets conviennent mieux à cette sorte de compositions :

> le superbe pavois
> Ou du Troyen Aenee, ou d'Achille Gregeois...
> 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 demembre [17].

Et, en effet, l'Arioste fournit très souvent des sujets aux petits poèmes, comme aussi les *Métamorphoses* d'Ovide [18], et, dans une moindre mesure, Homère et Virgile.

On a dit de l'Arioste que c'était un homme sage qui avait fait une œuvre folle [19]. Sa folie, c'est le désordre apparent de ses récits, l'abondance d'une imagination qui se presse et qui jaillit partout, si riche que l'on se trouve un peu étourdi devant tant de fantaisie divergeante, tant d'inspirations qui semblent se chasser l'une l'autre. Il est le premier à rire de l'embarras où le jettent les récits ainsi accumulés, et qu'il réussit à peine à démêler ; il s'en excuse, en confessant avec une feinte naïveté, sa propre confusion : « J'avais promis de vous raconter (maintenant je m'en souviens, mais cela était totalement sorti de

[16] Vauquelin de La Fresnaye, *Art poétique*, éd. G. Pellissier, Paris, Garnier Frères 1885, pp. 116-117 ; cf. pp. 55-56.

[17] *Ibidem*, pp. 144-145.

[18] On trouvera des exemples dans les œuvres de J. de La Taille, Des Masures, Boyssières, J. Béreau, Clovis Hesteau, Guy de Tours, Sc. de Sainte-Marthe, Fr. Daix. On imita aussi certains épisodes des *Amadis* : cf. *Les lamentations de la princesse Oriane sur l'exil d'Amadis de Gaule son amy ; aussy la complainte dudict Amadis vers ladicte Oriane sa dame*, dans *Les Œuvres poétiques d'Adrien de Gasdou*, Paris, G. Le Noir 1556, ff. 4-10, et P. de Deimier, *Imitation de la complaincte d'une amante et ennemie au VIII^e livre d'Amadis de Gaule*, dans *Les Muses françoises*, Lyon, B. Ancelin, f. 160.

[19] Tandis que le Tasse est un fou qui a écrit une œuvre sage. Cf. Marc Monnier, *Ludovic Arioste*, dans *Bibliothèque Universelle*, VII (1882), vol. XV, p. 205.

cf. XdM !!!

ma mémoire), quel douloureux soupçon affligeait la belle amante de Roger... Je devais vous en parler, tandis que j'ai commencé un autre récit; le seigneur de Montauban, et ensuite Guidon, qui m'a occupé longtemps, après avoir retardé le voyage de son frère, ont tous deux dérangé mon projet. Une histoire m'a fait oublier l'autre, tellement que j'avais perdu le souvenir de la fille d'Aymon. Cependant je me rappelle ses infortunes, et je veux m'en occuper avant de chanter le combat entre Gradasse et Renaud. Mais je désire d'abord vous entretenir pendant quelques instants du roi d'Afrique, Agramant... » [20] Il n'a d'ailleurs pas de difficulté à passer ainsi d'un épisode à l'autre, car ils n'ont entre eux que de très faibles rapports, et il les enfile à la suite avec la même aisance avec laquelle ses paladins parcourent en un seul jour la terre d'un bout à l'autre.

Il était donc facile de séparer du corps du poème certains épisodes, et de les traiter en sujets indépendants. Une preuve nouvelle est dans le fait que déjà en Italie on avait commencé à publier le texte détaché de quelques-uns de ces épisodes, parmi lesquels ceux de Joconde et d'Isabelle semblent avoir joui d'une certaine popularité [21]. Au lieu de commencer la traduction par « le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori », pour ne jamais la finir, on se contenta en France aussi d'un seul épisode, auquel on ajouta, dans la mesure où cela était nécessaire, une introduction ou une conclusion. La chose était des plus faciles à faire, et ne demandait qu'un talent médiocre de versificateur ; c'est ce qui explique le grand nombre des petits poèmes qui furent tirés du *Roland Furieux*, et leur peu de valeur.

III

Le premier épisode de l'Arioste que l'on exploita de la sorte fut l'histoire de la belle Genèvre. On ne saurait affirmer avec certitude qui des deux, de Taillemont ou de Mellin de Saint-Gelais, avait traduit d'abord ce récit ; mais tout semble plaider pour la priorité du premier. Il est vrai que Saint-Gelais avait

[20] Ariosto, *Orlando Furioso*, XXII, *i-iij*. Nous citons d'après la traduction de Mazuy.

[21] Cf. G. Melzi, *Bibliografia dei romanzi e poemi cavallereschi italiani*, II ediz., Milano, Paolo-Antonio Tosi 1838, pp. 183-186 ; il ne connaît d'ailleurs pas toutes les réimpressions de ces épisodes divers.

commencé à écrire bien avant Taillemont ; mais, comme nous l'avons montré plus haut, cette imitation semble avoir été composée après ses relations avec la Pléiade. En tout cas, sa *Genèvre*, restée inachevée, ne fut publiée qu'en 1572, en sorte que celle de Taillemont la précède au moins par la date de son apparition.

Nous sommes assez mal renseignés sur la vie de cet écrivain [22]. C'était un Lyonnais, ami de Maurice Scève et de Louise Labé. Le seul volume de vers qu'il ait publié, en le dédiant à une maîtresse inconnue qu'il appelle la Tricarite, et dont il donne en frontispice le portrait peu avantageux, laisse voir en plusieurs endroits la fréquentation et l'appréciation de l'Arioste [23].

Comme Scève et comme d'autres Lyonnais, Taillemont n'aime pas les sonnets, et se contente d'accabler sa maîtresse de mauvais dizains, écrits avec une orthographe fantaisiste, copiée en partie sur celle de Peletier. C'est là une des raisons pour lesquelles on ne lit plus aujourd'hui ses vers ; mais ils ne perdent pas beaucoup à rester dans l'oubli, car même si l'on en essayait une transcription, leur sens resterait souvent sibyllin. Ce n'est pas avec les platoniciens de Lyon, volontairement hermétiques, qu'il aurait pu apprendre à exprimer clairement sa pensée. Pour dire, par exemple, qu'il est aussi fou de sa maîtresse que Roland l'était d'Angélique, et qu'il voudrait être en même temps Roland et Astolphe, par le désir de s'élever jusqu'aux cieux où il lui semble que sa Tricarite demeure, il emploie ces formules impénétrables :

> Sans, qi fès d'elle un Ciel ou faudroet prendre adresse
> Pòr trover le sotret à moy (autre insancé
> Second Rolant de foy) fès qe soê dispancé
> De l'y qerre et chercher, abessant sa hautesse
> Afin q'étant ancor è Astolphe è Rolant
> Je soê vù de tel lieu à sa gloêre roulant [24].

C'est là le premier des souvenirs de l'Arioste que nous

[22] Cf. J. Texte, *Note sur la vie et les œuvres de Claude de Taillemont, poète Lyonnais*. Extrait du *Bulletin historique et philologique*, 1894.

[23] *La Tricarite. Plus qelqes chants, an faveur de pluzieurs Damoêzelles. Par C. de Taillemont Lyonoes*. Lyon, J. Temporal 1556.

[24] Taillemont, *La Tricarite*, p. 30.

avions signalés. Plus loin, dans sa longue pièce *An faveur des dames vertueuzes*, on voit à côté des femmes célèbres qu'il donne en exemple à ses lectrices, et parmi lesquelles Lucrèce, Judith, Zénobie et Marguerite de France tiennent le premier rang, le nom d'Olympe, la malheureuse fiancée de Birène, qui lui paraît admirable par la constance avec laquelle elle a supporté les coups de la fortune [25].

Le *Conte de l'Infante Geniévre* est la traduction littérale du Vᵉ chant de l'Arioste [26]. D'ailleurs l'écrivain procède mal en faisant commencer là son récit, car en réalité l'épisode commence au IVᵉ chant, par des éléments qui sont indispensables à l'intelligence de l'aventure, et qu'il laisse délibérément de côté.

Voici, en peu de mots, quelle est cette aventure. L'amour réciproque de Genèvre et d'Ariodant avait fait naître la jalousie au cœur de Polinesse, qui réussit à faire croire à Ariodant qu'il est trompé, et que c'est lui qui jouit sans réserve de l'amour de la belle princesse. Il s'offre même à lui en fournir la preuve sensible, et, dans ce but, il se sert de Dalinde, sa maîtresse, à laquelle il demande d'être reçu un soir dans l'appartement de Genèvre. Dalinde se prête aux désirs de son amant, et s'habillant comme la princesse, le reçoit, la nuit tombante, sur un balcon du palais, pendant qu'Ariodant assiste de loin à cette scène romanesque, et acquiert ainsi la certitude de la trahison de Genèvre.

Il n'est pas difficile de deviner le désespoir d'Ariodant ; il se serait tué sur place, si son frère n'avait été là pour l'en empêcher. Il disparaît, et le bruit se répand qu'il est mort ; son frère, qui seul connaît la cause de son désespoir, pense le venger en découvrant au roi l'amour coupable de Genèvre et de Polinesse. Se conformant aux lois du pays, le roi doit condamner sa fille à mort. Heureusement, tout finit bien, car Renaud, qui passe par là, apprend de Dalinde la trahison de Polinesse ; celui-ci est puni, et Ariodant, qui était déjà revenu pour défendre sa maîtresse, peut enfin l'épouser.

[25] Taillemont, *La Tricarite*, p. 86.

[26] Cl. de Taillemont, *Conte de l'Infante Geniévre, figle du Roy d'Escosse pris du furieus e fet Francoes*, dans *la Tricarite*, pp. 115-151. La pièce est dédiée à Marguerite de Navarre ; cf. *Ibidem*, pp. 114 et 151-152. J. Texte, *o. c.*, p. 9. se trompe en considérant le *Conte* comme une imitation de l'épisode de Bradamante.

Généralement, Taillemont est un assez fidèle traducteur ; il est 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 des rimes trois fois répétées, en faisant rimer ensemble les deux premiers vers de chaque huitain ; ce système fut trouvé bon par d'autres traducteurs, jusqu'au XIXᵉ siècle, où Marc-Monnier l'adoptera dans son imitation de l'Arioste [27].

IV

Le *Genèvre* de Saint-Gelais dut être composée peu avant 1558, date de la mort du poète ; elle ne fut publiée qu'en 1572, dans un recueil d'*Imitations de l'Arioste*, qui contient aussi la première édition des petits poèmes de Desportes. Nous apprenons, par les huit vers dont Baïf la fit précéder, et qui sont une dédicace à Henri de Mesmes, que c'est à la demande de ce dernier qu'il reprit l'ouvrage laissé inachevé par Saint-Gelais, pour le compléter [28]. On peut d'ailleurs fixer avec précision les limites de cette collaboration posthume : Saint-Gelais avait traduit de la stance *lj* du chant IV jusqu'à la stance *xj* du suivant, et Baïf continua jusqu'à la stance *xvj* du VIᵉ chant [29].

La première partie n'est pas sans une certaine grâce, qui vient surtout de la facilité avec laquelle Saint-Gelais manie le vers de dix syllabes, le vers marotique que Voltaire allait reprendre dans la *Pucelle*. Nous n'analyserons pas toutes les différences du texte à la traduction, d'autant plus que cet examen a été déjà fait [30]. Il nous apprend que l'imitateur allonge souvent le texte de son modèle. Un vers de l'Arioste correspond plus d'une fois à un distique de Saint-Gelais ; les quatre vers par lesquels les moines d'Ecosse exhortent Renaud à prendre la défense de Genèvre, en deviennent vingt dans l'imitation.

[27] Marc-Monnier, *Le Roland de l'Arioste raconté en vers français*, Paris, Sandoz et Fischbacher 1878.

[28] Cf. M. Augé-Chiquet, *Jean-Antoine de Baïf*, pp. 212-213.

[29] Le poème est réimprimé, pour sa première partie, dans les *Œuvres complètes de Saint-Gelais*, éd. P. Blanchemain, II, 328-338, et intégralement dans les *Euvres en rime* de Baïf, éd. Marty-Laveaux, II, 231-260. Cf. H.-J. Molinier, *Mellin de Saint-Gelays*, Rodez 1910, pp. 481-486, et E. W. Wagner, *Mellin de Saint-Gelais*, Ludwigshafen 1893, pp. 145-149.

[30] E. W. Wagner, *Mellin de Saint-Gelais*, pp. 146-149.

La traduction 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, et que l'ouvrage entrepris sur commande ne l'enthousiasme pas.

V

Pour mettre un certain ordre dans la foule d'imitations qui font le sujet de ce chapitre, nous ne pouvons nous dispenser de les ranger par ordre des épisodes dont elles répètent la matière. Nous nous arrêterons d'abord à l'épisode de la fuite d'Angélique et de sa délivrance par Roger, racontées par l'Arioste dans la première partie de son poème.

Le cas n'est pas rare, où un écrivain ne s'approche du *Roland Furieux* que pour le plaisir qu'il éprouve à en lire et à en traduire les endroits les plus libres. C'est ce qu'a fait Louis d'Orléans, dans le poème intitulé à tort *Renaud*, et dont Angélique est la principale héroïne [31]. Il y décrit la fuite d'Angélique, qui s'est sauvée du camp des chrétiens, et que Renaud poursuit en vain ; il y raconte aussi le duel de Renaud avec Ferragus, et la rencontre d'Angélique avec Sacripant. On sent partout que ce que l'imitateur aime dans ces aventures, c'est surtout la bonne fortune des paladins, qui rencontrent dans leurs promenades sans but à travers bois et campagnes, des beautés sans défense, et qui d'ailleurs n'ont pas toujours envie de se défendre: ainsi cette Angélique endormie, à qui le poète italien avait à peine laissé le temps de s'étendre sur sa molle couche d'herbe et de mousse, et que notre écrivain se plaît à contempler de loin, imaginant, dans des poses des plus voluptueuses, comment

> Son seing demi-couvert decouvroit un albastre,
> Venin plus que mortel d'un amant idolâtre,
> Qui grossissoit tantost, et tantost s'abaissoit
> Selon les mouvemens du vent qui le poussoit [32].

[31] Louis d'Orléans, *Renaud*, dans *Imitations de quelques chans de l'Arioste*, Paris, Lucas Breyer 1572, ff. 59-72. Sur Louis d'Orléans, cf. Goujet, *Bibliothèque*, XV, 267-276.

[32] On verra par la suite que cette image aussi vient de l'Arioste, dans le portrait d'Alcine, qui fut très souvent imité dans la poésie lyrique.

Son Sacripant est moins modeste que celui de l'Arioste, tellement que nous serions embarrassé s'il fallait dire jusqu'où allaient ses désirs ; et quand le vieux hermite la trouve seule dans l'île déserte, nous laissons deviner au lecteur quelle est l'intensité de sa flamme. Angélique est devenue Olympe pour cette occasion, car c'est sous les traits de l'autre héroïne de l'Arioste que l'imitateur nous fait son portrait ; et ce poète frondeur et athée ne saurait s'empêcher de jeter une flèche à l'adresse de la religion, au sujet de laquelle l'Arioste n'avait jamais plaisanté, et des moines, que le poète italien n'avait pas ménagés :

> Il voudroit bien avoir en son pauvre hermitage
> Sur l'autel de son lict une si belle image,
> Une si digne saincte à qui plein de langueur
> Il offrist, la baisant, sa chandelle et son cœur.

Cette imitation n'est d'ailleurs pas terminée ; elle finit brusquement, par les recherches sans fruit qu'entreprend Roland pour retrouver Angélique. Renaud n'a eu dans toutes ces aventures qu'un rôle accessoire, ce qui nous fait supposer qu'on lui en réservait un plus important dans la suite, qui ne fut jamais publiée.

VI

Le poème d'*Angélique délivrée*, attribué généralement à Bazire d'Amblainville, intéresse surtout par les problèmes qui se rattachent à son auteur [33]. Nous ne connaissons rien de la vie de Bazire, sauf qu'il vécut au commencement du XVII[e] siècle, et qu'il fut archidiacre et théologal à Séez [34]. Outre quelques romans [35], on lui attribue, bien qu'il ne les ait pas signés de son

[33] *Angelique delivree a l'imitation de l'Arioste. Par F. Q. D. B.* Paris, Th. de La Ruelle et N. Verde 1600.

[34] C'est lui qui composa, en 1606, l'épitaphe de Claude de Morenne, et en 1611 l'oraison funèbre de Jean Bertaut, tous les deux évêques de Séez. Cf. Cl. de Morenne, *Poésies profanes*, éd. L. Duhamel, Caën, Le Gost-Clérisse 1864, p. XVII ; G. Grente, *Jean Bertaut*, Paris, Lecoffre 1903, pass. ; H. Carrington Lancaster, *French dramatic literature in the XVIIth century*, vol. I, pp. 208-209.

[35] *La bergère de la Palestine*, Paris 1601 ; *Les amours d'Amynthis et de la belle Odylie*, Paris 1601 ; *Les aventures estranges de Lycidas Cyrien et Cleorithe Rhodienne*, Rouen 1630. Il a composé en outre deux pastorales, *Lycoris ou l'heureux berger*, Paris, s. d., republiée en 1621 sous le titre *Le berger inconnu*, et en 1627 comme *La princesse ou l'heureuse bergère*, et *Arlette*, Paris 1638, qui est une des meilleures pastorales françaises.

nom, le poème déjà cité et la pastorale intitulée *Les Infidèles Fidèles* [36]. L'attribution est basée sur une argumentation qui n'est pas sans réplique ; mais il est certain que le poème et la pastorale sont l'œuvre du même écrivain, puisque la dernière est signée par un certain Pasteur Calianthe, et que le premier contient une épître dédicatoire signée Calianthe, et, à la fin, quelques pièces de vers laudatifs à l'adresse du même pasteur [37]. Il faut remarquer aussi que les deux ouvrages furent imprimés par le même libraire, et qu'on les rencontre parfois reliés ensemble, comme c'est l'habitude quand il s'agit d'ouvrages du même auteur [38].

Reste à savoir qui est ce Pasteur Calianthe, pseudonyme arcadique sous lequel se cache le vrai nom de l'auteur. La Croix du Maine [39], et après lui Goujet [40] et Dreux du Radier [41], l'ont identifié avec Raoul Callier, poète de la fin du XVI[e] siècle et neveu de Nicolas Rapin; cela concorde avec le fait que cet écrivain s'appelle lui-même Calianthe dans une série de poésies amoureuses, dont une acquit une certaine célébrité et fut publiée à plusieurs reprises dans des recueils collectifs [42].

Le problème serait dès lors résolu, s'il n'y avait pas le détail des initiales dont l'*Angélique délivrée* est signée ; ces lettres, F.Q.D.B., ne peuvent concerner en aucune manière Raoul Callier et sa patrie, et c'est en vain qu'on a voulu les expliquer. Paul Lacroix avait lu F.G.D.B. et interprété Frère Gervais de

[36] *Les infideles fideles, fable boscagere de l'invention du Pasteur Calianthe.* Paris, Th. de La Ruelle 1603. Cf. J. Marsan, *La pastorale dramatique en France,* Paris, Hachette 1905, p. 188.

[37] L'une, en grec, est intitulée Καλανθέῳ, et l'autre, adressée *A Calianthe,* est signée A. D. M., qui est certainement A. de Maucouvent, qui signe aussi des vers dans *Les Infidèles fidèles ;* une autre pièce de vers de l'*Angélique* est intitulée *L'Infidélité à l'Infidèle,* ce qui renvoie encore une fois à la pastorale.

[38] Beauchamps, *Recherches sur les théâtres de France,* Paris, Prault 1735, attribue *les Infidèles Fidèles* à F. Q. D. B. ou le Pasteur Calianthe, ce qui prouve qu'il avait vu des exemplaires réunis des deux ouvrages. Cf. *Catalogue de la bibliothèque dramatique de feu le baron Taylor,* Paris, Techener 1893, p. 79. D'autre part, l'*Angélique* de l'exemplaire de l'Arsenal est reliée avec la *Continuation de la Belle Armide,* qui est certainement de Bazire.

[39] La Croix du Maine, *Bibliothèque,* II, 345.

[40] Goujet, *Bibliothèque,* XIV. 133.

[41] Dreux du Radier, *Histoire littéraire du Poitou,* Niort, Robin et C. 1843, vol. I, pp. 320-321.

[42] Publiée pour la première fois dans le *Recueil de diverses poésies,* Paris 1597. Reproduite dans l'*Académie des modernes poetes françois,* Paris, A. du Brueil 1599 ; *Les fleurs des plus excellents poetes de ce temps,* Paris, N. et P. Bonfons 1599 ; *Seconde partie des muses françoises ralliées de diverses parts,* Paris, M. Guillemot 1600. Cf. Fréd. Lachèvre, *Bibliographie des recueils collectifs,* pass.

Bazire [43]; mais dans les exemplaires que nous avons vus de cet ouvrage, c'est bien Q. qu'il faut lire. L'auteur du catalogue Taylor voyait sous ces initiales un certain François Quiqueran de Beaujeu, dont nous ne connaissons pas l'activité littéraire, et dont il nous serait impossible de discuter la paternité [44].

Il serait difficile de choisir entre toutes ces hypothèses. Rien ne s'oppose à ce que Raoul Callier, neveu de Rapin, ami de Scévole de Sainte-Marthe et des poètes qui collaborèrent au recueil sur *La puce de Mademoiselle des Roches,* connaissant à Paris le cercle des amis de Ronsard [45], et sans doute aussi celui de Desportes, dans lesquels l'Arioste était révéré comme un modèle de premier ordre, soit auteur de ce poème. Nous croyons cependant qu'une comparaison des vers peu nombreux que l'on connaît de ce poète oublié, avec les vers du poème ou de la pastorale, suffirait pour montrer qu'il s'agit là d'une autre plume. La composition de ces deux ouvrages est faite avec un soin auquel ne nous avaient pas habitués les petits poètes de cette époque ; on ne peut s'empêcher, en constatant ce fait, de se rappeler le style de Bazire, qui est l'un des écrivains les plus châtiés de son temps. N'était la difficulté qu'il y a à interpréter d'une façon convenable les initiales du titre, et dans lesquelles une faute d'impression n'est pas impossible, nous serions tenté d'attribuer à Bazire le poème aussi bien que la pastorale ; cela nous semble d'autant plus probable, que l'on verra qu'il est l'auteur d'un autre poème, qui n'est pas sans ressemblance avec l'*Angélique,* et dans lequel apparaît aussi l'influence de l'Arioste, comme d'ailleurs dans certains de ses romans.

Le poème n'est pas, comme ceux que nous venons d'analyser, tiré d'un seul épisode du *Roland Furieux,* mais formé de plusieurs épisodes, qui racontent tous les aventures d'Angélique, sa fuite, sa rencontre avec l'hermite, sa prison dans l'île d'Ebude, et sa délivrance par l'intervention de Roger. L'auteur sait que ces aventures, comme celles de Roger, ne finissent pas là, et il nous promet de nous faire savoir, une autre fois, « en

[43] P. Lacroix, *Catalogue Soleinne,* Suppl. I, N° 149 ; cf. du même le *Catalogue de la Bibliothèque Pont-de-Vesle,* p. 61.

[44] *Catalogue de la bibliothèque dramatique de feu le baron Taylor,* p. 189-190.

[45] Il a publié des vers dans le *Discours de la vie de P. de Ronsard, Gentilhomme Vandomois,* par Claude Binet, Paris, G. Buon 1585.

quels lieux l'un et l'autre courut », mais il ne continua pas son récit. Cette promesse d'une continuation dont ils se sentent redevables, et qu'ils ne donnent jamais, est d'ailleurs un subterfuge commun à tous les imitateurs ; c'est une manière comme une autre de mettre fin à une inspiration fatiguée ou tarie, et qui n'a nullement l'intention de revenir sur le sujet abandonné [46].

VII

L'épisode des infortunes d'Olympe, de sa captivité et de sa délivrance, qui fait suite dans le *Roland Furieux* à celui de la prison d'Angélique, n'est pas sans certaines analogies avec ce dernier. En peu de mots, c'est l'histoire d'une jeune princesse, qui fait tous les sacrifices pour garder sa fidélité à l'amant auquel elle a promis son cœur et sa main, et qui est ingratement abandonnée à la première occasion. Birène, qui est son fiancé, la laisse seule dans une île déserte, comme Thésée avait laissé Ariane. Olympe est ensuite faite prisonnière, et exposée au même monstre auquel Angélique avait été ravie par Roger ; à son tour, elle sera sauvée par l'intervention de Roland. Cet épisode, si riche en souvenirs classiques, est raconté aux chants IX, X et XI du *Roland Furieux*.

Guillaume Belliard, poète de cour et secrétaire de la reine Marguerite de Valois, fut le premier à imiter en vers français les aventures de cette héroïne. Il est auteur de deux petits poèmes qui ne renferment pas toute la matière de l'épisode, car le premier ne contient que les complaintes d'Olympe abandonnée par Birène, et le second raconte sa délivrance par Roland. Ce ne sont peut-être que des fragments d'une traduction plus étendue, et qui devait comprendre tout le détail de cette histoire, mais le reste ne fut pas publié.

Le premier de ces poèmes, qui s'intitule *Les tristes lamentations d'Olympe* [47], est dédié à une Demoiselle d'Atry, et com-

[46] On peut voir, dans les *Œuvres poétiques du sieur de La Vallettrye*, Paris, E. Vallet 1602, f. 47, un sonnet « A Monsieur Adam, sur son Histoire d'Angelique ». Il s'agit probablement d'une imitation du même épisode, qui n'a jamais été imprimée.

[47] G. Belliard, *La triste lamentation d'Olympe, prise du dixiesme chant de l'Arioste*, dans *Le premier livre des poèmes*, Paris Cl. Gautier 1578, ff. 90-100. Le poème avait d'abord été présenté à la reine Marguerite, comme tous ceux qui composent ce recueil ; cf. *Elegie à la Rogne de Navarre, Ibidem*, f. III. V. sur Belliard, Goujet, *Bibliothèque*, XIII, 246-248.

mence par la louange du « divin objet » auquel il fait hommage de cette traduction. Je sais, dit-il,

> Je sçay que ce sujet autrefois a esté
> Du docte Ferraroys divinement chanté,
> Toutesfois je veux bien dessus mon lut d'yvoire
> Le faire en nostre France à noz François notoire.

Si le sujet est trop triste, que sa belle maîtresse ne craigne rien, car après avoir entendu « ceste plainte ennuyeuse », il se fera un plaisir de lui offrir la continuation de l'aventure commencée sous de si tristes auspices, et elle y trouvera de quoi se réjouir avec son héroïne : « il vaut mieux vous donner le triste le premier », afin que la partie la plus gaie en soit appréciée davantage.

Après cette première partie, Olympe nous est présentée, la plus belle, la plus vertueuse et la plus digne d'être aimée de toutes les femmes. L'histoire de sa passion pour Birène, des traverses que rencontre leur amour, des sacrifices qu'elle fait pour lui garder sa foi, et de la façon dont ils sont enfin réunis, grâce à l'intervention de Roland, reproduit sans changement le récit de l'Arioste. La traduction des lamentations de l'héroïne abandonnée par Birène, est aussi fidèle dans sa première partie ; ce n'est qu'à la fin que Belliard intervient, pour allonger encore ses complaintes. Sa part de contribution se borne à une série d'invocations successives à Jupiter le « pere foudroyant », qui doit venger le crime de Birène, à la Destinée, à Vénus, à l'Amour, pour qu'ils entendent ces plaintes, et à l'Océan, pour qu'il arrête le navire qu'Olympe voit s'éloigner. Tout cela est bien monotone, et trop répété ; l'auteur en est fatigué le premier, et il renonce à son triste sujet :

> Je ne veux plus qu'icy Olympe se lamente ;
> Il est temps qu'à voz yeux humble je la presente
> Sans dire le surplus de ses maux advenus :
> Je croy bien que chacun les a assez congnus.

L'excuse est plaisante, car celui qui connaît la suite des aventures d'Olympe, connaît aussi ses lamentations, et n'aurait pas besoin de cette imitation pour les apprendre. Mais notre poète continue à s'expliquer, en rappelant brièvement comment son héroïne fut trouvée par des pirates, et faite prison-

nière en Ebude, exposée ensuite en proie à l'Orque, et comment Roland vint la délivrer ; si cela a plu à ses lecteurs, ils pourront en apprendre le détail dans un autre poème dont il se promet de les regaler, et qui est celui de *la Délivrance d'Olympe* [48].

L'introduction de ce dernier lui appartient aussi. Tout dans ce monde, dit-il, est inconstant et soumis au changement : le printemps est suivi de l'hiver, et les ennuis arrivent toujours trop tôt pour chasser les plaisirs. Si l'on veut mieux juger de l'inconstance des choses, on le pourra faire

> En voyant les dangers et la tristesse amere
> De la dolente Olympe, et comme apres avoir
> Porté tous les ennuys qu'un cœur peut recevoir
> Fortune de ses maux finalement lassée
> La voulut de ses biens rendre recompensée.

Mais pour arriver là, cette malheureuse princesse dut passer d'abord par de nouvelles épreuves, qui ne furent pas moins dures que celles qu'elle avait déjà essuyées. Et nous voilà tout à coup en pleine action : Roland, qui a entendu parler de l'atroce habitude des habitants d'Ebude, y est venu, dans l'espoir d'y trouver Angélique, qu'il cherche partout, et qui d'ailleurs avait déjà été exposée au même monstre. A peine débarqué, il entend une plainte, et aperçoit une femme nue attachée au rocher ; il ne reconnaît pas encore Olympe, mais il est prêt à la défendre contre le monstre qui vient la chercher. Il tue ce dernier, et sauve Olympe de la fureur des Ebudiens ; Hubert, roi d'Hibernie, devient amoureux d'elle et l'épouse.

Ce qu'on doit retenir de tout cet épisode, c'est justement la description de la beauté d'Olympe, au moment où la voit Hubert et où, à peine détachée du rocher où Roland vient de la trouver, elle n'a pas encore eu le temps de voiler sa beauté. C'est là un des morceaux les plus célèbres et les plus souvent imités du poème de l'Arioste, car la poésie lyrique du XVI[e] siècle lui fit de très fréquents emprunts, et décrivit toujours d'après ce modèle les charmes de la beauté féminine.

Une nouvelle imitation de cet épisode devait être donnée par Pierre de Brach, poète bordelais et ami de Du Bartas, et

[48] G. Belliard, *La delivrance d'Olympe, prise de l'onziesme chant de l'Arioste*, dans *Le premier livre des poëmes*, ff. 101-112.

qui fut l'un des premiers traducteurs français du Tasse. Son poème d'*Olimpe*, publié en 1584, est dédié, comme celui de Belliard, à la reine de Navarre, femme de Henri IV [49]. D'après ce qu'il en dit dans l'épître dédicatoire, Marguerite l'avait lu d'abord en manuscrit, et ce fut la bonne impression qu'elle en reçut qui encouragea le poète à le publier.

De Brach a du goût pour la poésie, mais il n'en fait pas un métier. Mariant aux Muses son Bartole, comme le dit de lui un contemporain [50], il trompe souvent ces premières en faveur de ses occupations professionnelles et du « soing mesnager » auquel il dédia la plus grande partie de ses loisirs. Aussi s'adresse-t-il aux Muses « de loing », et non sans une certaine timidité, qui n'est d'ailleurs pas justifiée, car il est un poète des mieux doués, à cette époque où il n'y a que trop de versificateurs. Mais il a peur que l'inspiration ne l'ait quitté, et que le « neufvain troupeau » ne l'ait chassé de son sein, « hors de la carriere où le cours des sçavans esleve la poussiere ». Il n'a pas la prétention d'être un savant ; il se contente seulement qu'on lui laisse ce

> recoing d'un grand chemin battu
> Où le doux Arioste en vers s'est esbattu.

Il n'aspire pas non plus à la gloire de ce grand poète, heureux s'il pourra « glaner les rameaux dont il fit sa couronne ». Tout au plus s'enhardira-t-il jusqu'à introduire dans son imitation quelques « cinquante et soixante vers de surcroit », qu'il veut qu'on lui attribue, et qu'il réclame dans l'épître dédicatoire. Mais il n'est que trop modeste, car à part ces vers ajoutés, il est l'auteur d'un grand nombre de modifications, surtout dans la première partie du poème, dans laquelle il commence de plus haut que ne l'avait fait Belliard.

Son récit nous présente Olympe, fille du comte de Hollande, et Birène, qui se trouve à la cour du comte ; nous savons déjà qu'il trahira bientôt la foi qu'il jure maintenant à sa jeune

[49] P. de Brach, *Olimpe*, dans *Imitations*, Boudeaux, S. Millanges 1584, ff. 56-84.

[50] J. de La Jessée, *Les premières œuvres*, p. 53. Cf. sur lui, Goujet, *Bibliothèque*, XIII. 322-330 ; l'introduction des *Œuvres poétiques de Pierre de Brach, sieur de La Mothe-Montussan, publiées et annotées par Reinhold Dezeimeris*, Paris, A. Aubry 1861, et Edm. Lablénie, *La vie poétique de Pierre de Brach, seigneur de La Motte-Montussan*, dans *Revue historique de Bordeaux*, XXIII (1930), pp. 193-202.

maîtresse. L'Arioste ne laisse pas deviner cette trahison à l'avance, et l'attribue à la souveraineté de sa passion et à l'aveuglement dont elle est cause, plutôt qu'au mauvais caractère du personnage ; mais notre poète ne comprend pas que Birène ait pu être loyal au commencement : s'il a commis une trahison, c'est parce qu'il l'avait toujours eue dans le fond du cœur. En réalité, il n'a jamais été amoureux d'Olympe; il n'a fait qu'abuser de l'innocence de la jeune princesse, qui lui cède seulement

après que langoureux
Il eust peint sur sa face un tourment amoureux,
Qu'il eust pris des amans toutes les feintes armes,
Que par art il eust faict grossir ses yeux de larmes,
Qu'il eut dict que son œil au cueur l'avoit blessé
Par un trait amoureux vivement eslancé.

Le Birène de l'Arioste n'employait pas cette tactique de crocodile ; il était tout simplement tombé amoureux d'Olympe, et le lui avait dit. Mais notre poète croit qu'il est de son devoir d'avertir le lecteur qu'il se trouve en présence d'un scélérat, qui ne manquera pas de trahir sa foi. Ses deux personnages sont d'ailleurs semblables à tous les héros des romans sentimentaux de l'époque, c'est-à-dire des discoureurs, pour lesquels l'amour est surtout un prétexte pour converser longuement des choses de l'âme. Au moment où Birène est rappelé dans son pays, et qu'il doit se séparer de sa maîtresse, celle-ci lui adresse un discours de vingt vers, qui n'est pas dans l'Arioste, et dans lequel elle parle de la victoire qu'il a obtenue sur elle, des soldats de l'amour qui combattent pour lui, et de mille autres fadaises. Ils ne s'en tiennent d'ailleurs pas aux paroles, et ils sont généralement moins modestes que les personnages de l'Arioste :

Sur le point du despart, une longue embrassée
Tient l'une bouche à l'autre estroictement pressée ;
Un baiser moite-sec, ouvrant les doubles bords
Des levres de coral, tire à force du cors
L'ame, qui va nageant entre le dueil et l'aise,
Esperdument coulant dans la bouche qui baise...

L'imitation continue avec autant de liberté ; on y rencontre à chaque pas des enjolivements du même goût. Le poète intervient surtout, comme Belliard l'avait fait avant lui, en allongeant

les lamentations d'Olympe abandonnée dans l'île déserte; il y procède exactement comme son prédécesseur, par des invocations successives, et par des exclamations, qui sont la manière la plus primitive d'exprimer les émotions. Son Olympe n'est pas de celles qui savent supporter en silence les revers de fortune, car elle accuse bien haut la cruauté du destin. « O étoiles, ô lune, ô nuict maudite », se lamente-t-elle, pourquoi n'avez-vous pas jetté sur la terre votre noir manteau, afin d'empêcher ce traître de retrouver son chemin vers le navire qui devait l'emporter ? « Et vous, ô vents trompeurs, et vous, ô mer sans foy », pourquoi l'avez-vous laissé s'éloigner du rivage, en vous faisant complices de son forfait ?

L'imitation finit brusquement, sur ces lamentations, qui menaçaient pourtant de ne jamais finir. Cette traduction avait certainement fatigué le poète, car on ne saurait s'arrêter à l'explication qu'il nous donne, si tendre qu'on puisse le croire ; il dit, en effet, être obligé d'abandonner son sujet, parce que

ce triste discours, que pour vous j'ay descrit
D'une pitié pleureuse affoiblit mon esprit.

Heureusement, aujourd'hui nous sommes un peu moins portés à la compassion ; nous nous permettrons donc de parler encore du même sujet, malgré tout ce qu'il a de dangereux pour les âmes sensibles. C'est que nous rencontrons dans le recueil des *Œuvres* du Sieur de La Roque, dont nous retrouverons encore le nom, une *Complainte d'Isabelle*, dont le sujet vient certainement de l'épisode d'Olympe, bien que le titre semble rappeller une autre héroïne du poème [51]. Cette pièce de vers, qui est écrite entièrement à la première personne, contient une longue série de lamentations sur une circonstance aussi tragique que celle qui occasionnait les larmes de notre belle héroïne. La mystérieuse Isabelle qui parle, se plaint du même abandon ; elle fait allusion au traître qui la délaisse, « une esclave, et non plus maistresse », dans la solitude où elle se trouve ; elle parle, tout comme Olympe, des « animaux divers » dont elle est en

[51] La Roque, *Complainte d'Isabelle*, dans *Les Œuvres*, Paris, Cl. de Monstroeil 1609, pp. 160-163. V. sur cet écrivain, Baillet, *Jugement des sçavans sur les principaux ouvrages des auteurs*, Paris, A. Dezallier 1686, VII, 97-99 ; Goujet, *Bibliothèque*, XIII, 428-435 ; G. Allais, *Malherbe et la poésie française à la fin du XVI^e siècle*, Paris, E. Thorin 1892, pp. 189-194.

danger de devenir la proie, et déclare que la trahison de son amoureux « rend la fable authorizée d'Ariadne et du faux Thesée » : son amant est parti sans prendre congé, emporté par un désir impétueux qui a su « banir tout devoir et tout souvenir » dans son âme.

Tout cela vient directement de l'épisode d'Olympe ; mais il faut convenir qu'à part ces détails, le développement du poème semble appartenir à La Roque, et ne dérive en tout cas pas du *Roland Furieux*. On pourrait bien, à la rigueur, lui trouver aussi quelques ressemblances avec un autre épisode bien connu de ce poème, celui de Bradamante pleurant sur une prétendue trahison de Roger ; mais là non plus il ne saurait être question d'une imitation soutenue. Le texte de l'Arioste fit naître tout au plus dans l'imagination du poète la suggestion d'un thème lyrique à traiter, et l'indication des moyens qu'il y fallait employer ; mais au moins la manière dont il exploita ce sujet d'emprunt, semble lui appartenir. C'est bien le cas ici de parler d'imitation, puisque le poète fait sienne une inspiration qui lui vient du dehors, sans s'asservir au modèle, comme ceux dont nous avons examiné jusqu'ici les ouvrages, et comme ceux que nous allons encore examiner.

VIII

Parmi ceux-ci, il est temps de nous occuper de Nervèze, poète et romancier de cour, auteur de deux imitations tirées de l'épisode d'Olympe, l'une en prose, et l'autre en vers. Nous parlerons de la première, quand nous traiterons des romans tirés de l'Arioste ; son poème sur *Les Amours et les Regrets d'Olympe*, est mieux à sa place ici [52].

C'est bien un poème qu'il avait publié là, mais sans oublier cependant qu'il était romancier, et sans en avoir abandonné les procédés. Il commence par la discussion d'un point général, comme c'est l'habitude dans tous les romans ; il est d'avis que si l'on cherchait qui, de l'homme ou de la femme, est plus enclin à l'inconstance et à la trahison, ce seraient les hommes qui se révèleraient plus fourbes et plus trompeurs, les femmes étant

[52] A. de Nervèze, *Les amours et les regrets d'Olympe*, dans *les Essais Poétiques*, Paris, Th. Reinsart 1605, pp. 260-270.

les victimes perpétuelles d'un sexe traître et sans foi. Olympe le sait mieux que toutes les autres, et c'est pourquoi le poète-romancier se retourne vers elle :

> Je veux escrire en vers les maux qui t'ont enclose
> Soubs les appas d'amour, comme j'ay fait en prose,
> Encores que ce mal estant desmesuré
> Ne se puisse exprimer par un vers mesuré.

Il est donc clair qu'il s'improvise poète, pour on ne sait quelle occasion. Que son sujet convienne mieux à un roman qu'à un poème épique, il le sait ; c'est le seul point sur lequel on lui puisse donner raison, car il a eu tort certainement d'en avoir tiré quand même un poème. Heureusement, son inspiration étant courte, il ne prend pas son récit d'aussi haut que de Brach, et se contente de nous présenter les deux amants qui sont déjà arrivés dans l'île déserte.

Nous verrons plus tard, en parlant de son roman, que Nervèze est l'un des représentants les plus caractéristiques du mauvais goût littéraire de l'époque. On pourrait tirer de son poème de nombreux exemples du style prétentieux et recherché, dont la notion voisine dans l'esprit des contemporains avec celle de littérature. Olympe parle comme la plus ridicule des précieuses, non seulement quand elle s'emporte contre le « tiltre miserable » qu'elle s'est donné en s'appelant épouse de Birène, ou quand elle lègue à ce cruel « le sang dont mon malheur mouillera ce rivage » ; se tuer signifie, dans son langage, écrire

> L'arrest de ta rigueur qui me deffend de vivre :
> Cest arrest est escript de larmes et de sang,
> Ton poignard est ma plume, et le papier mon flanc.

Mais elle n'a pas le temps de se suicider : des pirates arrivent, qui la font prisonnière. Le poète ne nous raconte plus la suite, et se contente de renvoyer son lecteur à « une agréable histoire » qu'il a écrite sur le même sujet. Le poème est donc un simple essai de versification du roman ; comme le roman lui-même est loin d'être un chef-d'œuvre, et que Nervèze n'a d'un poète que la volonté d'écrire des vers, on comprendra pourquoi cet essai devait avorter.

IX

Amadis Jamyn choisit dans le *Roland Furieux* un épisode qui n'était ni héroïque, ni sentimental, et qui se prêtait mal aux amplifications lyriques et aux développements ; c'est l'épisode de Griffon et d'Origille, c'est-à-dire du bon chevalier trompé par une mauvaise femme. En le racontant, il voulut

> publier en tous lieux
> Une ingrate execrable aux hommes et aux dieux,
> Scelerate, perfide, exemple par sa vie
> De toute ingratitude et toute perfidie [53].

Son poème était déjà composé en 1579, date à laquelle Henri Estienne le citait, en comparaison avec le texte italien, pour prouver la « précellence » du français [54]. Il est probable que Jamyn l'écrivit sous l'influence de Desportes, avec lequel il avait fréquenté, à cette époque, le salon littéraire de la maréchale de Retz, d'où sortirent tant d'autres imitations de l'Arioste.

Un fait est curieux, dans cette imitation, et c'est la confusion que Jamyn fait sur son modèle ; il ne nomme jamais l'Arioste, mais il s'adresse par deux fois à l'Arétin : au commencement, pour lui demander de l'inspirer, et à la fin, pour promettre de prendre encore son ton, alors qu'il se décidera à raconter la suite de cette histoire. Il est donc certain qu'il regarde l'Arétin comme auteur du poème qu'il imite ; il est cependant incroyable qu'il n'ait pas connu le nom de l'Arioste, et nous préférons croire à un *lapsus calami*, sans lui faire l'injure de penser qu'il ne savait pas qui était l'auteur du *Roland Furieux*.

Dans son poème, il se tient généralement à une traduction serrée, ne se permettant que quelques retours en arrière, alors qu'il lui faut expliquer des circonstances antérieures à son récit. Il y est question de Griffon, fils d'Olivier, amoureux d'une méchante femme du nom d'Origille, qui le trompe avec le traître Martan. Griffon vient les trouver, mais il est tellement aveuglé par son amour, qu'il se laisse persuader que les deux trompeurs sont frère et sœur. Il se laisse envelopper dans leur

[53] A. Jamyn, *De l'ingratitude et perfidie d'Origille*, dans *Le Second volume des œuvres*, ff. 15-25.

[54] H. Estienne, *La précellence du langage françois*, éd. E. Huguet, pp. 51-57 ; cf. Th. Graur, *Amadis Jamyn*, p. 280, note.

tissu de mensonges, et arrive avec eux à Damas, où il prend part au tournoi offert par le roi Noradin. Martan s'y conduit en lâche, et Griffon remporte le prix ; mais ce traître lui vole l'armure pendant la nuit, et le pauvre Griffon est obligé de sortir avec les armes de Martan, hué et conspué par tous les habitants de Damas.

La fin de cette aventure comprend la punition des traîtres ; mais il nous faut nous presser, avec le poète. Il est évident que ce qu'il désire le plus, c'est d'arriver plus vite à la fin. Il renverse tout devant lui, il enjambe à grands pas les distances, en laissant de côté des strophes descriptives, et en éliminant même parfois des détails dont l'absence rend moins claire la compréhension de l'histoire. On ne peut que regretter qu'il aille si vite, car il a des dons inconstestables, et ses vers respirent une aisance, que l'on ne retrouve pas souvent dans ces imitations. Il ne se donne même pas la peine d'arriver à la fin du récit. Il est vrai qu'il promet de nous dire, à une autre occasion, comment les deux traîtres furent punis ; mais nous sommes maintenant habitués à cette sorte de promesses, et il n'est plus besoin de dire que son récit ne fut pas continué.

X

Des épisodes comme celui-ci, qui n'eurent qu'une seule imitation, peuvent être considérés comme sans succès. Il y en eut d'autres, qui connurent une plus grande faveur, et dont on tira la matière d'un grand nombre de compositions, petits poèmes, romans ou tragédies. Parmi ces derniers, le plus apprécié fut peut-être celui des amours de Zerbin et d'Isabelle, avec, pour complément, les amours d'Angélique et de Médor.

Le premier de ces épisodes fut imité pour la première fois en français en 1558, c'est-à-dire deux ans après la *Tricarite* de Taillemont. L'auteur, Bérenger de La Tour d'Aubénas, né vers 1530, et mort peu de temps après la publication de cet ouvrage, est presque inconnu, bien qu'il soit un des meilleurs poètes qui se réclament encore de la tradition marotique, après que la Pléiade eût imposé ses lois à la poésie [55]. Ses amis, comme

[55] Cf. sur lui Goujet, *Bibliothèque*, VII, 359 et XII, 95-104 ; H. Vaschalde, *Le poète Bérenger de La Tour et ses œuvres*, dans *Revue du Lyonnais*, 5e série,

Charles Fontaine et Laurent de La Gravière, restent aussi bien que lui en dehors des cadres de la nouvelle école ; ses quatre recueils de poésies [56] contiennent des chansons, des blasons, des chants royaux et des coq-à-l'âne, tout comme les œuvres des poètes de la génération précédente. On ne saurait donc le rattacher au courant qui fit la vogue de l'Arioste ; mais comme il vient après tout ce que Ronsard, Du Bellay et leurs amis avaient fait pour la fortune du poète, il est probable qu'en imitant celui-ci, Bérenger de La Tour ne faisait que suivre la mode qu'ils avaient lancée.

L'histoire d'Isabelle, qu'il reprend après l'Arioste, est une des plus belles de tout le *Roland Furieux*. Tragique par excellence, elle se compose d'une foule d'événements romanesques, qui en font un roman à l'action assez développée. Le poème de Bérenger de La Tour, intitulé *l'Amie des Amies* [57], la traduit d'une manière assez fidèle, sans l'abréger, en sorte que son analyse nous servira en même temps pour faire la connaissance de son contenu.

Isabelle est la fille du roi de Galice ; amoureuse de Zerbin, elle quitte la maison paternelle pour aller le rejoindre, sous l'escorte d'Odoric, un ami de Zerbin. Ils font naufrage sur la côte française ; là, Odoric, oubliant son devoir, et aveuglé par une folle passion, veut profiter de l'occasion qui le laisse seul avec la princesse, qu'il aime déjà. Mais des bandits arrivent, qui le mettent en fuite, et font prisonnière Isabelle, que Roland délivre plus tard.

De son côté, Zerbin a été faussement accusé par une méchante femme, nommée Gabrine, d'avoir tué le fils du comte de Mayence ; il est condamné à mort, et il serait exécuté, si

XII (1891), pp. 46-58, 99-116, 173-190, 228-247 ; [A. Mazon], *Les deux Bérenger de La Tour d'Aubénas, par le Dr. Francus*, Privas, Impr. Centrale de l'Ardèche 1905.

[56] *Le siècle d'or. Et autres vers divers.* Lyon, J. de Tournes et G. Gozeau 1551 ; *Choreïde. Autrement louenge du Bal*, Lyon, J. de Tournes 1556 ; *L'amie rustique, et autres vers divers*, Lyon, R. Granjon 1558 ; *L'Amie des Amies. Imitation d'Arioste. Divisée en quatre livres.* Lyon, R. Granjon 1558. Les deux derniers ouvrages sont imprimés avec les caractères de Granjon, dits caractères de civilité.

[57] Dans le volume ayant le même titre, ff. 2-40. Le poème est partagé en quatre livres, qui correspondent comme il suit au texte de l'Arioste :

Livre I : *Orlando Furioso*, XII, *lxxxv*-XIII, *xliij*.
Livre II : *Ibidem*, XX, *cvj-cxliij*, et XXIII, *xxxix-lxx*.
Livre III : *Ibidem*, XXIV, *xv-xc*.
Livre IV : *Ibidem*, XXIV, *xcj-xciij*, et XXIX, *xxxij*.



L. GAULTIER. — Le Château enchanté

Roland n'arrivait d'une façon aussi opportune pour le sauver. Après avoir réuni ces deux amoureux, Roland les quitte, pour continuer sa course à la recherche d'Angélique. Il apprend la trahison de cette dernière et ses nouvelles amours, et devenu fou de rage, il jette loin de lui ses armes et ses habits, et court nu par les campagnes. Zerbin retrouve les armes de son ami, et les rassemble pieusement, pour en faire un trophée, auprès duquel il monte la garde. Le Tartare Mandricard, qui passe par là, lui dispute l'épée de Roland ; dans le combat qui s'ensuit, Zerbin est blessé à mort, et expire entre les bras de sa maîtresse éplorée.

Celle-ci devient ensuite la prisonnière de Rodomont, qui n'a pas plus de scrupules qu'Odoric. Pour échapper à ses poursuites, elle lui raconte qu'elle sait préparer une eau miraculeuse, qui rend invulnérable celui qui s'en baigne. Elle lui permet d'en faire l'essai sur elle-même, et elle tend le cou à l'épée du stupide païen, qui se laisse tromper par ce mensonge vertueux, et qui fait une martyre de la belle princesse.

Le poète se sent ému par la destinée tragique de son héroïne, qui n'a connu, parmi tant de déboires, qu'un court instant de bonheur ; les strophes dans lesquelles il chante la louange de sa vertu sont parmi les plus belles de tout le poème. L'imitateur ne sait pas suivre ce mouvement d'enthousiasme ; il s'y laisse entraîner d'abord, et se perd ensuite dans des considérations trop précises, sur le genre poétique qu'il devait adopter, pour mieux chanter son personnage :

> Que si mes vers avoyent la force comme
> Ceux du poëte excellent de Vandosme
> Ou de ceux-là par qui ont tant de gloire
> Saone, Garonne, Alier, Yone et Loire,
> Je voudroy bien un poëme entreprendre
> Avec tout l'art de bien dire, pour rendre
> Mille et mille ans informez de ton nom.

Ce n'est qu'à la fin du poème que l'on apprend pourquoi il a entrepris de chanter la gloire d'Isabelle ; c'est que sa maîtresse porte le même prénom, et que le personnage de l'Arioste n'est qu'un prétexte pour élever aux nues on ne sait quelle Ysabeau qui lui est chère. Il avoue, dans une sorte de conclusion, que c'est pour elle qu'il fit ce qu'il appelle « ce mien translat » ;

cela explique en partie pourquoi il ébaucha à la hâte cette traduction, sans prendre la peine de la polir, mettant « tous ses prompts effortz pour veoir la fin » d'une imitation, dont le seul éloge que l'on puisse faire, est qu'elle reste fidèle à la lettre du texte.

Gilles Fumée, dont on ne connaît pas la vie [60], publiait en 1575 un poème intitulé *Le miroir de loyauté* [61], et qui n'est autre chose qu'une reprise du même sujet. Ce qu'il en dit dans son épître dédicatoire, adressée à Thomas Surreau, est particulièrement intéressant. Il reconnaît dans l'épisode d'Isabelle une matière tragique par excellence, et il sait qu'il aurait été préférable de la traiter comme telle, et d'en faire une pièce de théâtre. Mais les lecteurs à qui cette histoire s'adresse « prennent si peu de goust aux choses qui sont un peu plus hautes », qu'une tragédie ne les intéresserait pas autant. S'il en fait un poème, c'est uniquement pour s'attirer un plus grand nombre de lecteurs. Que « si les vers ne sont exquis, ny de mots bien espluchez », le mal n'est pas trop grand, et il promet de le racheter par la beauté de l'histoire.

Il ne cache pas qu'il a transformé ce que lui donnait son modèle, dans l'espoir de rendre encore plus intéressante cette collection d'aventures. « Ceux qui la confereront avec l'italien voirront que si j'avois voulu changer les noms propres, je ne meriterois d'etre repris de larcin, si je me la fusse particulierement attribuée ». Voilà donc l'imitation définie une fois de plus : c'est le « discours continu » tiré d'une source étrangère, auquel on n'a changé ni la disposition des faits, ni les noms des personnages. Au moment où l'on modifie l'un ou l'autre de ces points, l'écrivain croit avoir fait œuvre de création.

Passionné par le côté sentimental de cette aventure, « ou pour mieux dire ce roman », Fumée trouve partout, dans le récit de son modèle, des suggestions pour les développements

[60] Cf. La Croix du Maine, *Bibliothèque*, I, 289 ; Goujet, *Bibliothèque*, VII, 360-361. Il a publié des stances *Au lecteur*, dans les *Deux notables traictez composez par feu Monsieur Despence*, Paris, G. Auvray 1575, c'est-à-dire la même année et chez le même libraire que son seul ouvrage connu.

[61] *Le miroir de loyauté, qui est l'histoire déplorable de Zerbin, Prince d'Escosse, et d'Isabelle Infante de Gallice, subjet tiré de l'Italien de l'Arioste, et mis en vers François par Gilles Fumée Bessinois.* Paris, G. Auvray 1575. Les *Annali delle edizioni ariostee* de G. Agnelli e G. Ravegnani, II, 306, en font deux ouvrages différents, sous des titres presque identiques.

qui lui conviennent le plus. Zerbin profite de l'occasion d'une fête à la cour de Bayonne, dont l'Arioste parlait à peine, pour s'écarter de la foule avec Isabelle, et pour lui raconter longuement

> combien il endure de mal,
> Que son amour est chaste, et pudique la flamme
> Qui le gene si fort et le brusle dans l'ame,
> Que si compassion de son mal je ne prens,
> Je le voirray finir sa vie en peu de temps.

Comme il convient à l'amoureux parfait qu'il représente, après un si long discours Zerbin reste un moment « sans bouger ny parler », jetant seulement des soupirs si terribles, qu'Isabelle craint de le voir « tomber mort en la place ». Elle lui répond par un discours qui le réconforte, car elle laisse échapper l'aveu innocent de son amour. Qu'il triomphe donc, mais qu'il n'oublie pas qu'une jeune fille sage ne saurait être victime d'une « ardeur dereglée » : elle consent à ce qu'on l'aime, mais elle ne veut pas qu'on brûle pour elle « d'autre flamme que cel dont un mary est espoint vers sa femme ». Heureusement, les deux amoureux sont d'accord sur ce point : autrement, Isabelle menace de se « fausser le flanc » avec un poignard, plutôt que de prêter l'oreille aux nombreux soupirs de Zerbin.

XI

Antoine-Mathieu de Laval, gentilhomme forésien, est nommé aussi parfois, nous ne savons pourquoi, Antoine Mathé [62]. Tout ce que nous savons de la vie de cet écrivain, c'est qu'il fréquentait, entre 1573 et 1574, le salon littéraire de la maréchale de Retz [63], et qu'il était amoureux d'une jeune fille appelée Isabelle, fille de Nicolas de Nicolaï, seigneur d'Arfeuille [64]. C'est tout ce qu'il nous faut pour comprendre quelles circonstances l'invi-

[62] Mareschal, *Le guide des arts*, p. 248. Il ne faut pas le confondre avec son contemporain, Antoine Mellé de Laval, auteur d'un sonnet liminaire dans *Les premiers exercices poëtiques de Jan de Vitel Avranchois*, Paris, E. Prevosteau 1588.

[63] Lavaud, *Philippe Desportes*, pp. 97-98.

[64] Goujet, *Bibliothèque*, VII, 361-362. Des vers sur son Isabelle réelle et sur son poème ayant le même titre, dans les *Œuvres complètes* de Théodore Agrippa d'Aubigné, éd. E. Réaume et F. de Caussade, III, 194-196.

tèrent à imiter précisément l'épisode de l'Arioste ayant pour héroïne une Isabelle [65]. L'exemple de ses amis du salon de la duchesse l'y poussait ; dans les pièces liminaires de son volume, Jean Dorat le félicite en vers latins pour sa réussite, tandis que Claude Billard lui adresse de longues stances, louant à la fois l'ouvrage de son ami, et l'Isabelle qui a mérité cet hommage. Lui-même nous dit, dans son avis *Au lecteur*, qu'il a composé son ouvrage « tant pour mes princesses que pour celle qui en est le premier motif », et qu'il n'avait nullement l'intention de le publier, se contentant de le leur communiquer en copies manuscrites.

Dans les imitations que nous avons analysées jusqu'ici, on a pu voir comment le récit commençait à un certain point du poème de l'Arioste et comment, pour toute préparation, les imitateurs se contentaient d'ajouter quelques vers qui se raccordaient tant bien que mal à l'histoire. Laval commence comme dans un conte, en établissant l'atmosphère de son action, qu'il place, comme dans son modèle, au temps de la chevalerie errante. Au moment où Isabelle connaît Zerbin, il est intéressant d'observer avec combien d'insistance l'écrivain s'arrête sur les commencements de la passion des deux amoureux, et sur l'analyse de leurs sentiments à peine naissants. C'est toujours le penchant de l'esprit français pour l'analyse psychologique, qui le pousse à s'y attarder, avec une pénétration qui ne dépasse d'ailleurs pas la moyenne des romans sentimentaux de l'époque.

C'est aussi du roman que vient son intérêt pour les discours, les conversations et les monologues. Ses personnages perdent rarement l'occasion de prononcer un discours, surtout s'il comporte des développements sur un lieu commun quelconque. Mais son goût pour la psychologie ne le préserve pas de l'écueil de ne pas comprendre l'esprit de l'Arioste. Ce serait trop lui demander, que de vouloir qu'il saisisse ce qui est ironie, plaisanterie, ou simple jeu, dans le poème qu'il traduit, et il est amusant de voir avec quelle gravité il le prend toujours au pied de la lettre.

[65] *Isabelle. Imitation de l'Arioste. Par Antoine Math. de Laval Foresien. A tresillustre et tresvertueuse Princesse Henriette de Cleves, Duchesse de Nivernois.* Paris, L. Breyer 1576. Réimpression en 1597. Beauchamps, *Recherches sur les théâtres de France*, II, 46, et Clément et Laporte, *Anecdotes dramatiques*, I, 461, ont eu tort de considérer cet ouvrage comme une tragi-comédie.

Dans le *Roland Furieux*, Rodomont rencontrant Isabelle lui parlait d'abord en galant homme et en amoureux, afin de lui faire accepter ses services ; mais sa délicatesse était cousue de fil blanc et il soupirait en vain

> E col parlar ch' è fra gli amanti usato
> Dicea ch' era il suo cuore e la sua vita
> E 'l suo conforto e la sua cara speme,
> Ed altri nomi tai, che vanno insieme [66].

Il est clair qu'il ne s'agit là que de beaux mots, et qu'au moment où sa galanterie se montrera inefficace, Rodomont ne se fera pas de scrupule pour recourir à la violence ; mais Laval ne comprend pas cela, et il lui semble que le fier païen s'est subitement transformé en agneau, grâce au pouvoir souverain de l'Amour :

> Voyez que peut Amour, admirez ses effets,
> Comme les plus cruels par Amour se sont faits
> Traitables et humains.

D'ailleurs, de son point de vue, le principal intérêt de son récit est de chanter les mérites d'une Isabelle et de lui offrir ainsi un moyen discret et commode de chanter les louanges de sa maîtresse. Le sacrifice d'Isabelle, toute la beauté de son geste de farouche pudeur, ne servent qu'à faire la leçon à une amante rebelle :

> Mais que ton cœur glacé de cruauté vestu
> Se conforme à ta foy, fais qu'elle ait cognoissance
> Des ennuyeux travaux que cause son absence
> En un cœur son esclave, adoucis sa rigueur,
> Comme je te promets de chanter son honneur,
> Et faire que mes vers d'une suite eternelle
> Iront tousjours chantant Isabelle, Isabelle [67].

Mais les contemporains du poète furent moins prétentieux, et son ouvrage ne passa pas inaperçu. Ses amis s'accordèrent à louer son talent et sa « voix langoureuse » [68], et les lecteurs ne

[66] *Orlando Furioso*, XXIX, *viij*, 5-8.

[67] Les derniers vers sont imités de la conclusion du poème de Desportes, intitulé *La Mort de Rodomont*.

[68] I. Habert, *Les œuvres poétiques*, Paris, A. Langelier 1582, f. 8 ; J. de Boyssières, *Secondes œuvres*, f. 71.

firent certainement pas défaut, car l'*Isabelle* fut réimprimée en 1597.

Ce n'est qu'en 1626 que nous trouvons une nouvelle imitation de cet épisode. Dans son *Poème du combat des muses à Simposant* [69], le Sieur de La Charnays imaginait une sorte de concours poétique, mettant aux prises les plus grands poètes de l'antiquité avec quelques modernes, qui n'ont d'autre mérite que celui d'avoir été les amis de notre écrivain. On y voit Orphée, Pindare, Virgile et Ovide chanter quelque fragment de leurs écrits, dont La Charnays insère des traductions qui lui appartiennent. Leurs concurrents sont les écrivains, certainement moins célèbres, Du Faur, La Roche, Babault et Fortet ; ils chantent, à leur tour, des inspirations qui, en réalité, ne leur appartiennent pas, mais qui sont modernes, et qui contrastent par cela seulement avec les autres traductions de La Charnays.

Le poème que récite La Roche est intitulé *Rodomont et Isabelle*, et reprend le sujet que nous connaissons [70] ; à son tour, Babault raconte l'épisode d'Olinde et Sophronie, tiré du poème du Tasse. Les modernes gagnent le prix, et l'arbitre s'empresse de prendre les couronnes qui ornent le front des anciens, et de les leur donner; mais, dans cette première manifestation de la querelle des Anciens et des Modernes, il n'est pas nécessaire d'être du parti des premiers, pour faire des réserves sur la sentence du juge. et pour constater qu'il exagère les mérites de ses amis.

XII

En parlant de l'épisode d'Isabelle, nous avons fait allusion à la folie de Roland et à la trahison d'Angélique, qui en avait été cause. Ces événements forment le sujet de l'une des plus célèbres imitations françaises de l'Arioste, le *Roland Furieux* de Philippe Desportes [71]. Nous avons esquissé ailleurs la fortune des petits poèmes de cet écrivain, qui furent comme un

[69] La Charnays, *Ouvrage poétique*, Paris, Ch. Hulpeau 1626, pp. 178-218.
[70] *Ibidem*, pp. 202-205.
[71] Desportes, *Œuvres*, pp. 324-335 ; J. Lavaud, *Les Imitations de l'Arioste par Philippe Desportes*, pp. 4-35.

signal et comme un manifeste [72]; aussi nous contenterons-nous ici d'une analyse sommaire.

L'épisode de la folie de Roland n'avait pas encore été imité. Procédant comme quelques-uns de ses devanciers, Desportes choisit parmi les aventures du poème italien, celles qui présentaient un rapport avec le sujet qu'il s'était proposé de chanter. Il commence par une courte exposition du sujet et par une invocation à Charles IX [73]. Le soin qu'il met à revêtir son ouvrage des formes consacrées du poème épique, montre qu'il ne regardait pas cette partie de son œuvre comme des écrits « dont il ne faisoit aucun conte ». comme il l'avait déclaré à son premier éditeur [74]. Il les écrivit aussi un peu pour se faire la main, en vue d'un grand poème épique sur les guerres civiles, dont il annonce le projet dans l'introduction même du *Roland Furieux*. Mais ce grand poème ne devait jamais voir la lumière: ce n'est qu'une promesse, comme nous en avons déjà rencontrées. Desportes préférait à la muse guerrière les agréments de l'inspiration amoureuse, et à la trompette héroïque les tendres soupirs; même dans ces essais de poésie épique, on s'apercevra tout de suite combien est importante la partie lyrique, la seule qui semble l'intéresser.

De toute l'histoire de la folie de Roland, ce qui l'attire et sur quoi il s'attarde avec plus de complaisance, c'est la peinture du désespoir du héros, au moment où celui-ci a la preuve définitive de la fausseté d'Angélique. Là, il ne se contente plus de traduire et d'amplifier le texte de l'Arioste; il commence à inventer, en se servant des imaginations de son modèle comme d'un tremplin à l'aide duquel il plonge au sein des analyses qui lui furent toujours chères.

La psychologie de son héros est faite sur la recette banale de toute son œuvre lyrique, avec des larmes, des soupirs et des cris. Roland devient identique au type de héros sentimental que notre poète a chanté de préférence : c'est le jeune homme malheureux par effet de l'amour, baignant d'un déluge de larmes le sein d'une nature compatissante, et lâchant des

[72] Cf. plus haut, pp. 71-73 et 77-78. V. aussi Al. Cioranescu, *Les « Imitations de l'Arioste » de Philippe Desportes*, pp. 61-78.
[73] Dans des copies manuscrites antérieures à 1572, ce poème est dédiée à Jérôme Lhuillier, sieur de Maisonfleur ; cf. J. Lavaud, *Les imitations de l'Arioste par Philippe Desportes*, pp. 13 et 123.
[74] *Imitations de quelques chans de l'Arioste*, Paris, L. Breyer 1572. *Au lecteur.*

soupirs enflammés, capables de mettre le feu aux forêts qui semblent l'écouter :

> Sa veue est esgarée, et avec triste mine
> Sans penser au chemin, tout le jour il chemine,
> Laschant maints chauds regrets et maints soupirs tran-
> [chants
> Qui renflamment le ciel, l'air, la terre et les champs...
> Puis si tost que la nuit les paupieres nous serre,
> Il descend dans un bois et se veautre sur terre,
> Criant horriblement, et le somme ocieux
> N'a nul charme assez fort pour luy clore les yeux.

C'est ainsi que commence sa folie. Jetant autour de lui ses armes et ses vêtements, il sera condamné à errer, nu et méconnaissable,

> Jusqu'à tant qu'à la fin, en descendant des cieux,
> Le vaillant myrthe anglois, sur un coursier qui vole,
> Luy rapporta le sens dedans une fiole.

Le lecteur aurait voulu entendre peut-être comment ce « myrthe anglois », qui n'est autre qu'Astolphe, guérit Roland de sa folie ; mais cela n'intéresse déjà plus « le plus amoureux des poètes français » [75]. Trop peu fait pour l'inspiration héroïque, et appréciant aussi peu la muse badine qui avait dicté à l'Arioste l'épisode du voyage d'Astolphe à la lune, la dernière partie de l'aventure de Roland lui devenait indifférente. Il n'y avait puisé que ce qu'il y avait trouvé de plus approprié à son esprit, c'est-à-dire le spectacle des effets de l'amour, de l' « amoureuse rage » qui avait fait ployer sous sa force le plus vaillant paladin de France.

Même dans ce qu'il imite, il reste donc ce qu'il était, le chantre élégiaque et sans force d'un petit nombre de sujets lyriques, roulant tous sur l'amour et sur les souffrances qu'il cause. C'est ce qui fit le succès de ses imitations, qui ne métamorphosaient l'Arioste que pour le faire mieux correspondre aux goûts de l'époque ; l'idée que l'on se fit du génie du poète italien arriva ainsi à être confondue parfois avec celle qu'éveil-

[75] Mlle de Scudéry, *Clélie. Histoire romaine. Seconde partie.* Paris, A. Courbé 1656, vol. VIII, p. 855.

laient les petits poèmes de Desportes, et qui n'est pas toujours identique avec la première.

XIII

La *Fleurdépine* de Jean-Antoine de Baïf, publiée pour la première fois dans le recueil des *Imitations de quelques chans de l'Arioste*, raconte l'épisode des amours de Richardet et de Fleurdépine, que le poète italien avait relaté au XXV[e] chant de son poème [76]. On a déjà vu Baïf l'imiter, dans la suite de la *Genèvre* que Mellin de Saint-Gelais avait laissée inachevée ; dans celle-ci on peut mieux voir ses qualités de traducteur, la précision et la clarté, en même temps que ses défauts, dont le plus grand est la prétention de faire mieux que son modèle, en disant tout ce que l'on peut dire sur chaque circonstance racontée, et en poussant aussi loin que possible l'analyse, la description et le raisonnement [77].

Somme toute, il ne diffère pas beaucoup des autres imitateurs de l'Arioste. Aussi sa *Fleurdépine* ne s'élève-t-elle pas au-dessus de la moyenne de ces productions, et ne saurait intéresser encore les lecteurs, malgré tout ce qu'il y a de vivant dans son action, qui forme l'un des épisodes les plus libres du *Roland Furieux*.

Bradamante ayant été blessée à la tête pendant une rencontre avec les Sarrasins, avait été obligée de se faire couper les cheveux. Cela rend encore plus mâle son aspect, qui l'était déjà, grâce à l'armure et à ses habitudes guerrières, et cela explique la singulière méprise de Fleurdépine, fille d'un roi païen d'Espagne. Allant un jour à la chasse, celle-ci rencontre Bradamante, la prend pour un homme, et en devient subitement amoureuse.

Comme tous ceux qui ont précédé, l'imitateur s'attarde longuement sur les commencements de cette passion, sur les « soupirs bruslants » et les « gestes pleins de folie et de rage », sur les actes inconscients d'une « ame esperdue » qui sent venir l'amour. Bradamante comprend la méprise dont elle a été l'ob-

[76] J.-A. de Baïf, *Fleurdépine*, dans *Imitations*, ff. 52-59 ; dans ses *Euvres en rime*, éd. Marty-Laveaux, II, 261-272.
[77] Cf. M. Augé-Chiquet, *Jean-Antoine de Baïf*, p. 223.

jet, et s'empresse de détromper la princesse. Mais cela ne suffit déjà plus pour éteindre la flamme dont brûle Fleurdépine, et sa tristesse est au comble quand elle apprend que son beau chevalier ne saurait étancher sa soif amoureuse [78].

De retour à Montauban, Bradamante raconte à ses frères cette curieuse aventure. Richardet, le cadet, qui ressemble à sa sœur à s'y méprendre, profite de cette circonstance, et s'introduit chez Fleurdépine, se faisant passer pour Bradamante. Il y est reçu avec la joie que l'on peut comprendre, et qui ne fait qu'augmenter quand la jeune princesse découvre l'heureuse métamorphose de sa chère Bradamante. L'imitation finit sur le contentement que se donnent les deux amoureux. L'Arioste avait fait découvrir cette intrigue amoureuse, et condamner à mort les jeunes coupables, qui sont délivrés par Roger. Mais cette complication ne plut pas au poète, qui avait été pleinement satisfait par la peinture du bonheur des deux amants ; cette peinture n'est pas modeste dans l'Arioste, et l'imitateur la reprend avec un plaisir évident.

XIV

L'épisode de Joconde ne le cède en rien à celui de Fleurdépine ; il est trop connu par le conte de La Fontaine, pour que nous en donnions l'analyse. Sa première imitation est due à Nicolas Rapin, écrivain connu surtout par sa collaboration à la *Satire Ménippée* [79]. Son petit poème est extrêmement rare [80].

[78] Guillaume Aubert imita la complainte de Fleurdépine après cette déconvenue, dans une pièce de vers qu'il inséra dans sa traduction d'*Amadis de Gaule*, l. XII, Paris, Est. Groulleau 1556, ch. XXVIII, f. 77. De ce même passage, le Sieur de La Roque tira une imitation analogue à la *Complainte d'Isabelle* dont il a été question plus haut. La situation y est la même que dans le poème de l'Arioste, et les plaintes se correspondent ; mais tout ce qui est de la disposition appartient à l'imitateur (La Roque, *Complainte de Fleur-d'Epine*, dans *Œuvres*, Paris 1609, pp. 157-159).

[79] V. sur lui la biographie écrite par Colletet, publiée par Dugast-Matifeux, dans *Annuaire départemental de la Société d'Emulation de la Vendée*, XXX (1883), pp. 48-73 ; Niceron, *Mémoires*, XXV, 397-410 ; Dreux du Radier, *Histoire littéraire du Poitou*, II, 361-363 ; Em. Aublé, *Nicolas Rapin*, dans *Mémoires de la Société des Sciences Morales, des Lettres et des Arts de Seine-et-Oise*, XII (1880), pp. 337-355 ; J. Plattard, *Poèmes inédits de Nicolas Rapin*, extrait de la *Revue du seizième siècle*, IX (1922), et *Le culte des lettres en Bas-Poitou. Poèmes inédits de Nicolas Rapin*, extrait de la *Revue du Bas-Poitou*, 1923.

[80] *Chant XXVIII du Roland Furieux d'Arioste. Monstrant quelle asseurance on doit avoir aux femmes. Traduict en François à la rigueur des Stanzes et de la Rime. Par N. R. P.* Paris, Lucas Breyer 1572. Un exemplaire au Musée Condé, à Chantilly. Cf. G. Colletet, cité par Louis Paris, *Les manuscrits de la bibliothèque du Louvre*, Paris 1872, p. 156.

Il fut publié par le même libraire, et la même année que l'*Imitation de quelques chans de l'Arioste*. Cela nous fait croire qu'il était destiné à faire partie de ce recueil, et que, parvenant trop tard au libraire, ou pour d'autres raisons, que nous ne connaissons pas, il n'y put pas entrer ; il fut donc publié séparément, mais dans le même format, de manière à pouvoir être relié à la suite des autres imitations.

Il est curieux de voir que notre poète dédia son poème, qui est sans conteste l'épisode le plus libre du *Roland Furieux*, aux Demoiselles de Fontenay-le-Comte, la ville où il s'était retiré. Il est vrai que, dans sa préface, il reconnaît que le sujet n'est pas tout à fait « agreable et seant à la pudeur des honnestes Demoyselles », et il a peur que le récit, « veritablement un peu trop aigre contre les dames », ne leur déplaise ; mais puisqu'il faut faire la distinction entre les bonnes femmes et les mauvaises, il croit qu'il est licite de se divertir « à voir blamer le vice des mechantes », aussi bien que de trouver son contentement « a la louange des chastes et pudiques ».

A la vérité, les femmes dont cet épisode nous raconte l'histoire sont tout autres que chastes et pudiques ; aussi notre poète s'empresse-t-il avec l'Arioste d'en prévenir ses lecteurs, et de les engager à renoncer à cette lecture, s'ils ont trop à cœur la renommée du sexe que l'on a appelé beau. Commencée de la même sorte, l'imitation se poursuit avec la même fidélité, ne s'éloignant jamais du texte, et s'astreignant même, comme le dit Rapin, « à la rigueur des stanzes et de la rime ».

Ce n'est qu'en 1611 que parut une seconde imitation du même épisode, signée par Estienne Durand, le jeune poète qui eut une si tragique destinée, et dont les œuvres restèrent pendant longtemps complètement inconnues, jusqu'à ces temps derniers, où elles ont été réimprimées [81]. Il avait dédié son poème à la belle marquise d'Effiat, non pas pour lui faire blâmer le vice de certaines femmes, mais pour engager cette « ingrate et

[81] *Méditations de E[stienne] D[urand] réimprimées sur l'unique exemplaire connu... par Frédéric Lachèvre*. Paris, H. Leclerc 1906, pp. 156-176.

cruelle maitresse » à faire comme les autres, et à renoncer à la fidélité qu'elle gardait à son mari, au grand désespoir du poète.

L'imitation commence par un appel à toutes les victimes de l'amour, qui est inspiré de la XIX[e] élégie de Desportes. Durand commence son récit un peu plus haut que ne l'avait fait Rapin, en racontant d'abord le désespoir de Rodomont que Doralice venait de trahir, et en répétant ses imprécations contre les femmes [82]. Il nous conduit ensuite dans une auberge où un Vénitien essaie de consoler le Sarrazin, en lui disant que toutes les femmes sont aussi méchantes l'une que l'autre. Pour le convaincre, il lui raconte l'histoire des trahisons dont Astolphe et Joconde avaient été les victimes de la part de leurs femmes, et la facilité avec laquelle ils purent s'en venger sur toutes les autres. Le plaisir que prend le poète à raconter ces aventures est évident. C'est d'ailleurs, de tout le trésor d'histoires que représente le *Roland Furieux*, le conte qui répond le mieux à ce que l'on appelle l'esprit gaulois. Son sujet s'y intègre si bien, qu'une fois imité par La Fontaine, il va devenir un bien national, et rien plus ne laissera deviner, dans toute sa longue carrière, qu'il est d'importation étrangère.

XV

Nous avons déjà étudié de Desportes l'imitation qu'il avait tirée de l'épisode de la folie de Roland. Ce petit poème, avec celui d'*Angélique* et de *la Mort de Rodomont*, forma son principal titre de gloire aux yeux des contemporains. Quant à nous, nous n'y saurions apprécier que son effort épique ; nous accordons, au contraire, plus d'intérêt à ses autres imitations, tirées des passages que l'on appelle généralement les Regrets de Bradamante, et qui, de nuance plus purement lyrique, conviennent mieux à la nature de son talent.

Le premier de ces Regrets, qui se trouve au XXXII[e] chant du poème, avait déjà été imité par un écrivain autrement illustre, Etienne de La Boétie [83]. Cette imitation, dédiée à Margue-

[82] Ces imprécations font le sujet d'une imitation de Hierosme d'Avost, sieur de Laval, intitulée *Version de huit stanses du XVIII chant de l'Arioste* (*L'Apollon de Hierosme de Laval*. Lyon, Pierre Roussin 1587, ff. 19-20).

[83] E. de La Boétie, *Chant XXXII des plaintes de Bradamant*, dans *Vers françois*, Paris, Frédéric Morel 1571. ff. 8-11. Réimprimé dans les *Œuvres*

rite de Carle, commence par une longue préface en vers, dans laquelle l'auteur montre le peu d'estime qu'il fait des traductions en général, pour lesquelles « la peine est grande et la gloire legere », et sa préférence pour l'ouvrage original, « encore qu'il soit pire ». Il reproduit fidèlement le texte de l'Arioste, et même sa disposition en octaves. Il est probable qu'il le traduisit peu de temps avant sa mort, qui survint en 1563, car le poème a toutes les apparences d'un ouvrage inachevé.

Dans sa première *Imitation de la complainte de Bradamante*. Desportes se permet un peu plus de liberté. Il se met à la place de l'héroïne de l'Arioste, pour chanter comme des souffrances personnelles les inquiétudes qu'inspirait à Bradamante l'absence de son fiancé. Malgré les fadeurs et la prolixité, cette pièce, qui est en réalité une élégie, fait valoir dès le commencement des qualités musicales, qui en font un des meilleurs morceaux du poète :

> Doncques sera-t-il vray qu'il faille que je suive
> Une, hélas! qui me fuit et se cache de moy ?
> Doncques sera-t-il vray qu'il faille que je vive
> Tousjours desesperé sous l'amoureuse loy ?
> Souffriray-je tousjours l'orgueil qui me maistrise,
> Riant lorsque mon œil plus de larmes respand ?
> Me fault-il estimer celle qui me desprise ?
> Me fault-il reclamer celle qui ne m'entend ? [84]

Cette fois, le poète était mieux en accord avec son sujet, lui qui était par vocation le chantre des tourments amoureux. Il s'en était fait une sorte de spécialité, et son inspiration un peu monotone s'éloigne rarement de ces souffrances illusoires et de ces interminables larmoiements. C'est pourquoi son petit poème est l'une des meilleures imitations que l'on ait tirées du *Roland Furieux*, tant il est vrai que l'on ne cherche dans les modèles que ce que l'on porte déjà en soi-même.

L'autre *Imitation de l'Arioste* est tirée de la troisième com-

complètes, éd. L. Feugère, Paris, Delalain 1846, p. 482-496 ; éd. P. Bonnefons, Paris, J. Rouan 1892, pp. 257-264. Cf. L. Feugère, *Caractères et portraits littéraires*, Paris, 1846, vol. II, pp. 41-46.

[84] Ce commencement fut très souvent imité dans la poésie contemporaine ; cf., par exemple, J. Blanchon, *Complaincte*, dans *Les premières œuvres*, pp. 140-142.

plainte de Bradamante [85]. Là, cette héroïne, séparée encore de son Roger, est en proie aux inquiétudes que connaissent tous les amants, et qu'augmentent encore les faux-bruits de la trahison de son fiancé. Elle fait un songe, dans lequel Roger lui apparaît, protestant de son innocence et de sa fidélité ; soudain réveillée, elle se plaint de la trop courte durée de ce songe qu'elle voudrait pouvoir prolonger, pour oublier le chagrin qui l'oppresse :

Si du faux naist ma paix, si le vray me fait guerre,
Et si jamais au vray je n'ay pu m'esjouir,
Faites, de grâce, o Dieux ! que je ne puisse ouyr
Un mot de verité, tant que seray sur terre.
Et si le dur reveil me peut tant travailler,
Et que le songe doux de souci me delivre,
Accordez à mes vœux ce qui me reste à vivre,
Que je songe tousjours sans pouvoir m'esveiller.

Le souvenir de cette tirade, qui est surtout un jeu d'esprit sur la veille et le sommeil, revient à plusieurs reprises sous la plume de Desportes, dans ses vers amoureux [86]. Dans l'*Imitation*, il se contente de la traduire, aussi fidèlement qu'il peut le faire. On comprend d'ailleurs facilement ce qui a pu l'attirer dans ce fragment lyrique : c'est le jeu des effets et des termes contradictoires, l'escrime ingénieuse des mots, dont la préciosité et la recherche sont peut-être poussées trop loin.

Quelques années plus tard, Guillaume Belliard, dont nous avons déjà connu les imitations de l'épisode d'Olympe, voulut raconter dans quelles circonstances Bradamante avait exhalé ses plaintes contre un amant réputé si fidèle. Il nous le dit dans son poème de *la Jalousie de Bradamante* [87], écrit sur l'ordre de Marguerite de Valois, et dans lequel il se propose de chanter dans le même « style grave-doux » qu'avait employé l'Arioste,

[85] Desportes, *Imitation de l'Arioste au chant XXXIII*, dans *L'Imitation de quelques chants de l'Arioste*, f. 25 ; *Œuvres*, éd. A. Michiels, pp. 355-356 ; *Les Imitations de l'Arioste par Philippe Desportes*, éd. J. Lavaud, pp. 80-83.

[86] Cf. Al. Cioranescu, *Les « Imitations de l'Arioste », de Philippe Desportes*, p. 27.

[87] G. Belliard, *La jalousie de Bradamante, tirée du trente-deuxième chant de l'Arioste*, dans *Œuvres*, ff. 112-121.

Les clameurs, les souspirs, les pleurs, les violences
Que peut faire une dame alors que ses espris
De ces fieres fureurs rudement sont espris.

Il commence en faisant remarquer à ses lecteurs que les pires maux dont peut souffrir un amoureux, sont l'absence et la jalousie ; les deux accablaient l'âme inquiète de la triste Bradamante, à qui on venait de rapporter que Roger s'était laissé prendre dans les rets d'une jeune et illustre guerrière, Marfise. Après avoir reproduit les plaintes qui suivent celles que Desportes avait imitées, Belliard nous dit encore comment l'héroïne jalouse se décide à aller combattre celle qui lui dispute le cœur de son amant ; elle est en train de s'équiper pour ce voyage, quand le poète finit son imitation.

Celle-ci est continuée par un autre poème, intitulé *Les combatz de Bradamante* [88] ; Belliard l'écrivit aussi bien que celui qui précède, « pour plaire à la grandeur d'une dame divine », qui le protégeait. C'est une traduction fidèle des stances *xj-lxviij* du XXXVI[e] chant du *Roland Furieux*, où l'Arioste racontait comment Bradamante était allée provoquer Marfise, et comment, exaspérée par la jalousie, elle avait attaqué Roger lui-même, le combat durant jusqu'à ce que la voix d'Atlant les eût séparés, en leur découvrant que Marfise était la sœur de Roger. La morale qu'en tire le poète, c'est qu'il faut croire

Que noz discords mortelz ne prendront jamais cesse
Soit par nostre pouvoir ou par nostre sagesse,
Si quelque bon demon descendant entre nous
N'apaize de nos cœurs le violent courroux,

ce qui n'est pas très rassurant pour celui qui aurait quelque différend à résoudre.

Guillaume Belliard était le secrétaire de la reine de Navarre, qui était à son tour l'amie intime de Catherine de Clermont, maréchale de Retz ; il est donc probable que notre poète fréquenta le salon littéraire de cette dernière, et que c'est à Desportes qu'il doit d'avoir composé ces imitations. En tout cas,

[88] G. Belliard, *Les combatz de Bradamante, pris du trente-sixiesme chant de l'Arioste*, dans *Œuvres*, ff. 122-134.

il est certain que c'est de là que part un autre petit poème tiré des regrets de Bradamante, et resté inédit jusqu'à ce jour. Conservé dans un manuscrit qui contient des vers adressés, pour la plupart, à la Maréchale, par les poètes qui formaient son entourage et sa cour littéraire [89], ce poème ne porte pas le nom de son auteur. Il est l'œuvre de l'un de ces poètes à qui la littérature française est redevable de tant d'autres imitations de l'Arioste ; mais entre Desportes, Jodelle, Jamyn, Laval, Boyssières, Belliard, La Roque, Brantôme, qui se rencontrèrent tous à la même époque dans ce salon, on ne saurait décider à qui il faut l'attribuer.

L'imitation, écrite en stances de huit vers, qui ne reproduisent pas le schéma de l'octave italienne, comprend la traduction fidèle de la deuxième série des lamentations de Bradamante, au XXXII[e] chant du poème italien [90]. La copie, d'une calligraphie très soignée, semble avoir été faite par la même main qui écrivit pour la reine Marguerite les deux chants de la traduction inédite conservée à Lyon, et dont nous avons parlé dans le chapitre précédent ; nous ne saurions cependant affirmer que les deux compositions soient du même auteur, bien que cette hypothèse n'ait rien d'invraisemblable.

Avec tout cela, les aventures de Bradamante n'ont pas encore pris fin ; la destinée lui réserve d'autres épreuves, qui occasionnent de nouvelles larmes et de nouvelles complaintes. Fiancée secrètement à Roger, son père n'approuve pas leur mariage, et veut lui faire épouser Léon, prince de Grèce, qui représente un parti plus avantageux. Bradamante ne manquera pas à la foi jurée, et au bonheur qu'elle s'est promis ; mais Roger, qui est loin d'elle, ne sait s'il faut croire encore à sa constance, après tous les bruits qui courent déjà sur ses projets de mariage. Pour le rassurer, elle lui envoie une lettre, dans laquelle elle proteste longuement de son inébranlable fidélité, et de sa décision de ne jamais appartenir à un autre.

Cet épisode fait le sujet du poème des *Regrets de Brada-*

[89] Bibl. Nationale, Ms. Fr. 25455, ff. 14-16 ; cf. plus loin, Annexe N° 11. Ce poème a été déjà signalé par J. Lavaud, *Les imitations de l'Arioste par Philippe Desportes*, p. X.

[90] *Orlando Furioso*, XXXII, *xxxvij-xlvj*.

mante, publié parmi les œuvres poétiques de Guillaume Du Peyrat [91]. Ce poète, qui est un ami de Desportes [92], fut attiré vers l'Arioste par la mode littéraire autant que par son penchant pour la poésie sensuelle et voluptueuse, qu'il cultivait lui-même. Son imitation commence par une invocation à deux de ses amis, Phelippeaux et Denis, qu'il invite à venir écouter les soupirs et « la plaintive voix » de cette Bradamante, dont il raconte ensuite l'histoire, telle que nous la connaissons déjà.

Roger venait de disparaître dans de mystérieuses conditions, et personne ne savait où il se trouvait. Bradamante n'avait pas cessé de l'aimer, et son père voulait toujours la marier au prince de Grèce. L'absence de son amant est durement ressentie par Bradamante, dont les nouveaux Regrets sont un appel adressé à l'amoureux qui ne répond pas. C'est cette dernière partie de ses lamentations qui fait le sujet d'une imitation de Guy de Tours [93], qui commence exactement comme celle de Du Peyrat, par une invocation à la personne à laquelle il dédie son ouvrage, et qu'il invite au spectacle de la douleur de cette amoureuse. La traduction est assez serrée, et il n'y aurait pas de remarque à faire là-dessus, si ce n'était sur sa mièvrerie et son ton doucereux, qui ne parle que du « petit roy » Amour, du « petit bout doré de ses amoureux traits », de la « figure gentille » de l'un ou de l'autre de ses personnages, et de mille autres petits riens.

L'imitation finit en même temps que les larmes de Bradamante ; comme celle de Desportes, elle est une élégie plutôt qu'un poème épique. L'auteur ne semble d'ailleurs pas attacher une importance excessive à cette petite composition, qu'il présente à sa protectrice, une certaine demoiselle de Fontaines, pour lui donner une preuve du talent qu'il se déclare prêt à mettre à son service « auparavant que finisse l'année », quand il lui promet de chanter aux Français son « heureux hymenée » ;

[91] G. Du Peyrat, *Les Regretz de Bradamante et de Roger, tirez de l'Arioste*, dans *Les essais poétiques*, ff. 103-107.

[92] Deux poésies de Desportes se trouvent parmi les pièces liminaires de ses *Essais poétiques* ; à son tour, Du Peyrat lui adresse quatre sonnets, ff. 67, 83, 97 et 152.

[93] Guy de Tours, *Les regrets de Bradamante pour l'absence de son Roger, imitez du XLI chant de l'Arioste*, dans *Les premières œuvres poétiques et souspirs amoureux*, ff. 164-167.

nous ne savons s'il faut regretter qu'il ait renoncé à cette entreprise.

XVI

Bien qu'il ne soit pas parmi les poètes les plus connus de cette époque, Jean de La Jessée fut certainement, après Ronsard, celui qui eut le vers le plus facile et l'inspiration la plus abondante. Les deux gros volumes in-quarto de ses œuvres poétiques ne contiennent pas tout ce qu'il a écrit, car il annonçait encore des tragédies, des comédies, et une foule d'autres compositions qui ne furent jamais imprimées. C'est parmi « cette grosse masse de vers » qui étonnait son biographe [94], et qui est, en effet, surprenante par ses dimensions, que l'on trouve trois petits poèmes tirés de l'Arioste, qui ne font en réalité qu'une seule histoire [95].

Roger, accompagné de Bradamante et de Marfise, rencontre trois femmes que le cruel Marganor avait outrageusement maltraitées ; pour venger cette injure, il se dirige vers son château. Avant d'y arriver, il apprend la raison pour laquelle Marganor a en horreur les femmes. L'aîné de ses deux fils, qui s'appelait Cilandre, avait été tué par un baron dont il avait convoité la femme. Tanacre, le cadet, avait tué le mari d'une certaine Drusille, afin de pouvoir l'épouser ; mais celle-ci lui avait donné du poison, le jour même de ses noces, et s'était tuée ensuite elle-même. Depuis, Marganor ne veut plus voir des femmes ; il leur interdit l'accès de son domaine, et celles qui en approchent y sont traitées ignominieusement, aussi bien que les chevaliers qui les accompagnent. Roger venge sur ce méchant vieillard le sexe qu'il exécraït, et rétablit l'ordre normal dans le pays, où seule sa volonté tyrannique faisait la loi.

La Jessée découpe en trois morceaux l'épisode raconté par l'Arioste. Son premier poème, intitulé *Cilandre*, raconte la mort du fils aîné de Marganor ; dans l'autre, *Drusile*, on voit la mort de Tanacre, et dans le dernier, *Marganor*, on assiste à la punition du personnage de ce nom. Les parties imitées littéralement

[94] G. Colletet, *Vies des poètes gascons*, éd. Tamizey de Larroque, Paris, A. Aubry 1866, pp. 117-136. Cf. Niceron, *Mémoires*, XLI, pp. 377-382.

[95] Jean de La Jessée, *Les premières œuvres françoises : Cilandre*, pp. 618-627 ; *Drusile*, pp. 627-637 ; *Marganor*, pp. 637-664.

de l'Arioste sont introduites par des vers qui appartiennent à La Jessée ; celui-ci a d'ailleurs délimité strictement ce qui lui venait de l'Arioste, par des indications marginales. Généralement, il lui ajoute peu, et là même il n'invente pas davantage; c'est ainsi que toute la seconde partie de son premier poème, dans laquelle il présente l'arrivée de Cilandre aux enfers, est imitée de *la Mort de Rodomont*, de Desportes.

Le deuxième est traduit plus fidèlement. Le dernier, enfin, est précédé d'une longue introduction, dans laquelle le poète dédie à César de Bellegarde « ce chant presque emprunté ». Il dit qu'il ne lui fait pas hommage d'un ouvrage original, parce qu'il sait que son « esprit encores jeune et tendre » ne saurait engendrer chose digne d'un si haut personnage. Il est comme un débiteur qui ne peut payer ses dettes au terme prescrit ; heureusement pour lui, il a trouvé « un marchand Ferraroys, des plus riches d'Europe », qui lui prêtera ce dont il a besoin:

> Il parle en maint endroit plus que je ne voudrois,
> Mais quoy ? laissant à part ce que je laisserois
> Estant mesme en sa place, et tenant sa carrière,
> Pour ne faire à propos, et moins à la matiere,
> Si veus-je qu'il me serve et de plege et garant,
> Puisque si volontiers il me va secourant.

Mais nous ne comprenons pas cette accusation de prolixité qu'il adresse à l'Arioste, d'autant moins que dans ce poème, dans lequel il se propose de chanter « Marganor, sa rigueur et son ire », il traduit encore une fois, en les abrégeant, l'histoire de Cilandre et celle de Tanacre, qu'il avait racontées dans les poèmes précédents. Il y ajoute une apparition de la Justice à Roger, la nuit qui précède son combat avec Marganor, et un discours de celle-ci sur le devoir qu'il a de punir l'insolence de ce seigneur.

Il met aussi quelques vers à la fin, pour s'excuser du mal qu'il a pu dire des femmes : s'il l'a fait autrefois, c'est parce qu'il a généralisé à tort, et qu'il a considéré une « Alcine » comme le prototype de toutes les femmes, ce qui est aussi faux que de croire que tous les hommes sont aussi méchants que Marganor. Il ajoute qu'il trouvera bientôt parmi ses contemporaines « maint bon subject » pour ses inspirations poétiques, bien qu'il se prépare à le faire avec toute la modestie, et qu'il n'ose pas

« entre les grandz Poëttes » joindre son petit luth. En se jugeant ainsi, il ne se trompait pas de beaucoup. Ses imitations ne sont pas l'œuvre d'un grand poète ; elles ne laissent cependant pas d'être intéressantes et agréables à lire, grâce à son étonnante facilité d'écrire des vers.

XVII

Ce même Guy de Tours, que nous avons vu imiter les Regrets de Bradamante, est auteur d'une autre série de Regrets, ceux de Roland et de Fleurdelys à la mort du vaillant Brandimart. Une fois de plus, il commence selon toutes les règles du poème épique, par une exposition, et par une invocation, qui est adressée à Charlotte de Saint-Oyn ; à peine terminée cette partie de son poème, il commence à suivre scrupuleusement celui de l'Arioste, tout en l'amplifiant, surtout dans les passages purement lyriques des lamentations de Fleurdelys.

Sa manière de traduire est celle que nous lui avons déjà remarquée. Il y a dans ses vers un parti pris de recherche et de délicatesse, qui les rend très souvent ridicules. En se plaignant contre la Fortune qui l'accable de ses coups, Fleurdelys s'enhardit à peine jusqu'à la trouver « à me faire dommage un peu trop obstinée » ; on ne saurait trop admirer cet *un peu*, qui n'est pas là seulement pour remplir le vers, mais aussi pour l'édulcorer, car ce poète a en horreur le mot précis et définitif.

Il n'est pas même besoin d'ajouter qu'il ne sait pas apprécier toutes les beautés de son modèle, et qu'il en traduit les images de la façon la plus littérale. Quand l'Arioste dit, par exemple, que Roland et ses compagnons voyageaient de nuit sous la claire lumière de la lune,

> Mostrando lor la taciturna diva
> La dritta via col luminoso corno [97],

Guy de Tours ne sait traduire que le sens propre de ces beaux

[96] Guy de Tours, *Les regrets de Roland et de la Belle Fleurdelis sur la mort de Brandimart, imitez du XLIII chant de l'Arioste*, dans *Les premières œuvres*, ff. 173-177.

[97] *Orlando Furioso*, XLIII, *clxvj*, 3-4.

vers aux résonnances virgiliennes, en interprétant en même temps la langue et l'image, dont il ne reste plus rien :

> La lune, qui pour lors serainement luysoit,
> Luy monstroit le chemin, et droit le conduisoit.

Ce poème imité de l'Arioste est ainsi quelque chose de bien éloigné de ce qui était son modèle. Chaque traduction nouvelle du poème est d'ailleurs un nouveau tort qu'on lui fait, car il y est toujours représenté sous des couleurs qui ne lui sont pas propres. Guy de Tours ne le traduisit pas plus mal qu'un autre, et ses défauts sont ceux de toute une époque ; il est utile de les relever, chez lui comme chez ses contemporains, pour comprendre l'idée qu'ils se firent d'un Arioste qu'ils créèrent à leur ressemblance, et dans lequel on est surpris de découvrir si peu de traits communs avec le poète, tel qu'il est en réalité.

XVIII

L'épisode de l'ingrate Lydie est un des plus pathétiques du *Roland Furieux*, et il n'est pas étonnant qu'il ait trouvé tant d'imitateurs. Il y est question d'une princesse de Lydie, dont le vaillant Alceste est amoureux ; ayant demandé sa main à son père, il se voit repoussé dans des termes offensants qui le mettent hors de lui. Pour venger son injure, il entre au service du roi d'Arménie, ennemi déclaré de celui de Lydie ; ce dernier est rapidement vaincu, et menacé de perdre l'empire et la vie, s'il ne consent pas à ce qu'Alceste épouse sa fille. Lydie fait bon visage au malheur, et feint d'accepter l'amour d'Alceste, qui, pour elle, abandonne le roi d'Arménie, et rend à son ancien maître tout ce qu'il lui avait conquis. Mais quand il est entre les mains de sa cruelle maîtresse, il espère en vain d'atteindre au bonheur auquel il avait aspiré ; Lydie, qui lui avait juré une haine mortelle, et dont l'acceptation n'a été qu'une feinte, le séparera insensiblement de tous ses anciens amis, afin de le rendre inoffensif, et le laissera ensuite mourir lentement de sa passion, sans se soucier de ses souffrances. Tant de cruauté ne pouvait rester impunie, et Lydie meurt aussi, pour aller aux Enfers, où Astolphe la rencontre, et où elle lui fait le récit des méchancetés qui la conduisirent dans ce lieu de peines éternelles.

Dès 1556, Claude de Taillemont, dont nous avons déjà examiné la traduction de l'épisode de Genèvre, avait publié aussi une *Complainte d'Alceste sus l'ingrate è detestable rigœur de Lidie* [98]. Cette complainte n'existe pas dans le poème de l'Arioste ; notre poète imagine qu'Alceste la laisse échapper au moment où il découvre l'ingratitude de sa cruelle maîtresse, et il lui fait dire tout le mal qu'il en pense et tout l'amour que, malgré tout, il lui garde encore. La pièce est si librement imitée du *Roland Furieux*, qu'on n'avait même pas remarqué les rapports qui existent, malgré tout, entre les deux ouvrages.

Le poème de *l'Ingratitude et enfer de Lydie*, que Le Masson publia dans le recueil de ses œuvres [99], a un but, pour ainsi dire, didactique, car il se propose de servir à une maîtresse qui lui semble trop cruelle, un exemple des peines qui attendent dans l'autre monde les amantes ingrates. Il lui raconte donc cette triste histoire

> Afin que les effets d'une peine si rude
> Puissent de vostre cœur bannir l'ingratitude,

et pour la rendre plus favorable à ses soupirs.

Il commence en plaçant son action à l'époque des guerres entre Français et Sarrasins,

> Lors que Charles le Grand faisoit par sa vaillance
> Voler par l'univers la cornette de France,
> Et que soubs le drapeau du payen Agramant
> Un monde de soldats combattoit ardemment.

Mais tout de suite, il se perd dans une foule de détails, qu'on ne saurait comprendre sans connaître le *Roland Furieux*, sur le voyage d'Astolphe en Ethiopie, et sur son combat contre les Harpies, qu'il poursuit jusqu'aux portes de l'Enfer, où il rencontre Lydie. Toute cette préparation était inutile, car il importe peu de savoir comment Astolphe apprit cette histoire ; mais le traducteur ne voit pas plus loin que le texte qu'il a devant lui, et se borne à le transporter tel quel dans ses vers, sans avoir le courage d'éliminer les détails superflus.

[98] C. de Taillemont, *La Tricarite*, pp. 107-112.
[99] N. Le Masson, *Les premières œuvres*, Paris, O. de Varennes 1608, ff. 43-50.

En étudiant le poème de Le Masson avant *la Lydiade* de Descallis [100], nous avons interverti à dessein l'ordre chronologique, afin de réserver une meilleure place à l'imitation la plus importante par son étendue. En effet, nous n'avons plus devant nous un petit poème de quelques centaines de vers, comme tous ceux que nous avons enregistrés jusqu'à présent, mais un veritable poème épique, comptant environ 8.000 vers.

Le poète a eu soin de donner à son ouvrage tout ce qu'il lui fallait, pour en faire un poème épique : on y voit des épisodes amoureux et des descriptions de combats, des tirades lyriques et des interventions divines. A son avis, personne ne pourra se plaindre de n'y pas avoir trouvé quelque chose à son goût : « La beauté te delecte-elle ? Voicy Lydie qui vient au devant de toi, parée d'une belle symmetrie et exacte diligence de la Nature. Si tu es martial, les assauts y sont assez frequents. Es-tu solitaire ? Les diverses rencontres d'Alceste en ses pourpensements symboliseront aucunement avec ton humeur. Si tu es autre, autre subject peut-estre s'offrira parmy ce meslange, de quoy te satisfaire. » [101] Le fait est que l'ouvrage répond assez bien aux règles du poème épique, pour qu'on s'étonne qu'il soit resté inconnu pendant très longtemps, car on chercherait vainement le nom de son auteur parmi ceux des petits poètes du commencement du XVII[e] siècle.

Descallis aimerait passer pour un écrivain original, car il attire spécialement l'attention des lecteurs sur ce mérite qui ne lui appartient pas, sur « l'invention qui est toute mienne ». Pour le cas où quelque lecteur découvrirait la supercherie, il est assez adroit pour le prévenir : « Si tu ne la juges telle, et que tu y recognoisses quelque emprunt, sçache que je l'ay rendu avec tant d'usure, qu'autre ne s'en peut vindiquer la proprieté. » Son originalité n'est cependant pas aussi grande qu'il voudrait le faire croire, et se réduit aux modifications habituelles dans toutes les compositions de ce genre.

Chez lui, ce n'est plus Astolphe qui rencontre Lydie aux Enfers ; il trouve plus convenable d'y envoyer Narcisse, un autre personnage qui a fait injure à l'Amour, et qui a désobéi

[100] F. Descallis, *La Lydiade divisée en sept livres*, Tournon, Cl. Michel 1602. Cf. R. Toinet, *Quelques recherches autour des poèmes héroï-épiques français du dix-septième siècle*, Tulle, Crauffon 1899, vol. I, pp. 31-33.
[101] Descallis, *La Lydiade*, préface *Au lecteur*.

à ses lois. D'autre part, le récit de Lydie est beaucoup plus circonstancié, comme on peut en juger par les dimensions de la *Lydiade*. Les procédés de l'auteur sont ceux des romans sentimentaux, et ceux que nous avons déjà reconnus dans certaines autres imitations de l'Arioste.

Lydie jugeant tous les hommes indignes de son amour, Hercule apparaît à son père, dont il est l'aïeul, et lui ordonne de l'obliger à se ranger sous les ordres de Cupidon. Le roi prend peur, et il adresse à sa fille des sermons qu'il est curieux d'entendre de la bouche d'un père :

> Je cognoy que tu n'as d'aimer encore envie ;
> Il te faudra changer, ma fille, ce desir,
> Ains aimer quand seras aimée à l'advenir...
> Reçois, Lydie, donc, la Paphienne flamme
> Alors qu'elle viendra brusler dedans ton ame,
> Et si ne veux pour toy recevoir ce plaisir,
> Au moins fay le pour moy, car tel est mon desir.

Le refus qu'essuie Alceste, sa colère et son alliance avec le roi d'Arménie, son retour à la cour de Lydie et sa mort sont racontés de la même manière, avec les inévitables allongements, qui cependant n'ajoutent pas beaucoup à l'action. Cette partie de la *Lydiade*, qui comprend les trois premiers chants, n'est donc que l'amplification du récit de Lydie ; mais le poème ne finit pas là.

Les quatre chants qui suivent sont parfaitement inutiles ; ils reprennent la même action, avec cette différence, qu'ils sont racontés cette fois par Alceste, tandis que les trois premiers l'avaient été par la bouche de Lydie. Toute cette dernière partie est pleine du souvenir de *la Mort de Rodomont*, le petit poème de Desportes que nous avons déjà eu l'occasion de citer. Comme dans cet ouvrage, on voit Alceste, après sa mort, arriver au bord du Styx, sauter dans la barque de Caron, et maltraiter le vieux nautonnier, qui est obligé d'obéir à ses ordres. Il est reçu ensuite par Pluton, dans l'assemblée des esprits infernaux, et il y raconte longuement tout ce qu'il a eu à souffrir à cause de Lydie, en demandant vengeance. Le roi d'Arménie et les amis d'Alceste, qui avaient tous été victimes de la passion du héros, demandent aussi à être vengés. A un ordre de Pluton, les Parques cherchent le fil de la vie de la belle princesse, et le pressent progressivement entre leurs doigts, cependant que Lydie tombe malade et s'éteint doucement. Elle voit en songe Alceste, qui la menace, et elle lui demande pardon ; après son trépas, son ingratitude sera punie encore plus sévèrement, car elle est condamnée à rester suspendue éternellement au-dessus de la fumée qu'exhale le feu de l'enfer.

Ce poème n'est pas plus mauvais qu'un autre ; il n'est pas meilleur non plus. Il est du moins plus intéressant, car il représente au maximum cette tendance commune à tous les imitateurs contemporains, d'allonger et de surenchérir, et leur ambition de dire plus et de chanter mieux que leur modèle. Pour chanter mieux, ils paraphrasèrent toutes les images de l'Arioste, et ne réussirent qu'à les délayer ; pour dire plus, ils s'efforcèrent d'inventer des épisodes nouveaux, et d'ajouter à ses histoires des aventures qu'ils allèrent chercher ailleurs, mais jamais dans leur propre imagination. *La Lydiade* est le poème le plus caractéristique de cette double tendance, et illustre les défauts de tout un système d'imitations.

XIX

Le sujet de *la Coupe Enchantée* est connu en France par l'imitation de La Fontaine ; l'Arioste l'avait raconté d'une façon différente. Pendant un voyage qu'il fait en Italie, Renaud rencontre un seigneur, possesseur de cette coupe merveilleuse, qui ne se laisse boire que par ceux dont les femmes respectent la fidélité conjugale. C'est un moyen infaillible pour mettre à l'essai les épouses, et le seigneur déclare qu'aucune n'a résisté à cette épreuve. Renaud serait tenté de savoir à son tour à quoi s'en tenir sur ce point délicat ; mais après réflexion, il renonce à mettre à l'essai une fidélité dont la certitude présente lui suffit, et il blâme dans les autres une curiosité qui ne saurait avoir que de mauvais résultats.

Cet épisode fut imité par Pierre de Deimier, dans ses *Illustres aventures* [102]. Nous aurons plus tard l'occasion de connaître

[102] P. de Deimier, *Avanture de Renaud*, dans *les Illustres Aventures*, Lyon, Th. Ancelin 1603, pp. 186-230. Cf. Goujet, *Bibliothèque*, XV, 32-33 ; R. Toinet, *Quelques recherches autour des poèmes héroï-épiques français*, I, 50-52. Deimier écrit lui-même que « cette aventure est en partie à l'imitation de l'Arioste »

mieux cet écrivain, qui fut un des plus assidus imitateurs de l'Arioste, et ami du traducteur de ce poète, François de Rosset; dans les pièces liminaires des *Illustres Aventures*, ce dernier trouve que le meilleur compliment qu'il pourrait lui faire, c'est de se reconnaître vaincu par la muse de Deimier :

> Ah, chetif que je suis, je cuidois estre brave
> Aux mestiers d'Apollon, parmy tant exercez!
> Mais, Deimier, je m'advoue aujourd'huy ton esclave,
> Car par tes beaux escrits les miens sont surpassez.

Les *Aventures* sont un recueil de petits poèmes, dont quelques-uns, comme *Phaëton*, *Narcisse*, *Daphné* et *Pythagore*, sont imités d'Ovide ; la *Dorimance* et la *Felide* ont l'air d'être de l'invention de l'auteur, et une *Aventure d'Angelique*, qui précède immédiatement le poème qui nous intéresse, est tirée du *Roland Amoureux* de Boiardo.

Le *Renaud* présente dès le commencement un double intérêt, partagé également entre le personnage qui lui a donné son nom, cette « antique fleur de France » dont le poète promet de raconter les aventures, et l'effet désastreux de la jalousie qui a rendu malheureux le seigneur Anselme et tous ceux qui, après lui, ont fait l'essai de la coupe enchantée. Deimier se propose de faire de ce double sujet un

> Discours grave et plaisant, prudent et amoureux,
> Mesmes pour les maris qui veulent estre heureux ;

cela prouve qu'il ne s'éloigne pas du goût de toute la longue série d'imitateurs qui le précédèrent, et qui choisirent, chacun à son tour, des aventures capables de les intéresser autant par leur action, que par l'occasion qu'ils offraient au développement et à l'analyse des sentiments. On ne s'étonnera donc pas de trouver dans son poème des amplifications juste là où on serait allé les chercher, c'est-à-dire dans le discours par lequel Renaud expose les raisons qui le font renoncer à l'essai de la coupe, et dans les diatribes du poète contre la jalousie et contre l'avarice.

XX

Les trois petits poèmes que nous allons analyser dans les pages suivantes sont un peu différents de ceux qui ont précédé;

ils ne sont pas des imitations du *Roland Furieux*, mais des continuations de ses aventures. Bien qu'ils racontent des histoires qui ne se trouvent pas dans l'Arioste, ils ne sont pas étrangers à notre sujet, car ils procèdent tous de la même inspiration, et témoignent, aussi bien que les autres petits poèmes, de la vogue des fantaisies chevaleresques : on ne se serait pas donné la peine de continuer l'Arioste, si son ouvrage n'avait pas connu un si grand succès, et si la promesse de raconter des aventures nouvelles des héros que l'on connaissait déjà, n'eût été la meilleure recommandation de l'ouvrage. On ne saurait prétendre que l'esprit qui anime ces continuateurs soit toujours celui de l'Arioste ; mais on a vu que les imitations tirées directement du *Roland Furieux* ne le représentent pas mieux.

De ces trois poèmes, les deux plus anciens font partie des *Imitations de l'Arioste* que Desportes avait publiées dès 1572. Le premier, auquel nous avons déjà fait allusion, s'appelle *La mort de Rodomont et sa descente aux Enfers, partie imitée de l'Arioste, partie de l'invention de l'auteur* [103]. Rien que d'après le titre, il est facile de se rendre compte combien le poète tient à souligner son originalité. Ce qui plus est, les premières éditions portent, à l'endroit où prend fin l'imitation directe du *Roland Furieux*, l'indication marginale : « En ce lieu l'Arioste finit son livre », ce qui vient à dire « ici Desportes commence son invention ». L'auteur voulut donc faire croire qu'il avait donné au poème de l'Arioste une continuation dont les éléments lui appartenaient, et se vanta d'avoir imaginé, sans secours étranger, ce qui aurait bien pu se passer après la conclusion un peu brusque du *Roland Furieux*. Beaucoup d'historiens furent pris au piège, et depuis Niceron et l'abbé Goujet jusqu'à des auteurs plus récents, on ajouta foi à son affirmation.

A. Gaspary fut, à ce que nous savons, le premier parmi les érudits modernes qui constata que là où l'Arioste finissait son poème, Desportes ne faisait que changer de source, reproduisant le texte de l'un des nombreux poèmes italiens surgis bientôt après celui de l'Arioste, la *Marfisa* de l'Arétin [104]. Nous re-

[103] *Imitations de quelques chans de l'Arioste*, ff. 12-23 ; *Œuvres de Philippe Desportes*, éd. A. Michiels, pp. 336-352 ; *Les Imitations de l'Arioste par Philippe Desportes*, éd. J. Lavaud, pp. 36-75.

[104] Ad. Gaspary, *Storia della letteratura italiana*, tradotta dal tedesco da Vittorio Rossi, vol. II, Torino, E. Loescher 1888, p. 294 ; cf. F. Flamini, *Il Cinquecento. Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi 1902, p. 183, et *Studi di*

marquerons toutefois que les contemporains de Desportes semblent avoir su, eux aussi, à quoi s'en tenir sur ce point, car voici ce que nous trouvons dans l'*Art poétique* que Pierre de Deimier publiait en 1610 : « Les imitations que Desportes a faictes sur les avantures de Roland, d'Angelique et de Rodomont, sont celles qui doivent estre nommées au rang des attachées, car, imitant ainsi l'Arioste et l'Aretin, il s'astrainct au nom et à la fortune des personnages qui ont esté chantés par autruy, bien qu'il y diversifie quelques passages, qu'il en laisse d'autres ou qu'il en adjoute du sien. » [105] Bien que les sources des imitations de Desportes ne soient pas indiquées d'une façon plus précise, il est clair que les lettrés du temps avaient connu leur rapport avec les poèmes épiques de l'Arétin ; comme ces derniers sont moins connus aujourd'hui qu'à cette époque, nous croyons utile de commencer l'analyse de *la Mort de Rodomont* par quelques courts renseignements sur la *Marfisa*.

Pour cela, il n'est pas nécessaire de tracer toute la carrière poétique de l'Arétin. Voulant continuer l'œuvre de l'Arioste, et se proposant en même temps de glorifier la maison de Gonzague, dont le chef, le marquis de Mantoue, était alors son protecteur, il commença dès 1527 un poème épique, qui devait d'abord s'appeler *Marfisa disperata*. On le voit, dans sa correspondance avec le marquis, lui en envoyant des fragments au fur et à mesure qu'il les composait, et recevant de lui des indications sur la généalogie de la famille, dont les membres devaient être présentés dans le poème, comme les Este au III[e] chant de l'*Orlando Furioso* [106]. Mais le temps refroidit l'amitié du poète et du potentat, et l'Arétin renonça à l'idée de chanter les louanges de cette famille, qui avait déçu ses espérances [107].

S'il faut le croire, il aurait jeté au feu lui-même trente mille vers de son poème ; de sa *Marfisa* il ne reste plus qu'un petit fragment du commencement, comprenant les trois premiers chants. Ce fragment nous est conservé dans deux formes légère-

storia letteraria italiana e straniera, p. 362 ; Th. Roth, *Der Einfluss von Ariost' s* Orlando Furioso, pp. 91-94 ; J. Vianey, *L'Arioste et la Pléiade*, p. 307.

[106] P. de Deimier, *L'Académie de l'art poëtique*, p. 255.

[106] Cf. Alessandro Luzio, *Pietro Aretino nei suoi primi anni a Venezia e la Corte dei Gonzaga*, Torino, E. Loescher 1888, p. 297.

[107] Cela ne l'empêchait pas de recommander au marquis le poème qu'un autre écrivain avait consacré à la gloire des Gonzague. V. la *Continuazione di Orlando Furioso, con la morte di Ruggiero, autore il Nobile Sigismondo Pauluccio Philogenio, Cavallier et Conte Palatino*, Venezia 1543, f. 2.

ment différentes. La première, dont on ne connaît pas l'édition originale, mais qui doit avoir été imprimée pour la première fois à Ancône, vers 1531, dérive d'un des manuscrits que possédait la maison de Gonzague, car elle contient l'éloge de cette famille, et une dédicace au marquis de Mantoue. Nous n'en connaissons qu'une réimpression de Venise, en 1532 [108], reproduite ensuite à plusieurs reprises [109], sous le nom de Christophoro Scanello, surnommé l'Aveugle de Forli [110]. Nous ne connaissons pas les raisons de cette attribution ; mais il est évident que le poème publié sous son nom n'est autre que la *Marfisa* de l'Arétin.

D'autre part, comme la première édition de cette forme du poème était clandestine, et ne correspondait plus aux intentions de son auteur, le poète en donna lui-même une autre, après avoir apporté au texte quelques modifications et en la dédiant cette fois à un nouveau protecteur, le marquis del Vasto, que l'Arioste avait cité dans son poème, parmi les personnages les plus importants de son temps [111]. Cette édition parut en 1535, à Venise [112].

Tel que nous l'avons aujourd'hui, le poème ne représente qu'un fragment insignifiant de ce qu'il aurait dû être en son

[108] *Opera nova del superbo re di Sarza Rodomonte che volse signorezzare l'inferno, cosa bellissima. Nuovamente stampata.* MDXXXII. Cf. G. Melzi, *Bibliografia dei romanzi e poemi cavallereschi*, p. 270.

[109] Une édition de Fermo 1562 est citée par Melzi, *Bibliografia*, p. 271. Nous avons consulté les deux éditions suivantes, que nous citons, parce qu'inconnues aux bibliographes italiens : *Stanze sopra la morte di Rodomonte. Nelle quali si narra le prove che fece quell' anima disperata nel Regno di Plutone. Inventione poetica, da Christoforo Scanello, detto il Cieco da Forli, posta in luce nuovamente.* In Venetia, in Frezzaria, al segno della Regina. MDLXXXIIII (Bibl. Nationale, Rés. Yd. 1481). *La morte di Rodomonte, nella quale si contiene le prove che fece quell' anima disperata nell' inferno, con il tradimento di Gano contra Rinaldo. Nuovamente data in luce per Lorenzo Piccardi Piacentino. In Orvieto et in Pistoia. Con licenza de' Superiori* (s. a.) (Bibl. de la Sorbonne, R. ra. 111). Malgré le titre, ce dernier poème ne contient rien sur la trahison de Ganelon.

[110] V. sur lui Tr. Boccalini, *De' ragguagli di Parnasso centuria seconda*, Amsterdam, J. Blaeu 1669, pp. 115-116 (ragg. XVIII). Cf. L. Pepe, *Il Cieco da Forlì, cronista e poeta del secolo XVI*, Napoli, de Rubertis 1892, travail que nous citons pour mémoire, car il nous a été inaccessible. Scanello est aussi auteur d'un *Primo canto dell' Ariosto tradotto in rime spirituali*, Napoli 1593.

[111] *Orlando Furioso*, XXXVII, *xiij*.

[112] *Tre primi canti di Marfisa del divino Pietro Aretino. Nuovamente stampati et historiati.* MDXXXV. (A la fin : Stampata in Vinegia per Nicolo d'Aristotile detto Zoppino). Le biographe de l'Arétin, Carlo Bertani, *Pietro Aretino e le sue opere*, Sondrio, E. Quadrio 1901, ne connaissait de ce poème qu'une édition de 1537, mais il avait déjà supposé l'existence d'une édition antérieure.

entier. Ses éditeurs de 1532 avaient eu raison de lui donner un autre titre, car Marfise n'y joue aucun rôle : son véritable sujet est le voyage de Rodomont aux enfers. L'Arioste avait fini son poème au moment où Roger tuait le Sarrasin ; l'Arétin l'accompagne au royaume de Pluton, et il nous le montre demandant au dieu des Enfers, de la même âme altière et sans peur dont il avait toujours fait preuve, de lui faire sa soumission.

De tels épisodes n'étaient pas exceptionnels dans les poèmes chevaleresques italiens. Le souvenir de Dante, qui a laissé de si nombreuses traces dans l'Arioste, est visible dans d'autres œuvres du même genre, car c'est dans son *Enfer* qu'il faut chercher la source première de ces voyages outre-monde. Dans *la Morte del Danese* de Cassio da Narni, qui fut ami du grand Ferrarais, Alcide descend aux enfers pour ramener au monde Renaud [113]. Vers la même époque, Francesco Tromba publiait un poème dans lequel le même Renaud apparaît de nouveau dans le monde souterrain, en conflit avec le roi des enfers [114]. L'Arétin ne fit donc que suivre une mode qui était déjà assez répandue, en représentant les prouesses que Rodomont était allé accomplir dans l'empire des morts.

Ce qui est plus curieux, et plus difficile à deviner, c'est la raison qui détermina Desportes à imiter ces inspirations plutôt macabres. Nous croyons que, de toutes les aventures qu'il raconte, ce qu'il aime le plus, c'est encore une fois la preuve qu'il y croit trouver, de la puissance absolue du dieu de l'Amour. Il note, en effet, à la suite de son modèle, et avec une insistance visible, la constatation que les âmes damnées ne réussissent pas à échapper aux tourments amoureux, et que l'amour donne la loi aux maîtres mêmes de l'enfer. Il trouve peut-être aussi que c'est une invention intéressante, que de supposer qu'une âme qui boit au fleuve de Léthé, comme fit celle de Rodomont, oublie tout ce qui constituait son existence antérieure, mais ne saurait oublier la passion qui lui a jadis réchauffé la poitrine. C'est à des éléments comme ceux-là, qu'il reproduit en les soulignant, que nous devons son imitation, bien qu'il affirme dès

[113] V. sur cet épisode T. Pârvulescu, *Sulle orme di Dante nel Cinquecento*, dans *Studii Italiene*, I. Bucarest 1935, pp. 109-122.

[114] *Opera nova chiamata la Dragha de Orlando Innamorato, dove si contiene da molte battaglie, innamoramenti, e come Renaldo si conció con Plutone in lo Inferno*. Perugia 1525.

le commencement son intention d'écrire un poème purement héroïque,

> Quittant de Cupidon le triomphe et la gloire,
> Les larmes des amans, leurs soupirs et leurs cris,
> Sentier trop rebattu des poetiques esprits.

La première partie de son poème est, en effet, conçue sur le mode héroïque ; le poète sent dans sa poitrine un « feu nouveau », une inspiration qui l'invite à conter « je ne sçay quoy d'estrange et difficile à croire ». Après avoir invoqué François de Carnavalet, auquel il préféra ensuite Villeroy, plus apte à récompenser ses efforts, après la mort du premier [115], il expose, comme il le fait toujours dans ses essais épiques, le sujet qu'il se prépare à chanter : il racontera la mort de Rodomont par la main de Roger, sa descente aux Enfers et l'effroi qu'il y causa.

Après la première partie, qui est la reproduction des dernières pages du poème de l'Arioste, Desportes continue par des détails qu'il donne sur la joie universelle causée par la victoire de Roger. Ces éléments semblent avoir été empruntés à quelque continuation de l'Arioste, autre que celle de l'Arétin. Celui-ci pouvait l'informer lui aussi sur ces circonstances, mais son récit était trop diffus, et s'attardait trop sur des circonstances qui n'étaient pas essentielles. Il arrangea donc d'après un plan nouveau cette partie du récit, en s'aidant du *Sacripante* de Dolce, ou de *la Morte di Ruggiero* de Pescatore.

L'imitation de l'Arétin commence avec la descente de Rodomont aux enfers. Comme les ombres qui sont arrivées avant lui sur le bord de l'Achéron, l'empêchent de monter et le font trop attendre, il cherche querelle au nautonnier des enfers, et il menace déjà tout le monde souterrain.

Alerté par les cris de Caron, Pluton perd la tête et ne sait plus quelle décision prendre. Plus active, Proserpine demande le secours des âmes de l'enfer, auxquelles son époux promet l'exemption perpétuelle des peines, en cas de réussite. Les ombres de Gradasse, d'Agramant et de Mandricard se présentent, et après une âpre dispute, dans laquelle ils détaillent leurs mérites à tour de rôle, c'est Mandricard qui l'emporte. Mais il

[115] Cf. Al. Cioranescu, *Les « Imitations de l'Arioste » de Philippe Desportes*, p. 32.

est vaincu par Rodomont, et tous les autres moyens que tente Pluton s'avèrent aussi vains. Il est sur le point de lui faire sa soumission, lorsque le Sarrasin assoiffé se penche sur les eaux du Léthé, qui lui font subitement oublier son ambition. Une seule chose ne saurait être mise en oubli : c'est son amour pour Isabelle, qui est si fort, qu'il le fait revenir sur terre, pour y chercher le tombeau de celle qui fut sa victime. Le corps du païen n'ayant pas reçu de sépulture, son âme errera pendant cent ans autour de ce tombeau,

> Faisant tout resonner d'un effroyable bruit,
> Et tousjours en courant il semble qu'il appelle :
> Rodomont, Rodomont, Ysabelle, Ysabelle.

Tel est le contenu du poème de l'Arétin, et de l'imitation qu'en a tirée Desportes. Quant à la manière dont celui-ci interprète son modèle, elle est encore plus libre qu'à son ordinaire ; la traduction est faite parfois avec une négligence et une légèreté, qui vont jusqu'à l'incompréhension du texte original. C'est ainsi, par exemple, que dans le poème de l'Arétin l'âme de Rodomont, après avoir fait chavirer la barque de Caron, saute sur la côte et monte sur un pont conduisant à l'intérieur des enfers, et d'où il en interdit l'accès à ceux qui veulent l'en éloigner. Desportes néglige d'abord ce détail, et un moment plus tard, lorsque, imitant de plus près son modèle, il nous présente

> L'ame du roy d'Arger, qui tousjours cependant
> Etoit dessus le pont hardiment attendant,

on ne sait pas de quel pont il est question ; aussi est-ce à bon droit que Malherbe, dans ses commentaires célèbres sur les poésies de Desportes, s'arrête sur ce point du poème : « Je ne sais », écrit-il, « où il a pris ce pont. S'il y avoit un pont, à quel propos se fâchoit Rodomont que Charron ne l'étoit venu prendre ? Il a dit que d'impatience il se jeta dans l'eau pour passer ; à cette heure, il le met sur un pont. S'il y a un pont, il ne faut point de Charon, ni de nacelle. Voilà un pont bâti le plus promptement qui fut jamais. Je voudrais qu'un aussi habile homme en eût entrepris un du quai des Célestins à celui de la Tournelle. » [116]

[116] Fr. Malherbe, *Œuvres*, éd. L. Lalanne (*Les grands Ecrivains de France*), vol. IV, Paris, Hachette 1862, p. 410.

La valeur littéraire du poème de l'Arétin était négligeable; en y ajoutant les défauts de Desportes, on devine quelle peut être la valeur de celui de ce dernier. Alors même qu'il trouve dans le modèle quelque vers s'élevant au-dessus de la moyenne de ces froides déclamations, il le déforme, soit en l'étriquant, soit en poussant trop loin l'analyse, comme c'est son habitude.

XXI

Son dernier poème, dans le groupe des *Imitations de l'Arioste*, s'intitule *Angélique, continuation du sujet de l'Arioste* [117]. Sa matière est tirée du poème de l'Arétin intitulé *Le lagrime d'Angelica*, qui est, comme la *Marfisa*, un fragment de l'épopée plus vaste qu'il n'a jamais terminée [118]. Son sujet, que nous connaissons déjà, pour en avoir parlé lors de l'imitation faite par François de Rosset, dans sa *Suite de Roland le Furieux*, continue encore une fois celui du poème de l'Arioste.

Angélique est arrivée avec Médor dans sa capitale, d'où elle publie par tout le monde son mariage. Cette nouvelle était déjà parvenue à Roland, dans les circonstances que l'on connaît. Renaud, qui avait été lui aussi au nombre des amoureux de la belle princesse, est définitivement guéri de la passion qui l'aveuglait, par la pensée de cette trahison. Quant au troisième adorateur d'Angélique, Sacripant, nous savons déjà comment il rencontra le messager qui apportait en Europe la nouvelle de ce mariage, et comment il s'était suicidé de désespoir.

Il faut dire que c'est Desportes qui le fait se tuer, car chez l'Arétin il se rencontre au moment décisif de ses plaintes avec Ferragus, qui lui fait part de son intention de venger l'injure que lui a faite Angélique en épousant Médor ; resté seul, Sacripant se répand en une nouvelle série de larmes, après quoi il n'est plus question de lui dans le fragment de l'*Angelica* tel que nous le connaissons. C'est donc Desportes, selon toutes les apparences, qui a inventé la conclusion de son poème ; cette

[117] *Imitations de quelques chans de l'Arioste*, ff. 26-33 ; Desportes, *Œuvres*, éd. A. Michiels, pp. 357-367 ; *Les Imitations de l'Arioste par Philippe Desportes*, éd. J. Lavaud, pp. 84-89.

[118] *De le lagrime d' Angelica di M. Pietro Aretino due primi canti.* MDXXXVIII. C. Bertani, *Pietro Aretino e le sue opere*, suppose qu'il en existe une édition antérieure, dont nous n'avons pas vu d'exemplaire.

hypothèse est d'autant plus vraisemblable, que le suicide de Sacripant ne se retrouve dans aucune autre continuation du *Roland Furieux*.

Le poème est dédié au duc d'Anjou, le futur Henri III. Il n'est, dans l'imitation française aussi bien que dans le texte original, qu'un fragment devant servir de commencement à un poème de plus grandes dimensions. Dans son invocation au prince, le poète promet de raconter

> les regrets de la belle Angelique
> Et la grieve douleur qui son ame oppressa
> Quand ingrat et jaloux son Medor la laissa.

Le même sujet est annoncé à la fin du poème. Il se retrouve, sous une forme identique, chez l'Arétin ; Desportes répéta sa promesse, par une inadvertance qui l'empêcha de voir qu'il racontait autre chose que les souffrances de la belle païenne. Cela montre déjà que son imitation est plus serrée, ou, pour parler comme Deimier, plus « attachée ». Il s'y permet, du reste, moins de libertés ; il ajoute et détaille avec un peu plus de discrétion. Il introduit quelques descriptions, parmi lesquelles celle de la forêt où se trouvait Sacripant, qui n'est pas sans beauté :

> C'estoit en la saison que les prez sont couverts,
> Les forests et les champs, d'accoustrements tous verds,
> Que l'air est chaud d'amour, et que le doux Zephyre
> Navré d'un poignant trait si bassement soupire,
> Lors que les petits bleds seulement verdoyans
> S'enflent au gré du vent, comme flots ondoyans,
> Que Progné se lamente, et que le bois resonne
> Des accords de sa sœur, qui ses plaintes entonne.

Les imitations de Desportes jouirent d'une vogue dont on a déjà pu se rendre compte. Elles contribuèrent fortement à établir la réputation du poète, en même temps qu'elles lui attirèrent de belles récompenses. On n'oubliera pas, en effet, que Charles IX lui paya cher la dédicace de son *Roland Furieux* :

> Desportes
> De Charles de Valois, estant bien jeune encor,

> En de telles escortes
> Eut pour son Rodomont huict cens couronnes d'or [119].

Il était aussi bien apprécié par les critiques, car Scévole de Sainte-Marthe trouvait son *Furieux* supérieur à l'italien [120].

L'épisode de *la Mort de Rodomont* fut traduit en anglais par un certain Gervasius Markham, et imprimé dans une édition devenue très rare [121]. Il fut souvent imité en France. Le commencement :

> Je sens d'un feu divin ma poitrine allumée,
> Qui ne s'eschauffe point d'ardeur accoustumée,

était considéré par un théoricien comme Deimier « si vivement poétique, que la lecture d'iceluy peut faire devenir bon poëte un esprit qui auroit quelque naturel de l'estre » [122]. Clovis Hesteau [123], et plus tard Desmarets de Saint-Sorlin [124], l'imitèrent, dans des poèmes qui n'ont, par ailleurs, aucun rapport avec celui de l'Arioste.

Les imitations de Desportes contribuèrent doublement à la fortune de l'Arioste. D'une part, l'exemple de son succès encouragea une foule d'autres poètes, et les engagea à entrer dans la même voie ; nous avons déjà vu combien lui doit l'histoire du petit poème, et combien de poètes, qui étaient ses amis, reprirent après lui des épisodes de l'Arioste, pour les traiter de la même manière. D'autre part, ses poèmes furent aussi imités directement, dans des ouvrages dont nous avons déjà ren-

[119] Cl. Garnier, *La muse infortunée, contre les froids amis du temps*, s. l. 1624, p. 7. Il tient l'information « de luy-memes », c'est-à-dire de Desportes. Mais il se trompe en parlant de *Rodomont*, poème qui, comme on l'a vu, fut dédié d'abord à Carnavalet, et ensuite à Villeroy de Neufville.

[120] Sc. de Sainte-Marthe, *Second volume des Euvres*, Poictiers 1573, p. 132. V. aussi, dans ses *Poemata latina et gallica*, Paris, J. Villery 1633, p. 110, ses vers latins *Ad Philippum Portaeum*. Un sonnet inédit de Cl. Rabet « A Philippe des Portes, sur son Angelicque », dans le Ms. Fr. 14994 de la Bibl. Nationale, f. 183.

[121] *Rodomonths Infernall, or the divell conquered. Ariostos conclusions, of the marriage of Rogero with Bradamanth, his love and he fellfought battelle between Roger and Rodomonth, the never-conquered Pagan. Written in French by Philippe de Portes, and paraphrastically translated by G. M.* London 1607. Cf. Jakob Schoembs, *Ariost's Orlando Furioso in der englischen Litteratur des Zeitalters der Elisabeth*, Thèse de Strasbourg 1898, pp. 92-99, et Franklin B. Williams Jr., *Orlando Furioso and Rodomonths Infernall*, dans *Modern Language Notes*, LI (1936), pp. 173-175.

[122] P.de Deimier, *Academie de l'art poetique*, p. 74.

[123] Cl. Hesteau, *La metamorphoze du Figuier*, dans *Les Œuvres poetiques*, Paris, A. Langelier 1578, f. 73.

[124] [Desmarests de Saint-Sorlin], *Esther*, Paris, P. le Petit 1670, p. 17.

contrés quelques-uns, comme la *Suite* de Rosset, le *Cilandre* de Jean de La Jessée, et *la Lydiade* de Descallis. Cette liste ne s'arrête pas là, et l'on retrouvera encore son souvenir dans un grand nombre de compositions du commencement du XVII[e] siècle, appartenant aux genres les plus variés, et dont nous ne pouvons donner ici qu'une énumération très sommaire.

Une des imitations les plus curieuses de *La mort de Rodomont*, et aussi des moins importantes du point de vue de la valeur littéraires, est celle des *Rodomontades espagnoles* de Nicolas Baudouin, recueil de vanteries et de menaces militaires, qui rappellent souvent le voyage de Rodomont outre-monde [125]. C'est sur le même modèle que sont forgés le Rodomont d'un cartel inédit, dont nous parlerons plus tard, et que nous publions à la fin de ce volume [126], comme aussi l'invincible Gontal, héros d'un poème du Sieur d'Engenville [127]. Un certain Charles Bauter tirait du poème de Desportes une tragédie que nous examinerons le moment venu [128], tandis qu'une tragédie anonyme sur les amours d'Angélique et de Médor [129], et la tragi-comédie de Le Riche ayant le même sujet [130], racontaient la fin de Sacripant d'après le poème d'*Angélique*. Enfin, un certain nombre d'autres écrits de la même époque offrent d'autres souvenirs de ces petits poèmes, mais d'une façon accidentelle seulement. Tout cela prouve combien les imitations de Desportes furent populaires. Ce fut lui qui dicta la manière dont le *Roland Furieux* devait être interprété ; il n'y a de curieux dans tout cela qu'une seule chose, et c'est qu'il ouvrit ces perspectives, et

[125] La première édition est de 1607 : *Rodomuntadas castellanas, recopiladas de los commentarios de los muy espantosos, terribles y invincibles Capitanes, Matamoros, Crocodillo y Rajabroqueles*, Paris, P. Chevalier 1607. L'ouvrage eut un grand nombre d'éditions ; nous en avons donné la liste, avec l'examen de tout ce qui semble venir, dans ces plaisanteries, du poème de Desportes : Al. Cioranescu, *Les « Rodomontades Espagnoles » de Nicolas Baudoin*, dans *Bulletin Hispanique*, XXXIX (1937), pp. 339-355.

[126] Annexe N° III.

[127] *La conqueste des enfers par l'invincible Gontal, et sa glorieuse entreprise au regne celeste*, Paris, J. Regnoul 1609.

[128] [Ch. Bauter], *La Rodomontade. Mort de Roger. Tragedies et Amours de Catherine*, Paris, Clovis Eve 1605.

[129] *Tragedie françoise des Amours d'Angelique et de Medor avec les furies de Rolland et la mort de Sacripan, le roy de Sircacye, et plusieurs beaux effects contenues en ladite tragedie, tirée de l'Arioste*, Troyes, Noël Laudereau s. a.

[130] G. Le Riche, *Les Amours d'Angelique et de Medor. Tirées de l'Arioste*. Poictiers, Veuve A. Mounin 1648. Pour toutes ces imitations des petites poèmes de Desportes, cf. Al. Cioranescu, *Les « Imitations de l'Arioste » de Philippe Desportes*, pp. 61-78.

qu'il indiqua une voie que tant d'autres allaient suivre après lui, par des imitations qui ne sont pas tirées de l'Arioste.

XXII

L'émule de Desportes dans cette voie de l'imitation libre et de la continuation, le Sieur de La Roque, choisit lui aussi l'épisode des amours d'Angélique et de Médor, se proposant de montrer ce que devinrent ces deux amoureux, que le poète italien avait quittés d'une manière un peu brusque. Parmi la foule des imitateurs de l'Arioste, nous avons déjà remarqué ce poète, pour la manière personnelle et dégagée dont il interpréta son modèle, dans les deux complaintes d'Isabelle et de Fleurdépine ; il n'y avait pris que les situations du poème italien, pour en faire des élégies, sur un plan qui lui appartient. Il en est de même de sa *Continuation de l'Angelique* [131], qui n'a de commun avec l'Arioste que le nom des personnages, et l'atmosphère de conte et d'illusion chevaleresque dans laquelle se déroule son action.

Le poème débute par la description du contentement qu'éprouvent Angélique et Médor, et de leurs ébats amoureux, dans un cadre de gracieuse pastorale. Leur bonheur n'est pas de longue durée, et de tristes pressentiments viennent agiter l'âme de Médor. On le voit ensuite conduisant sa maîtresse à la cour de France, où ce beau couple obtient un succès comparable seulement à celui d'Angélique, lors de sa première apparition au milieu des paladins de Charlemagne [132].

Les plus fidèles amants seraient capables de quitter leurs maîtresses, pour suivre cette irrésistible beauté :

> Roger prit Angelique au bal la promenant,
> Et de maints beaux discours l'alloit entretenant,
> Non sans donner martel à sa belle espouzee
> Qui d'une chaude amour se sentoit embrazee;
> Medor s'en apperçoit, qui leurs mots entendoit,
> Et souvent à Roger le semblable il rendoit,
> Car il entretenoit la belle Bradamante
> Qui ne luy monstroit pas d'en estre mal contente.

[131] *Continuation de l'Angelique de l'Arioste par le Sieur de La Roque*. Rouen, R. du Petit Val 1595. Réimprimée dans *les Œuvres*, Paris 1609, pp. 471-506.

[132] Boiardo, *Orlando Innamorato*, I.

Les paladins commencent à s'échauffer, et des rixes éclateraient encore, si Maugis n'intervenait pour y mettre de l'ordre. Il commande à un de ses diables d'emporter Angélique, qui semble avoir été faite pour apporter le trouble et la discorde entre les paladins de France. La belle princesse disparaît tout à coup, et se retrouve entre les mains d'Agrimont, puissant seigneur qui a établi dans ses terres une loi qui aurait fait plaisir à Renaud de Montauban, s'il l'avait connue : à l'opposé de la « cruelle loi d'Ecosse », en vertu de laquelle Genèvre avait été condamnée à mort pour avoir accédé aux désirs de son amoureux, ici ce sont les femmes qui ne le font pas, qui sont condamnées.

Angélique doit donc être mise à mort, pour la cruauté avec laquelle elle avait traité ses nombreux adorateurs. Elle est contente de mourir, puisqu'elle n'espère plus revoir son Médor, qui entre temps est parti à sa recherche, et qui la croit coupable de trahison. Elle a du moins le droit de choisir la mort qu'elle préfère ; elle demande d'être jetée du haut d'une tour. Mais la belle princesse trouve partout des adorateurs ; cette fois, ce sont les vents qui sont amoureux d'elle, et une fois qu'il l'ont entre leurs bras, ils ne la laissent pas tomber, mais la portent loin, dans des contrées inconnues où nous ne pouvons la suivre, car l'imagination fatiguée du poète demande déjà le repos. Il nous laisse pleurer avec Médor la disparition d'Angélique, en nous promettant de ne s'arrêter que pour prendre haleine, et de nous raconter ailleurs comment un chevalier français vint délivrer Angélique ; il est inutile d'ajouter que ces aventures ne furent pas continuées.

Selon toutes les apparences, ces inventions appartiennent à La Roque, car nous ne les avons retrouvées dans aucune des continuations italiennes du *Roland Furieux*; mais il n'est pas impossible que des recherches plus heureuses découvrent un jour la source de cette histoire. Elle n'est pas mal écrite ; en rapprochant ce fait de ce que nous avions déjà dit des complaintes de Fleurdépine et d'Isabelle, on verra dans La Roque un poète assez bien doué, et qui imita l'Arioste d'une manière qui n'est pas celle de ses contemporains, en se servant de ses suggestions, pour chanter par des moyens qui lui sont propres une inspiration presque toujours personnelle.

XXIII

Même quand nous les avons comptés parmi les meilleurs, ces poèmes n'ont pas dépassé une certaine limite de médiocrité; des poètes dont les mérites sont incontestables, tels que Saint-Gelais, Baïf et Desportes, pour ne parler que des plus représentatifs, n'ont réussi à composer sur ces sujets que des vers pâles, et qui, en tout cas, ne soutiennent jamais la comparaison avec leur modèle. Maintenant, que nous sommes arrivé à la fin de l'examen de tous ces petits poèmes, nous sommes bien en droit de nous demander quelle est l'explication du peu de réussite de tant d'essais, qui vont tous dans la même direction. Notre analyse a été assez détaillée, pour laisser voir d'elle-même quels sont leurs défauts, et par quelles circonstances ils sont toujours inférieurs au texte qu'ils prétendent traduire.

Tout d'abord, ces poètes comprenaient mal l'imitation. Ils s'imaginaient que pour écrire de belles choses, il suffit de prendre ce qu'un autre écrivain avait déjà réalisé, et qu'un fragment dérobé à un chef-d'œuvre peut en faire un autre. Nous savons maintenant qu'il est naturel de se laisser influencer par l'expérience des devanciers, et de les utiliser parfois comme point de départ. Mais la comparaison d'une tragédie de Shakespeare avec une nouvelle de Bandello, du *Cid* de Corneille avec celui de Guillén de Castro, montre quelle est la distance d'une œuvre ébauchée à l'œuvre réalisée, et comment une inspiration d'emprunt peut être créée une seconde fois.

Ce travail une fois accompli, la matière qu'on y a traitée pourrait difficilement être employée ailleurs : les imitations du *Roi Lear* ou de *Hamlet* n'ont jamais donné des chefs-d'œuvre. A son tour, l'Arioste a pu demander aux légendes et aux poèmes du moyen-âge bien des épisodes de son poème, car il ne trouvait dans ses sources que l'esquisse d'une fable qui attendait encore son expression définitive ; mais aucun imitateur n'a pu tirer de son poème, par la voie d'imitation directe et immédiate, quelque chose de plein et de définitif.

L'imitation textuelle était destinée dès le commencement à l'échec. Ce n'est que par l'imitation libre, qui tendait à s'approprier l'esprit du poète plutôt que la lettre de sa poésie, que quelques écrivains réussirent à s'approcher de la hauteur où

l'Arioste s'était placé dès le premier coup. Le Tasse, Spencer, et plus tard Voltaire et Wieland, lui sont tous redevables, l'un de la musicalité de ses vers et de la grâce de quelques-unes de ses plus belles imaginations, l'autre de sa fantaisie mobile et légèrement fantasque, le troisième de sa verve ironique et légère, le dernier de son amour du romanesque et de la chevalerie. Sans doute, ils lui prirent aussi des épisodes, des descriptions et des figures, mais c'est là la partie la moins importante de leurs emprunts ; ils ne le firent pas avant de s'être approprié l'esprit du poète, d'en avoir deviné le charme, même d'une façon unilatérale, puisqu'il est difficile d'en traduire toutes les beautés à la fois.

De tout cela, les imitateurs du XVI[e] siècle n'avaient certainement rien vu. Ce qui semble les avoir attirés vers l'Arioste, ce sont l'aventure et la sentimentalité ; en tout cas, c'est là tout ce qu'ils laissèrent passer dans leurs imitations. Ce à quoi ils tendent, c'est de bien traduire leur texte, selon des règles qui ne sont pas celles de nos traductions d'aujourd'hui, et d'en bien souligner les aspects sensuels et sentimentaux, selon leurs préférences personnelles. Ils ne visent jamais à l'exactitude, et ils croiraient que c'est se contenter de trop peu, que de dire ce que dit l'écrivain interprété. Nous laissons de côté le fait qu'ils sont presque tous très gauches, et qu'ils ne savent pas bien détacher le fragment qu'ils traduisent, pour qu'il ne garde aucune attache avec le corps du poème, ce qui fait que toutes leurs imitations ne sauraient être comprises si l'on ne connaît d'abord le texte du *Furieux*.

Cela fait qu'on ne retrouve jamais l'Arioste dans les vers de ses imitateurs. Ceux-ci sont presque tous des disciples ou des amis de Desportes ; ils appartiennent à un courant poétique qui comprend la poésie comme une complainte douce et langoureuse, et dont l'idéal artistique n'est pas le beau, mais seulement le joli. Cela n'est pas sans imprimer un cachet particulier aux imitations de l'Arioste. Le poète italien devient galant et langoureux avec eux, et sa voix, interprétée par ces poètes de salon, prend une autre résonnance ; son ton devient élégiaque et mineur, et sa grâce, son abondance, sa musicalité disparaissent dans cette masse des imitations, qui témoignent pourtant d'un si grand enthousiasme.



BLANCHARD. — Angélique et Médor

Mais les transformations que l'on apporte au texte de l'Arioste, si elles n'ont pas le don de le rendre plus beau, nous montrent au moins quels étaient les goûts et les penchants des écrivains qui l'imitaient. Bien que cela semble paradoxal, les traductions caractérisent une époque littéraire presque aussi bien que les œuvres originales, dans la mesure où elles montrent l'effort de mettre d'accord le texte avec le goût du temps, d'écarter ou d'atténuer ce qui pourrait déplaire, et de colorer davantage les endroits qui sont en accord avec les idées reçues.

Nous avons montré que la grande quantité de petits poèmes tirés du *Roland Furieux* s'explique autant par les dimensions de ce poème, qui se prêtait mal à une traduction intégrale, que par l'insistance avec laquelle les arts poétiques du XVI[e] siècle recommandent l'imitation à la place de la traduction. Le résultat est qu'on a dépecé l'ouvrage en petits morceaux, et qu'on en a fait autant de petits poèmes épiques ayant un seul personnage principal et un développement soutenu.

Ce résultat n'est pas l'effet d'un pur hasard ; il répond au besoin d'ordre et de clarté, qui est une des caractéristiques de l'esprit français. Nous verrons par la suite que ce que la critique française objecta le plus souvent à l'Arioste, ce fut justement la manière dont il conçut le poème épique, comme un enchevêtrement d'actions multiples, avec un grand nombre de héros ayant tous la même importance. Un poème en 46 chants et en 36.000 vers était une création monstreuse, que l'esprit de cette époque, qui était en train de devenir classique, s'efforça de réduire à de plus justes proportions.

Parmi les beautés du *Roland Furieux*, nous avons dit que tous ces imitateurs préférèrent les jeux des sentiments et les aventures romanesques ; cela est naturel, dans une époque à laquelle la société s'efforce justement de s'approprier tous les raffinements de la galanterie, et où les aventures guerrières sont encore possibles. Nous avons tenu à souligner l'insistance avec laquelle on peint soit les progrès de l'amour, soit les longs discours par lesquels les amoureux se disent réciproquement leur flamme, soit enfin les interminables complaintes des amantes abandonnées ou des amants trahis. Tout cela n'est pas aussi développé dans le poème de l'Arioste ; le fait qu'on lui accorde tant d'intérêt montre qu'il était dans le goût du temps, et que

l'imitateur, comme le lecteur qui venait après lui, préférant à la nouveauté la répétition des choses qui lui étaient déjà familières, ne cherchait dans l'Arioste que l'expression de ses goûts et de ses besoins.

Ce double intérêt réussit à ramener l'Arioste au niveau de ce qui avait cours dans la littérature du temps. Tout en gardant à ses personnages le prestige qu'il leur avait conféré, et qui allait en faire des types généraux, l'imitation les avait descendus plus près des lecteurs, par les voies dont l'accès lui était le plus facile, le sentimentalisme et l'aventure. On retrouvera par la suite l'influence de l'Arioste se développant dans presque tous les genres littéraires, sous les formes les plus diverses, mais portant toujours cette double empreinte qui lui est caractéristique.

CHAPITRE IV

POÈMES ÉPIQUES

I

Nous avons vu que, tel qu'il se présentait, avec ses dimensions, son action multiple et ses nombreux personnages, le *Roland Furieux* ne manqua pas de choquer l'esprit français, qui y aurait voulu un peu plus d'ordre et d'unité. Des objections dans ce sens avaient déjà été faites par des critiques italiens, et une longue querelle littéraire s'en était ensuivie, pour savoir s'il fallait le considérer comme un poème épique, attendu qu'il ne se conformait pas aux règles formulées par Aristote. Il serait inutile de présenter ici l'évolution de cette dispute, dont l'histoire serait cependant d'autant plus intéressante, qu'elle n'a jamais été faite du point de vue particulier de la fortune de l'Arioste [1].

Le fait qu'il y eut une querelle montre déjà que tous les critiques ne furent pas d'accord, pour blâmer les conceptions du poète ; au contraire, il y en eut qui prirent sa défense avec véhémence, non seulement contre ses détracteurs, mais aussi contre Homère, Aristote et toute l'antiquité. Dans son ouvrage sur les *Romans*, Giraldi Cinzio montra pour la première fois quelle différence il y avait entre le poème classique et le poème chevaleresque, qu'il appellait roman, et il eut le courage de proclamer que le premier n'était en rien supérieur au second. Une fois reconnue l'existence de ce genre nouveau, il alla encore plus loin, et loua dans l'Arioste justement ce que les autres y avaient blâmé, c'est-à-dire la multiplicité de ses personnages et de son action, et la manière synchronique dont il avait ra-

[1] Cf. cependant Ralph C. Williams, *Epic unity as discussed by sixteenth century critics in Italy*, dans *Modern Philology*, XVIII (1920), pp. 95-112.

conté ses épisodes divers [2]. D'autres crurent qu'il était préférable de réconcilier le poète avec les lois qu'il avait méconnues ou négligées, et employèrent toute leur force de persuasion, à prouver que le *Roland Furieux* était en réalité un poème conforme aux règles aristotéliques, que l'action n'en était pas aussi multiple, ni les personnages aussi nombreux qu'on l'avait prétendu, et que l'Arioste était un poète épique au même titre qu'Homère et que Virgile [3].

En France, la critique littéraire n'a pas l'occasion, à cette époque, de s'occuper d'aussi près du *Roland Furieux;* mais il est facile de voir qu'alors que ce poème entre dans ses préoccupations, elle est plus sévère pour lui, et moins disposée à lui pardonner la transgression des lois. Déjà Jacques Peletier, qui cependant fut un des introducteurs de l'Arioste en France, ne pouvait s'empêcher de condamner, en théoricien, la facilité avec laquelle le poète mêle « tant de choses legeres », qu'il juge indignes de la hauteur du poème [4]. Il est vrai que Du Bellay se montrait, dans sa *Deffense*, plus tendre pour celui qui fut toujours son inspirateur ; mais, après lui, les manuels d'art poétique ne le ménagèrent pas plus que Peletier.

Il est curieux de voir comment un écrivain comme Pierre de Deimier, critique et poète à la fois, tout en restant fervent admirateur de l'Arioste en cette dernière qualité, n'oublie pas de souligner, dans son *Art Poetique*, ce qu'il croit être des défauts, mettant en garde les lecteurs contre les fautes qu'ils seraient tentés de répéter après un exemple aussi illustre. Comme poète, il est le premier à oublier le conseil qu'il donne comme critique. Il a pour l'Arioste une sympathie qu'il ne cache pas ; il déclare même, dans sa préface, qu'il en a fait son « train indivisible », avec Homère, Virgile et Ovide. Mais l'amour qu'il lui porte ne l'empêche pas de voir ses défauts, et son peu de respect pour les règles. « En la perfection d'une

[2] Gb. Giraldi Cinzio, *Discorsi intorno al comporre de i Romanzi*, Ferrara 1554. Cf. aussi Gb. Pigna, *I Romanzi*, Venezia, Valgrisio 1554, ouvrage qui soutient le même point de vue ; les deux auteurs se disputèrent d'ailleurs longuement sur la priorité de leurs idées, s'accusant réciproquement de plagiat.

[3] *Parere del Signor Francesco Patrici, in difesa dell' Ariosto*, dans *Apologia del S. Torquato Tasso, in difesa della sua Gerusalemme Liberata*, Mantova, Fr. Osanna 1585, pp. 163-188. Nous reviendrons plus loin, dans le chapitre consacré à la critique de l'Arioste, sur les opinions des critiques italiens.

[4] J. Peletier, *Art poétique*, éd. A. Boulanger, pp. 103-104. Nous avons déjà vu que c'était aussi l'avis de Montaigne, *Essais*, II, *x*.

œuvre poetique », écrit-il, « il faut observer tant de reigles, que si l'on est privé de la connoissance d'icelles, on peut faire en un poëme plus de fautes que de vers. » [5]. Il reproche à l'Arioste les nombreux détails par lesquels il pêche contre la vraisemblance et contre la raison. Il le blâme d'avoir dit que des tronçons de lances brisées pendant un combat volèrent jusqu'au ciel, et en revinrent allumés ; mais, en échange, il trouve que c'est « bienseant au poëte » de représenter un seul de ses héros tenant tête à toute une armée, « afin de montrer par là de quelle grandeur estoit leur courage » [6].

On voit donc qu'aux yeux des théoriciens même, la vraisemblance était conçue d'une manière assez vague et élastique. Mais, quoi qu'il en soit, et quoique le même critique reconnaisse dans le *Roland Furieux* « un ouvrage à jamais admirable » [7], le fait est qu'il ne le recommande pas comme modèle du poème épique. Dans son *Art poetique*, Pierre de Laudun consacrait à « l'œuvre héroïque » un chapitre dans lequel le nom de l'Arioste ne figurait même pas, et où les seuls modèles qu'on rappelait étaient Homère, Virgile, Ronsard et Du Bartas [8].

En réalité, cet oubli, comme aussi la condamnation qu'il impliquait, sont seulement apparents. L'Arioste ne fut peut-être pas imité dans le genre littéraire qu'il avait choisi, et qu'il a créé en quelque sorte, c'est-à-dire dans un poème chevaleresque, aussi varié que le sien : la France n'aspirait qu'au poème épique régulier, et dans ce genre il ne pouvait assurément pas passer pour modèle. Il n'en est cependant pas moins vrai que là même il eut une influence considérable, qu'on a déjà signalée à différentes reprises, et que, si on n'emprunta pas toujours le ton de son poème, on lui demanda souvent des inventions, des épisodes, des comparaisons et de descriptions.

Il n'y a rien d'étonnant à cela. Pour revenir en Italie, le poème épique régulier n'y avait pas échappé à l'influence de l'Arioste : un poète comme le Trissin, qui affectait un mépris hautain pour l'Arioste « col Furioso suo, che piace al volgo » [9], et pour qui le respect des règles constituait le plus grand mé-

[5] P. de Deimier, *Academie de l'art poetique*, p. 13.
[6] *Ibidem*, pp. 538-450.
[7] *Ibidem*, p. 240.
[8] P. de Laudun, *L'art poétique françois*, éd. Jos. Dedieu, pp. 144-150.
[9] Cité par Gb. Giraldi Cintio, *De' Romanzi*, Milano, G. Daelli 1864, vol. I, p. 40.

rite d'un poète et la première condition de l'art, ne peut s'empêcher, dans *Italia liberata da' Goti*, de lui faire d'assez nombreux emprunts [10]. Nous ne parlerons plus du Tasse, dont la *Gerusalemme* doit tant à son devancier [11], et qui professait ouvertement la plus haute estime pour l'Arioste, bien qu'il y eût un tel divorce entre leurs conceptions. Les objections théoriques que les critiques trouvèrent toujours à faire à son poème, ne les empêchèrent pas d'en apprécier les beautés ; de même les poètes, tout en s'efforçant de faire correspondre leurs poèmes aux règles aristotéliques, ne renoncèrent pas à imiter par endroits l'Arioste, et à profiter de ce qui, dans son ouvrage, pouvait être assimilé à leurs conceptions personnelles.

Cette imitation devenait d'autant plus aisée en France, que la conception du poème épique y avait eu dès le commencement une nuance romanesque, qu'il est facile de poursuivre à travers toutes les théories du genre et toutes ses réalisations. Jacques Peletier y soulignait déjà l'intérêt capital de l'action, et recommandait la lecture des anciens romans de chevalerie, pour inspirer au poète « les aventures des chevaliers, les amours, les voyages, les enchantements, les combats, et semblables choses », qui ont pour but de tenir en éveil l'attention du lecteur; il félicitait même l'Arioste de l'avoir fait, et il conseillait au futur poète héroïque français de s'adresser à la même source [12]. C'est aussi l'opinion de Du Bellay [13], de Deimier [14] et d'autres théoriciens de la même époque ; le goût du temps fait ainsi de l'épopée un roman en vers, et nous avons déjà eu l'occasion de remarquer les résultats de cette conception, en analysant les procédés romanesques employés dans quelques-uns des petits poèmes tirés du *Roland Furieux*.

II

Ronsard, qui est le premier en date parmi les poètes épiques de la Renaissance, avait à peu près les mêmes idées. Il est vrai

[10] Cf. Gius. Fumagalli, *La fortuna dell' Orlando Furioso in Italia*, pp. 179-182.

[11] A. Ferrara, *L'Orlando Furioso e la Gerusalemme Liberata*, Torre Annunziata 1900 ; E. de Maldé, *Le fonti della Gerusalemme Liberata*, Parma 1910.

[12] J. Peletier, *Art poétique*, éd. A. Boulanger, p. 201 ; cf. E. Pasquier, *Recherches de la France*, II, *xxx*.

[13] Du Bellay, *Deffence et Illustration*, II, *v*.

[14] Pierre de Deimier, *Academie de l'art poetique*, p. 240.

que dans la première préface de sa *Franciade*, en 1572, il se déclare partisan d'un poème épique dans lequel l'imagination aurait ses droits, mais non pas « pour feindre une poësie fantastique, comme celle de l'Arioste, de laquelle les membres sont aucunement beaux, mais le corps est tellement contrefaict et monstrueux, qu'il ressemble mieux aux resveries d'un malade de fievre continue, qu'aux inventions d'un homme bien sain » [15]. Il n'approuve pas l'excès d'imagination, et la fantaisie qui s'exerce en toute liberté ; il est pour la vraisemblance, c'est-à-dire pour un parti moyen, qui fait de l'épopée une histoire possible. Sa conception romanesque est cependant visible dans ce poème, qu'il appelle lui-même « un roman comme l'Iliade et l'Aeneide » [16]; d'autre part, on constate que la condamnation de la poésie fantaisiste de l'Arioste disparaît dans les préfaces composées ultérieurement pour le même ouvrage.

En réalité, il ne condamnerait pas plus que ses amis la reprise d'un sujet chevaleresque, et la lecture des vieux poèmes français. Dans la troisième préface de la même *Franciade*, il faisait remarquer qu'Homère avait dû employer dans son *Iliade* « quelque vieil conte de son temps », qui devait être pour ses contemporains ce qu'étaient pour son époque à lui les « contes de Lancelot, de Tristan, de Gauvain et d'Artus » [17]. A René Macé, qui avait choisi Charlemagne pour héros d'un poème épique, il avait adressé, depuis longtemps déjà, une ode dans laquelle il le félicitait pour le choix de son sujet [18]. De même, dans son ode *A Charles de Pisseleu*, qui lui conseillait de laisser aux autres les petits genres, et de s'adresser à la muse héroïque, il avouait ne pas se sentir capable de chanter aussi bien qu'il l'aurait voulu

> l'ardente ire
> D'Ajax fils de Telamon,
> Ou d'Hector rechanter la gloire,
> Ou l'histoire
> De la race du vieil Emon [19].

[15] Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. Vaganay, VI, 525. Pour ses idées sur ce genre, cf. Ralph C. Williams, *Italian influence on Ronsard's theory of the Epic*, dans *Modern Language Notes*, XXXV (1920), pp. 161-165.

[16] Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. Vaganay, p. 526.

[17] *Ibidem*, p. 539.

[18] Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. Laumonier, I, 266 ; éd. Vaganay, III, 385-386.

[19] Ronsard, Ode III, *xviij*, dans les *Œuvres complètes*, éd. Laumonier, II, 48-50 ; éd. Vaganay, III, 400-401.

D'après lui, le cycle de Troie n'est donc en rien supérieur à celui de Charlemagne ; le sujet qu'il choisit pour son poème laisse voir sa préférence pour la matière romanesque, puisqu'il ne chante pas une action guerrière, mais, comme Homère dans l'*Odyssée*, les voyages, les aventures et les combats de Francus.

Bien entendu, les souvenirs classiques et l'imitation de l'antiquité seront au premier plan dans la *Franciade;* la preuve est faite depuis longtemps que Ronsard y avait pris pour modèle les *Argonautiques* d'Apollonius de Rhodes, et qu'il imita très souvent Virgile. Le souvenir de l'Arioste n'y apparaît qu'aux endroits les plus romanesques ; Ronsard se le rappelle et le suit d'assez près, seulement dans la description d'un combat singulier, comme il y en a tant dans le *Roland Furieux*.

Arrivant chez Dicée, Francus le trouve pleurant la perte de son fils, que le géant Phovère a fait prisonnier avec plusieurs compagnons, qu'il mange à raison d'un par jour ; déjà l'apparition de ce géant, qui peut s'appeler Phovère aussi bien que Polyphème ou l'Orque qui, au poème de l'Arioste, a ravi la femme du roi Noradin, nous transporte dans un monde de fictions romanesques et extravagantes, qui est celui du *Roland Furieux*. Tout comme les paladins qui, dans ce dernier poème, prennent toujours le parti du plus faible, et le défendent contre un géant, un monstre ou une armée entière, Francus offre d'aller délivrer le fils de Dicée. Après s'être provoqués et insultés selon toutes les règles du poème épique, les deux combattants en viennent aux armes ; les circonstances de leur duel semblent venir toutes du poème de l'Arioste.

Il est vrai que, dans tout cela, il faut aussi tenir compte du fait que les phases de tout duel sont nécessairement et invariablement dictées par les conditions et par le carractère de cette sorte de rencontres, qui ne saurait présenter beaucoup de péripéties : même dans l'Arioste, qui cependant sait si bien varier sa muse, ces descriptions se ressemblent souvent. Pour ces épisodes, il n'est donc pas toujours nécessaire de supposer un emprunt, pour expliquer les ressemblances. Il y a cependant, dans Ronsard, des éléments qui viennent certainement de l'Arioste, et qui, d'ailleurs, ont déjà été signalés. Dans son étude sur l'influence de l'Arioste sur le poème de Ronsard, M. Parducci a déjà montré tout ce que le dernier doit à la description du duel de Roger avec Rodomont, au XLV[e] chant [20]. Mais, tout en étant justes, ses conclusions sont par trop exclusives, car nous analyserons, à notre tour, quelques détails qui ont leur source ailleurs que dans ce passage du poème italien, et surtout dans la description du combat des trois champions de France, Roland, Olivier et Brandimart, contre Gradasse, Agramant et Sobrin, au XLI[e] chant du *Roland Furieux*.

Le choc des chevaux fait sauter en éclats les lances des deux adversaires, en les envoyant jusqu'aux « voutes aetherées », tandis que la terre tremble et les eaux se troublent autour d'eux; c'est exactement l'effet que produit la première rencontre des six chevaliers qui combattent dans l'île de Lampédouse [21]. Francus et Phovère font relever leurs chevaux et commencent la lutte, l'épée au poing, faisant pleuvoir les coups dru comme grêle sur les casques d'acier et sur les cottes de mailles. Francus est calme, et Phovère s'exaspère ; l'un est comme le flot qui s'élève jusqu'à la hauteur du bord et menace d'engloutir le navire, tandis que l'autre ressemble au pilote qui sait se tirer du danger qui le presse, et qui dirige avec adresse son bateau à travers la tempête. La comparaison est bien choisie pour montrer le caractère différent des deux guerriers ; mais elle n'est pas originale, puisqu'elle est copiée littéralement du même épisode de l'Arioste [22].

A un coup plus fort de son adversaire, il s'en faut de peu que Francus ne soit désarçonné ; il perd connaissance, et se tient avec peine en selle, tout comme Roland que Gradasse vient de frapper [23]. Mais les deux héros reviennent vite à eux et continuent la lutte avec encore plus de fureur qu'auparavant :

> Tantost petits, tantost ils se font grandz,
> Tantost courbez, tantost à demy flancs,
> Dessus la jambe ores gauche ore dextre
> Contrecroisoient où le coup pouvoit estre

[20] A. Parducci, *Le imitazioni ariostee nella Franciade*, dans *Archivum Romanicum*, 1931, pp. 369-381. H. Guy, *Les Sources françaises de Ronsard*, dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1902, p. 236, voyait dans cet épisode des souvenirs des anciennes chansons de geste, et de l'*Amadis*.

[21] Ronsard, *La Franciade*, dans les *Œuvres*, éd. Vaganay, VI, 434 ; cf. *Orlando Furioso*, XLI, *lxviij-lxix*.

[22] Ronsard, *La Franciade*, p. 435 ; cf. *Orlando Furioso*, XLI, *lxxiv*.

[23] Ronsard, *La Franciade*, p. 435-436 ; cf. *Orlando Furioso*, XLI, *xcvj-xvij*.

Mieux assené, mais point ne se trompoient,
Car tout d'un coup ils paroient et frappoient [24].

On savait d'avance que Francus devait avoir le dessus ; il ne manque pas, en effet, de mettre par terre son adversaire, qui tombe comme le tronc d'un arbre géant que le vent « abat du haut de la montagne » ; la mort de cet horrible guerrier rappelle celle de Rodomont, à la fin du poème de l'Arioste.

Au moment où il composait le *Second Livre de la Franciade*, Ronsard avait peut-être lu depuis peu ce XLI[e] chant du *Roland Furieux*, auquel il emprunta les éléments du duel que nous venons de rappeler. Dans le même chant, l'Arioste avait donné la description d'une tempête, qui présente beaucoup de ressemblance avec celle qu'allait décrire plus tard Ronsard, et cela a fait penser d'abord à un nouvel emprunt [25]. Mais, comme M. Parducci l'a montré d'une façon indiscutable [26], tous les détails qui se correspondent dans les deux poèmes, se retrouvent aussi dans Virgile [27], que l'Arioste avait imité dans cet épisode, en sorte qu'on ne saurait préciser si Ronsard les a pris chez l'un ou chez l'autre de ces deux modèles. Dans son tableau, il n'y a qu'un seul élément qui vienne du poète italien : c'est la comparaison du flot qui envahit victorieusement le navire par les crevasses, au combattant qui entre dans la cité assiégée, qui est l'inversion des deux termes d'une comparaison de l'Arioste, au chant précédent [28].

Limitée à ces deux épisodes, l'importance de l'influence de l'Arioste sur la *Franciade* reste très relative, et ne porte que sur des détails du poème. Mais ce n'est pas là seulement que Ronsard se souvint du poète italien ; d'autres poèmes épiques sont remplis de réminiscences du même auteur. C'est ainsi que l'*Hymne de Calaïs et Zéthès*, publié en 1566, dans le *Deuxième*

[24] Ronsard, *La Franciade*, dans *Œuvres*, éd. Vaganay, VI, 437 ; cf. *Orlando Furioso*, II, *ix* :

Or li vedi ire altieri, or rannicchiarsi ;
Ora coprirsi, ora mostrarsi un poco ;
Ora crescer innanzi, ora ritrarsi...

[25] Ronsard, *La Franciade*, p. 409 ; cf. *Orlando Furioso*, XLI, *xij-xv*. V. aussi Vianey, *L'Arioste et la Pléiade*, pp. 302-6.
[26] A. Parducci, *Le imitazioni ariostee nella Franciade*, pp. 362-369.
[27] Virgile, *Aeneis*, I, 81-123.
[28] Ronsard, *La Franciade*, éd. Vaganay, VI, 409-410 ; cf. *Orlando Furioso*, XL, *xxix-xxx*.

livre des Hymnes [29], est tiré d'un épisode des *Argonautiques* d'Apollonius de Rhodes et de Valérius Flaccus, que l'Arioste avait imités le premier, dans l'épisode bien connu des Harpies. Le roi de Thrace, Phinée, ayant offensé les Dieux, était devenu aveugle et condamné à voir ses repas volés par les Harpies, qui laissaient une odeur insupportable à la place, jusqu'à ce que les frères Calaïs et Zéthès, qui faisaient partie des Argonautes, le délivrent de cette calamité [30].

L'Arioste avait attribué cet exploit à Astolphe, et, dans son poème, c'est le roi d'Ethiopie qui reçoit tous les jours la visite des monstres qui ne lui laissent rien à manger [31]. Dans son poème, Ronsard a suivi, comme il était naturel, les modèles anciens, mais il n'a pas oublié de mettre aussi à profit l'Arioste, dans quelques détails, qui n'ont d'ailleurs pas beaucoup d'importance, et que l'on a déjà signalés : il fait venir deux fois les Harpies en présence de ses héros, détail qui ne se trouve ni dans le poète grec, ni chez son imitateur latin, et il se sert de la description que l'Arioste fait du vol de l'hippogriffe, quand il montre de quelle manière les enfants de Borée prennent leur vol à la poursuite de ces monstres malodorants [32].

L'*Hymne de Pollux et de Castor*, du même auteur [33], fait partie du même groupe de poèmes mythologiques, mais la description qu'il contient du duel de Pollux avec le géant Amycus n'en est pas moins tirée de divers épisodes similaires du *Roland Furieux*, entre autres ceux que nous avons déjà cités, en parlant du duel de Francus avec Phovère. Quelques éléments, comme les gestes et les défenses des deux combattants, viennent du combat de Renaud avec Sacripant, dont nous avons cité quelques vers [34], tandis que la comparaison du sang de Castor coulant le long de son bras blessé, à la pourpre dont

[29] Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. Laumonier, VIII. 255-293, éd. Vaganay, VI, 23-41.
[30] Apollonius de Rhodes, *Argonautica*, II, 178 et suiv. ; Valerius Flaccus, *Argonautica*, IV, 422 et suiv.
[31] *Orlando Furioso*, XXXIII, *cij* et suiv.
[32] Cf. A. Cameron, *The influence of Ariost's epic and lyric poetry on Ronsard and his group*, pp. 45-46.
[33] Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. Laumonier, VIII, 293-327 ; éd. Vaganay, VI, 117-136 ; cf. J. Vianey, dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, XVIII (1911), p. 207.
[34] *Orlando Furioso*, II, *viij-ix*.

on colore les vêtements des rois d'Asie, ressemble à l'image qu'avait employée l'Arioste, en racontant la mort de Zerbin [35].

III

L'influence de l'Arioste est de la même nature dans l'œuvre de Guillaume Salluste Du Bartas, qui obtint de ses contemporains la palme de la poésie épique, et qui se déclara lui-même admirateur de l'« Arioste coulant, pathetique et divers » [36]. Dans son grand poème de *la Semaine*, il n'y avait pas de place pour l'imitation de ce poète, car l'allure majestueuse et le style ampoulé de son ouvrage ne pouvaient aller de pair avec la fantaisie gaie et enjouée de l'Arioste. Aussi n'est-ce pas là qu'il faut aller chercher les traces de cette influence, mais dans l'autre poème épique de Du Bartas, dans sa *Judith*, qui chante la vaillance de la célèbre héroïne juive, et qui, malgré son sujet biblique, ne laisse pas de présenter quelques réminiscences du *Furieux* [37].

Du Bartas est un spécialiste de la poésie sacrée ; mais quand il s'agit de chanter des batailles, ou bien l'amour et les femmes, il n'a plus le courage de voler de ses propres ailes, et il appelle à son secours les poètes qui avaient chanté avant lui des sujets semblables, entre autres, et au premier rang, l'Arioste. Tout comme Ronsard, il est redevable au poète italien de quelques descriptions de batailles, notamment de celle qui se déroule au cinquième chant, entre Mèdes et Assyriens ; plusieurs des éléments de cette dernière viennent du tableau de la bataille entre chrétiens et païens, sous les murs de Paris, au XVI[e] chant du *Roland Furieux* [38]. La comparaison que Du Bartas fait entre les chefs des deux armées et deux torrents qui se précipitent du haut d'une montagne, avait déjà été employée par l'Arioste, pour montrer avec quelle impétuosité Bradamante jalouse combattait l'invincible Marfise [39].

Mais il ne lui doit pas seulement des scènes guerrières. Le long portrait qu'il nous fait, au quatrième livre, de la beauté de

[35] *Orlando Furioso*, XXIV, *lxvj*.
[36] G. Du Bartas, *Babylone* (*Seconde Semaine, II Journée*), dans *Œuvres poétiques*, Rouen, J. Aubry 1623, p. 333.
[37] Cf. J. Vianey, *L'Arioste et la Pléiade*, pp. 307-309.
[38] Du Bartas, *Judith*, V, v. 328-342, dans *Œuvres*, pp. 594-595 ; cf. *Orlando Furioso*, XVI, *lvj-lviij*.
[39] Du Bartas, *Judith*, V, v. 363-366, dans *Œuvres*, p. 595 ; cf. *Orlando Furioso*, XXXIX, *xiv*.

Judith, et la manière dont il détaille tous ses charmes, viennent du portrait d'Alcine, la belle enchanteresse, au VII[e] chant du *Furieux* ; c'est là qu'il faut aller chercher et le « front plus poly qu'une pierre de glace », de cette héroïne, et ses sourcils qui semblent au poète « d'ebene precieux deux arceaux deliez », et toute la suite de ses rares beautés :

> Ses deux yeux noirelets, où Cupidon se cache,
> Et d'où les chastes traits de sa trousse il delasche.
> Entre ces deux soleils et ce front liberal
> S'eleve un montelet qui d'un trait inegal
> Se va, tousjours croissant, pres des levres estendre,
> Où le Mome envieux ne treuve que reprendre :
> De sa poupine joue il semble que le teint
> D'un melange de lys et de roses soit peint.
> Sa bouche de sinabre et de musc toute pleine
> Et qui plus doucement qu'une Sabee haleine,
> A pour ses riches bords deux coraux qui riant
> Decouvrent deux beaux rangs de perles d'Orient [40].

Bref, ajoute notre poète, à la fin de cette longue description, Judith était une femme « si parfaitement belle », que si Zeuxis l'avait connue, il n'aurait pas été obligé de faire le portrait de Junon d'après plusieurs belles femmes qui lui servirent de modèle, en retenant de chacune seulement ce qu'elle avait de plus beau, car la beauté de Judith lui aurait suffi pour représenter la perfection ; c'est là une pensée qu'avait suggérée à l'Arioste la contemplation des charmes dévoilés d'Olympe [41].

Il n'est donc pas étonnant qu'Holoferne soit amoureux de la belle Juive ; il l'épouse, et en l'attendant dans le lit nuptial, la pensée du plaisir si proche l'émeut tellement, qu'il réussit à peine à se déshabiller : « sa haste le retarde », il se déboutonne et se reboutonne encore, et ne s'aperçoit pas qu'il vient de renouer le lacet qu'il voulait défaire. Cette impatience amoureuse, et la fièvre dont elle est la cause, sont celles de Roger tenant entre ses bras Angélique nue, et d'autant plus embarrassé par son armure, qu'il est plus empressé de s'en défaire [42].

[40] Du Bartas, *Judith*, IV, v. 347-358, dans *Œuvres*, pp. 580-581 ; cf. *Orlando Furioso*, VII, *xj-xiij*.
[41] Du Bartas, *Judith*, IV, v. 363-368, dans *Œuvres*, p. 581 ; cf. *Orlando Furioso*, XI, *lxxj*.
[42] Du Bartas, *Judith*, VI, v. 70-74, dans *Œuvres*, p. 604 ; cf. *Orlando Furioso*, X, *cxv*.

Holoferne se précipite, son impatience s'accroît ; il coupe ses lacets et déchire ses vêtements, et il se met au lit, attendant l'arrivée de sa fiancée. On comprend ce que doit être une pareille attente, pour un amoureux que le désir presse :

> Or il leve la teste, ore il la remet bas,
> Puis encor la releve, ore il conte les pas
> Qu'elle peut employer pour venir en sa couche,
> Ore sur ce costé, or sur l'autre se couche,
> Luy semblant que le lict soit d'espines semé [43].

Cette inquiétude de l'amant aux écoutes est copiée sur celle de Roger attendant Alcine, dans la chambre de son palais enchanté, et où elle a promis au paladin d'aller le rejoindre [44]. C'est là un des endroits les plus suggestifs et les plus vivants du poème de l'Arioste, et il est curieux de voir un poète de la gravité de Du Bartas le choisissant pour l'imiter. Cela prouve que, malgré la hauteur qu'il affecte, il ne méprise pas toujours les détails érotiques, ou simplement amusants. Quoi qu'il en soit, l'influence de l'Arioste est accidentelle sur son poème épique, comme sur celui de Ronsard, et se résume à ces quelques détails, dont l'ensemble présente le double aspect amoureux et guerrier, que nous avons souligné dans toutes les imitations de l'Arioste.

François Le Poulchre de La Motte-Messemé, auteur d'un long poème d'environ 15.000 vers, sur les guerres religieuses depuis le colloque de Poissy jusqu'à la Saint-Barthélemy, emploie, lui aussi, à plusieurs reprises, quelques inventions de l'Arioste. Son ouvrage est, plutôt qu'un poème héroïque, une sorte de chronique en vers, faite par un poète assez médiocre, et qui ne se permet pas trop de fantaisie dans la présentation des faits historiques [45].

L'influence de l'Arioste ne pouvait donc être bien prononcée dans cette composition ; aussi n'y trouvera-t-on que quelques souvenirs de détail, comme, par exemple, quand le poète compare sa surprise, se voyant attaqué par une troupe de huguenots, à celle de Ferragus à l'apparition de l'ombre d'Argail,

[43] Du Bartas, *Judith*, VI, v. 89-93, dans *Œuvres*, pp. 604-605.
[44] *Orlando Furioso*, VII, *xxiv-xxv*.
[45] [Fr. Le Poulchre] de La Motte Messemé, *Les sept livres des honnestes loisirs*, Paris, Marc Orry 1587.

dans le fleuve où « le chevalier marane » a laissé tomber son casque,

> Lors qu'il accompaignoit Marsille Roy d'Espaigne
> Tachant d'assubjectir Charles nommé le Grand
> De vivre soubs le joug et les loix d'Agramant [46].

Une autre fois, il traduit librement le commencement du II[e] chant du *Roland Furieux*, où le poète parle du peu de correspondance qui existe généralement entre nos passions et les sentiments de ceux qui en sont l'objet; mais là il ajoute lui-même, en marge du texte, la référence précise de sa source [47].

On trouvera, enfin, au commencement du septième et dernier livre des *Honnestes loisirs*, une imitation du début du troisième chant de l'Arioste. Le poète italien y demandait à sa muse une inspiration soutenue, pour pouvoir chanter dignement la gloire de la famille d'Este ; son imitateur voudrait de même être aidé à chanter sur un ton plus haut les louanges de son protecteur, le duc d'Alençon [48]. Mais ces imitations ont toutes le même caractère accidentel, et la conception que Le Poulchre se fait du poème épique, l'empêche de faire appel plus souvent aux fictions de l'Arioste, qui n'ont, dans la plupart des cas, aucun appui dans la réalité dont il nourrit constamment son récit.

IV

L'exemple de Ronsard, qui recueillit avec sa *Franciade* un éclatant succès d'estime, mais qui, en réalité, échoua dans son entreprise, découragea un peu les amateurs d'épopées. Comme la mode était aux petits poèmes, l'inspiration des écrivains préféra ce dernier genre, qui présentait beaucoup plus de facilité. Parmi ces poèmes, nous avons déjà examiné ceux qui tirent leur matière du *Roland Furieux* ; mais en dehors des imitations directes et des traductions déguisées, il y en a encore qui trahissent l'influence du même modèle, soit dans leur conception, soit dans quelque détail de leur composition, sans que, pour cela, on les puisse répartir dans la même catégorie. Ils sont relativement

[46] Fr. Le Poulchre, *Les honnestes loisirs*, f. 36.
[47] *Ibidem*, ff. 110-111.
[48] *Ibidem*, f. 189.

peu nombreux ; d'autres auront sans doute échappé à nos recherches, car la production de ce genre est si abondante, qu'on ne saurait avoir la prétention d'en épuiser ici la matière.

Dans un *Proeme sur l'histoire des François*, qu'il composait en 1567, Jacques Grévin mettait en scène, comme Ronsard dans la *Franciade*, une tempête dont les éléments sont parfois très ressemblants à ceux du tableau de l'Arioste que nous avons déjà examiné [49]. Le poète figure la France par un navire que dirige une « saincte deesse » qui n'est autre que la reine Catherine de Médicis ; une tempête surgit, qui mettrait en danger l'embarcation, si la reine, qui tient en ses mains le gouvernail, ne la conduisait au port, à travers la fureur déchaînée des flots et les mille menaces de l'orage. Le tableau se compose, bien entendu, des mêmes détails; ils sont cependant employés avec plus de discrétion, sans jamais reproduire textuellement la description de Virgile ou de l'Arioste, en sorte qu'on ne saurait décider, dans ce cas comme dans celui de l'imitation de Ronsard, si c'est à l'une ou l'autre de ces deux sources que le poète s'était adressé.

Comme nous l'avons dit, dans cette sorte de compositions, l'imitation de l'Arioste est accidentelle, et ne regarde que le détail. C'est ainsi que dans *Les gemissements de la France*, poème sur les guerres civiles, Clovis Hesteau, qui en est l'auteur, se souvient de l'exorde du V[e] chant du *Roland Furieux*, quand il constate que tous les animaux de la même espèce vivent en paix entr'eux, et que l'homme seul, « fils de l'ambition, nourrisson d'injustice », fait la guerre à ses semblables [50].

On retrouve d'autres fois encore le souvenir de l'Arioste dans des poèmes occasionnels, destinés à chanter les troubles civils ou les grands événements contemporains. Dans un poème de Pierre Boton sur *la France divisée*, cette France elle-même nous est représentée exposée aux dissensions et aux guerres intestines, comme Andromède attachée sur son rocher, en proie au monstre dont allait la délivrer « un celeste Persée ». Jusque

[49] [J. Grévin] *Proeme sur l'histoire des François et les hommes vertueux de la maison de Medici. A la Royne de France, mere du Roy.* Paris, R. Estienne 1567. Cf. L. Pinvert, *Jacques Grévin (1538-1570)*, Paris, Fontemoing 1898, pp. 217-218. Le poème de Grévin est très rare ; nous avons utilisé l'exemplaire de la bibliothèque du Mans, que M. Pinvert ne connaissait pas.

[50] Clovis Hesteau, sieur de Nuysement, *Les œuvres poetiques*, Paris, A. l'Angelier 1578, f. 10.

là, rien qui rappelle l'Arioste; mais l'analogie de l'épisode d'Andromède avec celui d'Olympe remet cette dernière dans la mémoire du poète; non content d'avoir personnifié la France, il nous en donne le portrait, qui est fidèlement copié sur celui d'Alcine et d'Olympe, dans le poème de l'Arioste. Comme toutes les beautés que chante, d'après ce double modèle la poésie lyrique de cette époque, la fiction de Boton a le même front « net et poly» et les sourcils en « voulte ebenine »,

> Sa bouche estoit de musc et d'odeurs plus ramplie
> Que toute la Sabee et l'heureuse Arabie,
> Son col estoit d'ivoyre, et son sein blanchissant
> Plus qu'albastre et que marbre estoit resplendissant [51].

Dans un autre poème de circonstance, le même poète nous représente l'impatience de Childéric, à qui sa femme a promis de montrer le lendemain l'avenir de sa race, et la compare à celle d'un malade tourmenté par la fièvre, et à qui le médecin a interdit de boire de l'eau :

> Il se tourne d'un flanc, puis d'un autre costé,
> Et puis impatient, s'estant bien tourmenté,
> A la fin le dormir luy enchante ses peines
> Il resve, et en songeant il songe à des fontaines
> Et luy semble qu'il boit dans un vase azuré
> Et avalle à longs traits le boire desiré [52].

Cette comparaison vient de l'Arioste, qui l'avait cependant employée dans un sens amoureux; de l'Arioste aussi est, dans le même poème, le souvenir de l'enchanteur Merlin, dont on ne donne pas le nom, mais dont il est dit qu'il fut le premier à découvrir dans la forêt des Ardennes « du brave fils d'Aimon les fatales fonteines » [53]. Et quand la reine montre à Childéric la longue suite des rois qui devaient perpétuer sa race, et lui raconte leurs exploits à venir, aussi brièvement que possible, afin d'arriver aux événements contemporains au poète,

[51] [P. Boton] *Le premier livre de la France divisée ; Poeme contenant l'histoire tragique de la Ligue*, s.l.n.d., f. 5 ; cf. *Orlando Furioso*, VII, *xj-xv*, et XI, *lxvij-lxix*.

[52] [P. Boton] *Les trois visions de Childeric quatriesme roy de France, pronostics des guerres civiles de ce royaume, et la prophetie de Basine sa femme, sur les victoires et conquestes de Henry de Bourbon*, Paris, F. Morel 1595, p. 12 ; cf. *Orlando Furioso*, XXV, *xliij*.

[53] P. Boton, *Les trois visions de Childeric*, p. 14.

qui seuls l'intéressent, elle n'oublie pas de rappeler l'époque où vécurent les personnages de l'Arioste,

> les braves Oliviers,
> Les Rolands, les Renauds, tous immortels guerriers,
> Et Palladins françois, qui de la table ronde
> Des beaux exploits de Mars remplirent tout le monde [54].

Plus tard, Bertaut raconte, dans son poème célèbre de *Timandre*, une histoire qu'il tient, selon toutes les apparences, de la même source. Timandre est un jeune homme qui veut consulter une magicienne « en charmes si sçavante qu'Alcine », pour une affaire d'amour ; pour l'en détourner, un ami lui raconte l'histoire d'un personnage de ses connaissances à qui Ogière, une magicienne jalouse d'avoir été dédaignée par lui, avait fait don d'un miroir merveilleux, pour le convaincre par ce moyen que sa femme lui était infidèle. Le mari consent à faire subir cette épreuve à sa femme, et c'est ce qui fait son malheur : le faux témoignage de cette invention diabolique lui fait croire à une trahison de sa femme, à laquelle il donne la mort, pour apprendre de sa bouche expirante qu'elle était innocente. La conclusion est que dans les affaires du cœur il ne faut jamais faire appel aux magiciennes, qui ne font que tromper les pauvres amoureux.

Cette histoire, dans ses grandes lignes, n'est que l'aventure du seigneur Anselme, au XLIII[e] chant du *Roland Furieux* : Ogère n'est autre que Mélisse, et le miroir magique correspond à la Coupe enchantée, grâce à laquelle Anselme apprend l'infidélité de sa femme. Nous avons déjà vu cet épisode imité en vers français par Louis d'Orléans ; Bertaut l'interpréta avec plus de liberté, en changeant complètement l'identité de ses personnages, le cadre et la conclusion de son récit, et en y mettant beaucoup du sien, mais sans que, pour cela, le souvenir de l'Arioste soit moins évident [55].

Ce n'est d'ailleurs pas le seul cas où des épisodes du *Roland Furieux* apparaissent traités aussi librement dans de petits poèmes français. Pour en citer encore un exemple, l'histoire

[54] P. Boton, *Les trois visions de Childéric*, p. 19.
[55] J. Bertaut, *Timandre, Poëme contenant une tragique advanture*, dans *Les Œuvres Poétiques*, Paris, T. de Bray 1620, pp. 271-311 ; cf. J. Vianey, dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, XI (1904), p. 162.

de Bransil et d'Elynde, que Nicolas de Montreux insérait dans le second livre de ses *Bergeries de Juliette*, n'est pas sans avoir des rapports évidents avec l'aventure de Genèvre [56]. Les rôles sont renversés dans l'histoire de Montreux; là, c'est à l'amante qu'on réussit à faire croire que son amant la trahit, bien qu'en réalité il soit innocent. La fin est plus tragique, car l'amant meurt de douleur.

Dans *La Conqueste des enfers par l'invincible Gontal*, que le Sieur d'Engenville composait vers la même époque, l'imitation de l'Arioste est indirecte, et nous ne nous en occupons que pour la curiosité que représente ce petit ouvrage [57]. Il y est question d'un brave guerrier du nom de Gontal, que nous ne connaissons pas autrement, et qui, venant à mourir, ne se présente pas aux Enfers avec l'humilité qui convient aux âmes condamnées, mais avec une arrogance qui rappelle tout de suite celle de Rodomont, dans le poème de Desportes. Il entre dans le règne souterrain en réclamant à Pluton son sceptre, car son intention est de se faire reconnaître comme souverain du bas monde ; les Parques ont peur de lui, et Cerbère effrayé pense qu'Hercule est revenu aux Enfers. On lui demande qui il est, et il n'attend que cela pour raconter ses exploits guerriers, le sang espagnol dont il a fait rougir les « champs gaulois », les innombrables victoires acquises sur « le poureux Savoyard, le ruzé Bourguignon, le Piedmontois fuyard », et les services rendus au « brave Henry magne ». Pluton essaie en vain de lui résister, car rien n'est assez fort pour s'opposer à la fureur du héros. Il s'avise alors de recourir à la ruse qui lui avait réussi lors de la visite de Rodomont,

> quand Roger l'envoya
> Dans le creux d'Acheron, pour esfroyer la bande
> Des demons enragez à qui ce roy commande,

c'est-à-dire qu'il jette devant lui une boîte dans laquelle la déesse Soif avait enfermé le désir de boire. Il espère que Gontal

[56] [N. de Montreux] *Le second livre des Bergeries de Juliette*, Tours, J. Mettayer 1592, ff. 7-16. Réimprimée à la suite de *La Goutte, tragedie nouvelle. De l'imitation de Lucian*, Rouen, Cl. Le Villain 1605, pp. 27-44. *La Goutte* est généralement attribuée à Blambeausault, mais la présence du poème de Montreux dans le même volume nous fait douter de la valeur de cette attribution.
[57] Le Sieur d'Engenville, *La conqueste des enfers par l'invincible Gontal, et sa glorieuse entreprise au regne celeste*, Paris, J. Regnoul 1609.

va l'ouvrir, et qu'en buvant dans les ondes de l'oubli, il renoncera à ses prétentions, tout comme Rodomont avait fait ; mais c'est en vain, car le personnage foule aux pieds la cassette enchantée, et prenant Pluton dans ses bras, le jette par terre, où le terrible dieu des enfers reste à moitié mort. Il reçoit ensuite l'hommage des trois juges de l'enfer, et, une fois reconnu maître du monde souterrain, il s'attaque aux cieux, et met en déroute la troupe des dieux. Ne sachant plus comment s'y prendre, ceux-ci envoient contre lui Cupidon, qui le blesse d'amour pour Vénus. L'amour est la seule arme capable de faire fléchir l'âme du héros ; aussi Gontal devient-il traitable après avoir reçu cette blessure, et se contente du bonheur que lui donne l'amour de la plus belle des déesses.

On retrouve d'autres imitations du même petit poème de Desportes, par exemple dans le poème burlesque du *Voyage de Perroquet en l'autre monde*, où le personnage de ce nom accomplit aux enfers des exploits dignes de son grand nom [58]. D'Audiguier reprend le même sujet, dans les stances *Sur le trespas de Philandre*, un de ces nombreux amants morts par suite de la cruauté de leurs dames. Comme dans le poème de Desportes, Philandre voit que l'amour « exerçoit son empire encore sous la terre », et que les eaux du Léthé ne suffisent pas pour lui faire oublier sa chère Diane. Comme celui de Rodomont, son esprit se réincarne, et va troubler le repos de son ami Lydian, auquel il fait part de ses souffrances amoureuses, qui durent encore après la mort, et pour l'assurer que

> Au milieu du courant de l'onde stygiane
> J'auray pour seul objet dedans mon souvenir
> Diane et Lydian, Lydian et Diane [59],

ce qui rappelle de près la conclusion de *la Mort de Rodomont*.

V

L'épopée française fut découragée, mais non pas fatiguée par l'insuccès de *la Franciade*. Les poèmes épiques du dernier

[58] La Borderie, *Le voyage de Perroquet en l'autre monde, en vers maqueroniques*, dans *Le prélude de Perroquet fluteur Tolosain*, Bourdeaux, G. Vernoy 1620, pp. 59-80.
[59] Vital d'Audiguier, *Œuvres poétiques*, ff. 44-45.

quart de ce siècle, accusent un caractère nettement romanesque : l'esprit d'aventure, l'amour, le besoin de décor et de spectacle, la diversité des incidents, n'entraient qu'accidentellement dans *la Franciade*, tandis qu'ils deviennent la matière même des successeurs de Ronsard. L'exemple de l'Arioste, auquel s'ajoutait maintenant celui du Tasse, que l'on commençait déjà à connaître et à aimer en France, contribua à mettre les poètes dans cette voie.

Il convient de dire tout de suite que la critique française préféra assez souvent à cette époque, et constamment à l'époque classique, le Tasse à l'Arioste. Le premier respectait mieux les règles si chères à l'esprit français, et présentait en outre une unité de ton qui contrastait agréablement avec la folle diversité de l'Arioste. Plein de souvenirs classiques qui remplacent parfois l'imagination, plus sage que son prédécesseur, et venant après la foule des théoriciens qui avaient montré au poète épique quels devaient être son but et ses méthodes, théoricien lui-même à ses heures, le Tasse répondait, à part une certaine afféterie dont seule l'époque classique allait lui faire un grief, à l'idée que la France se faisait à ce moment du poème épique.

En Italie, sa prééminence n'avait pas été reconnue aussi vite, et la querelle entre ceux qui s'appelèrent, au-delà des Alpes, les « Ariostistes » et les « Tassistes », eut des échos qui se prolongèrent jusqu'à l'époque contemporaine. En France même, nous avons déjà vu que la pratique n'est pas toujours d'accord avec la théorie, et que le goût du public et la mode du temps dictent souvent aux poètes leurs préférences, mieux encore que les manuels d'art poétique. De même que les contempteurs des traductions employèrent leurs loisirs à des ouvrages qu'ils auraient dû mépriser, on voit les théoriciens qui préfèrent le Tasse à l'Arioste, se rappeler sans cesse les procédés et les comparaisons de ce dernier, et l'imiter toujours, comme à leur insu.

Il faut dire aussi que, malgré tout ce qui le sépare de son prédécesseur, le Tasse est aussi romanesque que lui, et qu'on ne saurait pas toujours préciser si le ton et l'atmosphère qui règnent dans tel poème français viennent du poème de l'un plutôt que de celui de l'autre. Leur souvenir va presque toujours

ensemble, et ce qu'ils ont de commun eut plus d'influence sur la poésie française que ce que l'Arioste présente de particulier, c'est-à-dire l'irrévérence envers les règles, et l'excès de l'imagination.

Les poètes ne virent donc pas des rivaux dans ces poètes que les critiques s'étaient plus à opposer ; ils s'adressèrent à l'un aussi bien qu'à l'autre, ne jugeant pas que leurs sympathies devaient être exclusives. Jean de Boyssières, dont nous avons déjà examiné la traduction en vers du *Roland Furieux*, composa, peu d'années plus tard, un poème intitulé la *Croisade*, qui raconte l'expédition des chrétiens à Jérusalem et les victoires de Godefroy de Bouillon, et qui, abstraction faite du sujet même, est redevable au Tasse sur plus d'un point. Cela n'empêcha pas l'auteur de s'adresser constamment à l'Arioste, et de lui emprunter une grande partie de ses imaginations, tellement que l'on a toujours considéré son ouvrage comme une imitation de l'Arioste, et non du Tasse [60]. Il est vrai qu'on le rapproche de son modèle surtout pour dire qu'il l'imite mal, et qu'il ne mérite pas la peine d'une lecture; c'est différer un peu de l'opinion de ses contemporains, qui jugèrent qu'il avait réuni en lui tous les dons de l'Arioste, de Ronsard, de Virgile et d'Homère [61].

Le poème est écrit en alexandrins qui se groupent en strophes de huit vers, ce qui donne au récit un peu du mouvement des stances italiennes. La matière y est racontée comme dans une sorte de chronique rimée, sans éclat et sans fantaisie, et l'intérêt poétique y est presque nul ; le poète fait preuve de peu d'imagination, et son invention est insignifiante.

L'influence de l'Arioste est évidente dans tout ce qui n'est pas chronique rimée. C'est seulement par des emprunts que notre poète parvint à son but, qui était « d'un filet entier ourdir un gros volume ». Il sait qu'il n'est pas facile de « manier la plume » pour écrire des ouvrages originaux, et qu'un grand poème comme le *Furieux* « a rendu mille fois fantastique et malade l'Arioste ». Il sera donc poète épique à moins de frais: il se servira toujours des inventions d'un autre, et embellira

[60] *Croisade de J. de Boissieres, escuyer, sieur de La Boissiere.* Paris, R. Le Fizelier 1584. Cf. Goujet, *Bibliothèque*, XIII, 200 ; Rigoley de Juvigny, dans La Croix du Maine, *Bibliothèque*, I, 455.

[61] L. Roger, G. Charolais, *A J. de Boissiere sur sa Croisade*, dans les pièces liminaires de la *Croisade*.

son poème des fleurs qu'il est allé chercher dans le jardin du voisin [62].

Les emprunts qu'il fait à l'Arioste peuvent être groupés en plusieurs catégories. Il y a d'abord certaines allusions aux personnages du poème, qui montrent qu'il en considérait le texte aussi familier à ses lecteurs, qu'il l'était à lui-même. Les trois frères jumeaux, Pancart, Andros et Crantor, dont il chante la beauté, lui semblent surpasser en grâce Astolphe et Joconde le Romain [63]. Cloridan et Médor lui serviront d'exemple quand il parlera de l'amitié ; Brandimart aussi, qui, dans l'*Orlando Innamorato*, préféra l'amitié de Roland à l'amour de Fleurdelys, cependant que Roland, qui oublie l'amitié à cause de sa passion, ne lui semble pas homme de la même trempe [64].

Il lui doit, comme Ronsard, quelques descriptions de combats. En racontant la rencontre de Clerambault avec Erimante, il reproduit presque entièrement dans ses vers la description du duel de Sacripant avec Renaud, au II[e] chant du *Roland Furieux*, avec la comparaison des combattants à deux chiens qui se préparent à se battre, et les coups d'épée qui tombent comme la grêle, résonnant sur les armures aussi haut que le marteau de Vulcain dans sa grotte [65].

Il lui emprunte aussi quelques procédés, comme, par exemple, l'habitude de mettre au commencement de chaque chant un court exorde traitant d'un point de vue général le thème de l'aventure qui suit [66], ou bien la manière d'interrompre subitement son récit, en s'excusant auprès de son lecteur et en passant sans transition à un autre épisode [67]. Mais ce n'est pas là tout ce qu'il demande à son modèle ; il l'imite encore d'une façon plus générale, dans la conception qu'il se fait de ses

[62] J. de Boyssières, *A ma Mecoene, tres illustre Princesse Anne d'Este, duchesse de Nemours*, dans la *Croisade*.

[63] J. de Boyssières, *Croisade*, f. 28. Un autre personnage, Licidas, est « un beau Medor » (f. 26). Godefroy de Bouillon se sent transporté vers « la sainte Solime » par un « ypogrife desir » (f. 3). C'est la seule fois où nous ayons rencontré le nom du cheval de Roger et d'Astolphe, employé comme adjectif.

[64] J. de Boyssières, *Croisade*, f. 37.

[65] *Ibidem*, f. 20 ; cf. *Orlando Furioso*, II, *v-ix*.

[66] Le poème est divisé en trois chants, que Boyssières appelle *courses* ; la première course commence avec l'exposition du sujet, tandis que les deux autres ont des exordes imités de ceux de l'Arioste.

[67] Boyssières, *Croisade*, ff. 8 et 27. Il finit ses chants comme l'Arioste, en demandant au lecteur un moment de repos, et en le renvoyant au chant suivant, pour la suite de son récit.

personnages, dans ses réflexions personnelles sur les événements qu'il raconte et sur les caractères qu'il présente, dans les épisodes libres enfin, qui ne manquent pas dans son poème.

Ses héros sont, comme la plupart des personnages de l'Arioste, des amants qui pleurent et qui font des discours sur leurs infortunes; tel ce marquis de Clerambault, dont on entend la longue complainte occasionnée par la nouvelle de la trahison de sa maîtresse. Sa femme reçoit en même temps la fausse nouvelle de sa mort, et elle le pleure dans des termes qui viennent, en partie seulement, de la complainte de Bradamante, au XLIV[e] chant du *Furieux;* même là où ils semblent appartenir à Boyssières, ils sont toujours dans le même ton, approprié par la lecture de l'Arioste, et peut-être de Desportes, qui avait traduit ce passage dans les vers langoureux dont il avait le secret[68]. L'honnêteté nous défend de nous occuper de plus près des caresses que La Croix prodigue à la belle Pasithéte, car ses gestes ont si peu de retenue, qu'ils effaroucheraient le moins modeste de nos lecteurs[69]; sur ce point du moins, le modèle est largement dépassé, et Richardet ferait figure de timide auprès de cet entreprenant personnage.

VI

Si Boyssières reprenait, sans l'avouer, le sujet de la *Gerusalemme liberata*, un autre imitateur de l'Arioste dont il a déjà été question, Gervais de Bazire, se proposa de continuer le poème du Tasse, et de raconter ce que devint la belle magicienne Armide après que Renaud l'eût quittée[70]. Bien qu'il soit anonyme, cet ouvrage lui appartient certainement, car il fait allusion, dans la préface, à un écrit par lequel il a fait « voir Odilie à la France », et qui ne peut être que le roman des *Amours d'Amynthe et de la belle Odylie,* publié par Bazire en 1601.

Après une invocation au Tasse, « à qui la mort a tranché la parole », et une autre à « Marie, astre des cœurs, soleil des

[68] J. de Boyssières, *Croisade,* f. 25 ; cf. *Orlando Furioso,* XLIV, *xxxvj-xxxix.*
[69] J. de Boyssières, *Croisade,* f. 36.
[70] *Continuation de la belle Armyde, ou suite du sujet du Seigneur Torquato Tasso, Italien.* Rouen, Cl. Le Villain 1604.

belles ames », qui est sa maîtresse, le poète reprend le récit des aventures d'Armide, là où l'avait laissé le Tasse. Abandonnée par son amant, Armide se laisse aller aux larmes et au désespoir. Elle est en train de pleurer sur les bords d'une fontaine, comme le font si souvent les personnages de l'Arioste, lorsque ses regards tombent sur Daphnis, jeune berger à la vue duquel sa tristesse fond comme la neige au printemps. Une magicienne ne saurait être une amoureuse platonique ; aussi le comble-t-elle bientôt de ses faveurs, répétant ainsi l'histoire d'Angélique et de Médor.

Renaud, qui n'a pas cessé d'aimer Armide, entend un jour son épithalame, et celui de Daphnis ; cette chanson constitue un beau morceau de poésie, et nous regrettons de ne pouvoir le citer. Renaud n'en peut croire ses oreilles, et il lui semble impossible qu'Armide le trompe ; ses réflexions, et les espérances qu'il se donne encore, ressemblent à celles de Roland apprenant la trahison d'Angélique. Mais au moment où il a la preuve décisive de l'ingratitude de sa maîtresse, Renaud ne devient pas fou, comme Roland ; il change de rôle, et tel un nouveau Sacripant, il se donne la mort. Cela inspire au poète de tristes réflexions sur le peu de correspondance qui existe généralement en amour :

> Amour, pere des maux qui travaillent nos ames,
> Purgatoire des cœurs et leur tyran amer,
> Pourquoy me fais-tu ardre en tes cruelles flames
> Pour ceux que tu sçais bien qui n'ont garde d'aimer ?
> Las! que ton droit est faux, et que folle est la bande
> Qui te permet d'aller sur elle triomphant !
> Mais quoy ! je suis plus fol moy-mesme, qui demande
> Conduite d'un aveugle et raison d'un enfant[71].

Ces vers viennent de l'exorde du II[e] chant du *Roland Furieux,* aussi bien que du II[e] sonnet de l'Arioste ; mais il est vrai aussi que le contretemps en amour est un des thèmes favoris des romans pastoraux, de la *Diana* de Montemayor en particulier, et de toutes les pastorales dramatiques de cette époque, et l'on n'oubliera pas que c'est là un genre dans lequel devait exceller notre écrivain. Sa *Continuation* n'est d'ailleurs

[71] Bazire, *Continuation de la belle Armyde,* p. 27.

qu'une pastorale transformée en poème épique, pour la circonstance ; la suite de l'action le fait voir assez clairement.

Renaud mort, la bergère Amarillis apparaît, se plaignant de l'ingratitude de Daphnis, qu'elle aime et qui a accordé à une autre son amour. La sœur de ce berger, qu'Armide a changée en fontaine, lui raconte les amours de Daphnis et de la belle magicienne ; Amarillis découvre ensuite sur des rochers le chiffre enlacé des deux amoureux, qui copient là encore Angélique et Médor. Comme Roland, rongée par la jalousie, et ensuite par la fureur, elle reste pendant des jours entiers allongée par terre, exhalant des plaintes qui ressemblent à celles du paladin blessé dans son amour. Elle ne se relève que pour devenir furieuse à son tour : elle s'acharne d'abord sur les preuves de la trahison de Daphnis, mettant en morceaux le rocher sur lequel celui-ci avait gravé l'expression de son bonheur, et ensuite elle tourne sa fureur contre elle-même :

> Apres avoir rompu l'escriture en la sorte,
> Le desespoir se fait de ses esprits vainqueur :
> Sa divine raison cherche à tous coups la porte
> Pour fuyr à la rage, hostesse de son cœur.
> Aux chemins de l'erreur son cerveau se dévoye,
> De son clair jugement s'eclipsent les beaux rais,
> Tant que ne suivant plus ni radresse ni voye,
> Elle court furieuse à travers les forests.
> Les lieux que de couvrir la nature est soigneuse,
> Elle en fait une montre à cil qui les veut voir ;
> Se veautrant en la fange elle apparaît hideuse,
> Et tant plus elle va, plus croist son desespoir [72].

Roland est toujours le modèle de sa folie ; comme lui, elle ravage les troupeaux qu'elle rencontre, et met la peur parmi les bouviers. Dans son transport, elle ne s'aperçoit même pas qu'elle passe un jour à deux pas de Daphnis et d'Armide, qui sont couchés sur l'herbe, et qui n'ont pas eu le temps de s'enfuir devant elle ; tout comme Roland méconnaissant Angélique, elle passe sans les regarder, chantant à tue-tête « mille folies et des mots que l'honneur defend de raconter ».

[72] Bazire, *Continuation de la belle Armyde*, pp. 36-37.

Elle poursuit ensuite un inconnu, qui se jette à l'eau, pour échapper à cette enragée ; Amarillis le suit à la nage, mais ne peut le rejoindre, et revient vers la côte, où l'attendait Tancrède, le célèbre héros du poème du Tasse ; celui-ci a pris pitié de son infortune, et l'attachant afin de pouvoir l'emmener en croupe, il la conduit chez Armide, à qui il demande de la guérir. La magicienne répond que pour le faire, il faut qu'il lui rapporte son esprit, qui est dans les enfers, comme Astolphe était allé dans la lune, chercher celui de Roland. Ils descendent donc chez les dieux souterrains, et Tancrède y rencontre l'âme de la belle Clorinde ; c'est là une belle occasion pour paraphraser la rencontre célèbre d'Enée avec Didon, au VI[e] chant de l'*Enéide*, et notre poète ne la laisse pas échapper. Nous ne savons ce qui aurait dû suivre, car le poème finit brusquement, après le deuxième chant.

Tel qu'il se présente, le poème de Bazire est une des productions les plus intéressantes que l'imitation de l'Arioste ait produites en France. On a déjà remarqué, avant nous, que ce poète presque inconnu est un des écrivains les plus remarquables de son époque, et qu'il pousse plus loin que les contemporains le souci du style [73] ; nous avons trouvé du plaisir à nous attarder sur son poème, car il se laisse lire d'un bout à l'autre, avec facilité.

Quant à l'importance de l'influence de l'Arioste, notre analyse a pu montrer combien elle est étendue. On peut même dire que, malgré son titre et le nom de quelques-uns de ses personnages, qui viennent de la *Gerusalemme Liberata*, la *Continuation de la belle Armyde* ne doit que peu de choses au poème du Tasse, ses épisodes venant du *Roland Furieux*, et ses procédés de la pastorale dramatique.

VII

La Néréide de Pierre de Deimier, publiée d'abord en 1601, sous le titre d'*Austriade*, et remaniée en 1605, chante la victoire des Chrétiens contre les Turcs, à Lépante [74]. Dans sa pre-

[73] J. Marsan, *La pastorale dramatique*, p. 309, note 1.

[74] P. de Deimier, *La Nereide ou victoire navale. Ensemble les Destins heroïques de Cleophille et de Nereclie.* Paris. P. Mettayer 1605. Cf. Goujet, *Bibliothèque*, XV, 34 ; R. Toinet, *Quelques recherches autour des poèmes héroï-épiques français*, I, 1-8 ; F. Lachèvre, *Bibliographie des recueils collectifs*, I, 160-161.

mière forme, elle ne se proposait que cet unique objet ; mais en la remaniant, le poète lui ajouta un épisode romanesque, qui n'a aucun rapport avec le reste du poème : c'est l'histoire des amours de Néréclie et de Cléophile, aventure qui reste sans conclusion, car le poème qui devait comprendre vingt-quatre chants, n'en compte que cinq dans sa dernière forme.

Nous savons déjà que Deimier est un théoricien en même temps qu'un poète ; ses préoccupations critiques se trahissent dans la préface dont il fit précéder son ouvrage, et qui est signée par un certain B. Alph. H., qui nous est inconnu. Bien que les combats et les expéditions guerrières soient, dit-il, « le propre et premier subject de l'œuvre heroïque », cela n'exclut pas l'intervention de l'amour et la peinture des passions, comme le fait voir l'exemple d'Homère, de Virgile et de l'Arioste. Il s'autorise déjà du grand Ferrarais, pour mêler l'amour à la guerre, et la peinture des passions aux tableaux héroïques ; il le cite encore, pour se faire pardonner par quelque lecteur trop scrupuleux l'emploi des divinités païennes, en alléguant qu'il n'a voulu représenter par cela que « la vertu d'un element, ou l'aspect, l'influence et la nature d'un astre, ou bien les pensées et deliberations divines ». C'est aussi en imitant l'exemple de l'Arioste, qu'il fait intervenir dans son poème des personnages divins, tels que l'Archange Michel, que l'on voit combattant du côté des chrétiens, tandis que l'on aperçoit de l'autre côté « l'ange tuteur de la gent musulmane ».

Les trois premiers chants de *la Néréide* sont remplis par une trop longue description de la bataille de Lépante. Ce n'est qu'au quatrième chant qu'un prisonnier turc commence à raconter l'histoire des amours de Néréclie, qui est la seule partie du poème qui nous intéresse, et qui constitue une sorte d'incision romanesque au milieu de cette chronique rimée. L'Arioste n'y est présent que par les allusions que l'on fait parfois à ses personnages. En effet, Néréclie est une princesse d'Asie, descendante d'Angélique ; elle est aimée par Cléophile, qui a pour rival Pharidor, descendant d'Agrican,

> Qui receut en mourant la chrestienne creance,
> Mourant sous les valeurs du grand guerrier de [France [75].

[75] P. de Deimier, *La Nereide*, p. 188.

L'imitation de l'Arioste se limite aux généalogies des personnages. On ne peut savoir de quelle manière le poète aurait continué son récit, qui est incomplet, ni si le souvenir du poète italien est seulement accidentel, ou si les descendants d'Angélique et d'Agrican auraient rencontré par la suite des aventures semblables à celles de leurs aïeux.

VIII

Le poème romanesque est surtout représenté en France par *l'Espagne conquise* de Nicolas de Montreux [76]. Celui-ci est un écrivain très fécond, qui imita souvent l'Arioste, soit en chantant, parmi ses *Bergeries de Juliette*, l'histoire de Bransyl et d'Elynde, que nous venons de citer, soit en transformant en tragédie l'épisode des amours d'Isabelle et de Zerbin [77]. Son *Espagne conquise* est un grand poème d'environ 25.000 vers, distribués en deux volumes et en quarante-six chants, autant que dans le *Roland Furieux*.

Le sujet n'est pas éloigné de celui que s'était proposé l'Arioste ; il veut chanter l'expédition de Charlemagne en Espagne, contre les Maures, et la conquête de Saint-Jacques de Compostelle. On revient donc au cycle épique de Charlemagne; en même temps, on n'oublie pas, à côté des épisodes guerriers, l'inspiration amoureuse, car c'est à l'instar de l'Arioste que notre poète se propose de chanter les amours aussi bien que les armes, et les « delices mortelles de la douce Venus » à côté des faits héroïques qui illustrèrent cette croisade [78].

L'intention étant la même, Montreux commence son récit avec les personnages que l'on connaissait déjà. Dieu ayant envoyé Saint-Jacques pour inciter Charlemagne à la guerre, afin de délivrer le tombeau de l'Apôtre, l'empereur rassemble

[76] *L'Espagne conquise par Charles le Grand, Roy de France. Par Ollenix du Mont-Sacré, Gentil-homme du Maine.* Nantes, P. Dorion 1597.

[77] V. sur lui Niceron, *Mémoires*, XXXIX, 196-207, qui cependant ne cite pas *l'Espagne Conquise*. C'est sans doute à cet ouvrage que pense La Croix du Maine, *Bibliothèque françoise*, II, 172, quand il cite de lui « la suite ou continuation de l'Arioste Italien... non encor imprimée ». V. aussi J. Marsan, *Formation de la pastorale française*, dans *Revue de la Renaissance*, VII (1906), pp. 38-42, et J. Mathorez, *Le poète Ollenyx du Mont-Sacré, bibliothécaire du duc de Mercoeur (1561-1610)*, dans *Bulletin du Bibliophile*, 1912, pp. 357-371 et 479-495.

[78] N. de Montreux, *L'Espagne conquise*, vol. I, p. 150.

ses barons ; on reconnaît tout de suite, dans la foule de ses paladins, à côté de Naimes, Millon, Salamon, le preux Roland, Renaud de Montauban « avecques Bradamant sa valeureuse sœur », et jusqu'à Roger, qui, d'après la tradition, ne figura que peu de temps parmi les champions de la chrétienté, puisque la trahison de Ganes devait mettre fin à ses jours peu après sa conversion.

Comme dans l'Arioste aussi, ce qui devrait former le sujet du poème n'a qu'une importance secondaire, la matière étant fournie par une foule d'épisodes qui n'ont pas de rapport avec lui, et qui présentent tous le même caractère romanesque. Les personnages du *Roland Furieux* ont ici un rôle assez effacé. Roger et Bradamante, Renaud même, ne sont que des comparses ; Roland n'y est pas présenté à son avantage, car le poète le fait tomber amoureux de toutes les femmes qu'il rencontre. S'il donne un rôle aux héros dont il a hérité de l'Arioste, c'est surtout pour contenter la curiosité des lecteurs ; pour les besoins du récit, il en invente d'autres, dont les plus importants sont Ferry, duc de Lorraine, et la païenne Favente. De leur mariage devait sortir la maison de Lorraine ; le but du poète étant de chanter les louanges de cette famille, et en particulier celles de Philippe-Emmanuel, duc de Mercœur, Ferry et Favente correspondent à Roger et à Bradamante, qui sont la souche de la famille d'Este.

Favente est païenne, comme Roger, et comme lui, elle voudrait quitter sa religion et passer dans le camp des chrétiens, s'il n'y avait son devoir de fidélité, et le désir de secourir son roi. Des crises de conscience naissent de ce conflit, traduites par de longs monologues, dont l'allure, sinon le contenu, rappelle les plaintes analogues de Roger [79]. D'autre part, Ferry, qui partage avec elle les attributs de Roger, n'est pas exempt de tentations. Un Maure poursuivant la jeune Eliane, celle-ci lui demande secours, et tombe bientôt amoureuse de lui. Ferry s'en aperçoit, et pressent le danger ; mais il ne saurait lui refuser son assistance, sans transgresser aux lois de la chevalerie, et il consent à l'accompagner et à la défendre. Favente l'apprend, et, comme Bradamante, la fureur la pousse à combattre son fiancé, qu'elle croit coupable de trahison ; ce n'est

[79] N. de Montreux, *L'Espagne conquise*, II, 112-115.

qu'avec beaucoup de peine que Ferry parvient, non pas à la vaincre, mais à la calmer.

D'autres épisodes s'entre-croisent avec ceux-ci, imitant d'une manière assez libre quelque aventure de l'Arioste. On y trouve, entre autres, une histoire d'un romanesque accompli, et qui n'est pas sans rappeler celle de Genèvre, mais qui semble dériver plutôt de quelque « histoire tragique » italienne : c'est l'épisode des amours malheureuses d'Eliane, raconté au XIII[e] chant.

Au premier chant, Ferragut rencontre une nymphe, qu'il essaie en vain d'approcher ; sa fuite rappelle la description de celle d'Angélique, au premier chant du poème de l'Arioste [80]. Au XX[e], Renaud doit combattre un enchanteur qui a déjà fait prisonniers Roland, Bradamante et Roger. Le combat est inégal, car Renaud ne peut s'aider que de son épée contre le sorcier, qui se transforme en feu, en un dragon dont Flamberge ne saurait entamer la dure écaille, en lion, et en quantité d'autres monstres, comme dans un épisode du *Roland Amoureux*, que le poète semble avoir imité [81]. Au chant suivant, on assiste au duel de Roland et de Ferragut, et à la mort de ce dernier, dans les conditions qu'avaient prédites Boiardo et l'Arioste. Enfin, un peu plus loin, on rencontre une nouvelle Isabelle, dans la personne de Fenna, maîtresse de Buziric, qui ne peut survivre à la mort de son amant, et se donne elle-même la mort.

Il y a partout des combats, avec des coups d'épée formidables dont seuls les paladins de cette époque connaissaient le secret, des monstres terribles qui se laissent vaincre comme des agneaux, des rencontres avec de belles princesses perdues dans la forêt, des magiciens, des armes enchantées, en un mot, tout l'arsenal du *Roland Furieux* [82]. Elinde soigne son amant blessé, « comme Angelique feit pour guerir son Medor » [83]. Des amis sont amenés à se battre entre eux, par méprise ou par jalousie : Ferry est provoqué par Renaud, qu'il essaie en vain de calmer [84]. Des anges sont envoyés sur terre, et il y

[80] N. de Montreux, *L'Espagne conquise*, I, 44.
[81] *Ibidem*, I, 340 et suiv.
[82] La description de la beauté d'Eliane (I, 148-150), vient du portrait d'Alcine. Elle possède un miroir magique, qui met en fuite tous ceux qui le voient, et qui est fait sur le modèle du bouclier d'Atlant.
[83] N. de Montreux, *L'Espagne conquise*, I, 85.
[84] *Ibidem*, II, 491.

en a un qui cherche longuement la Vérité, comme Saint-Michel avait cherché avant lui la Discorde [83].

L'imitation de l'Arioste est donc constante dans le poème de Montreux. La conception du poème romanesque, les personnages, les épisodes, les artifices et les procédés, tout vient de la même source. *L'Espagne conquise* est le seul essai que nous connaissions, d'adopter intégralement à la poésie française la conception et la manière de l'Arioste. La tâche était au-dessus des forces de ce poète médiocre ; mais il faut reconnaître qu'il s'en tire à son honneur. Il aime trop les longueurs, et son style n'atteint pas à la variété qu'il recherche par ses épisodes ; dans les mille pages de son poème, on aurait de la peine à découvrir quelques vers bien frappés. Mais, du point de vue de l'invention romanesque, son ouvrage reste l'un des essais les plus intéressants d'adaptation de l'Arioste.

IX

Dans l'épopée comme dans le petit poème, la même attitude caractérise la littérature française. On devine dans le *Roland Furieux* un grand poème, et l'on s'empresse de l'imiter, puisqu'il n'y a pas de poème épique de cette époque qui ne porte pas la trace de son influence. Mais, en même temps, on ne peut l'accepter dans son entier, avec tout ce qu'il a de nouveau, et l'esprit classique, qui commence déjà à exercer ses rigueurs, s'efforce de tempérer ses hardiesses.

Comme la critique, la poésie ne fut pas d'accord sur ce qui, dans l'Arioste, était digne d'être retenu et susceptible d'imitation ; les uns firent appel à ses inventions avec beaucoup plus de discrétion que les autres. On peut distinguer, parmi les poèmes épiques de cette époque, deux catégories bien caractérisées : la première, celle des « conformistes », dans laquelle il faut compter Ronsard et Du Bartas, consent à faire des emprunts à l'Arioste, mais seulement pour les employer dans des ouvrages construits d'après d'autres principes que ceux de leur modèle, tandis que les autres, entre lesquels de Boyssières et Montreux, l'imitent dans le fond aussi bien que

[83] N. de Montreux, *L'Espagne conquise*, I, 351-375.

dans la forme, en écrivant des poèmes romanesques, non conformes à l'esprit national.

D'un côté comme de l'autre, il n'y a que des échecs à enregistrer ; mais, s'il est permis d'établir des hiérarchies dans l'insuccès, l'échec de ceux qui s'astreignirent aux règles fut moindre que celui des poètes qui voulurent essayer un poème plus libre, et que l'esprit français répudia dès le commencement. Si *la Franciade* ou *Judith* eurent un certain écho, et même une influence parmi les contemporains, en échange on ne rencontre nulle part, dans la littérature du temps ou dans la critique de la postérité, les noms de la *Croisade* et de *l'Espagne conquise*, si ce n'est accompagnée de termes auxquels l'oubli serait souvent préférable.

La formule du poème libre devait ne pas réussir. On ne put éliminer du poème épique l'imagination et la fantaisie, puisqu'il était obligé de s'en nourrir ; mais on arriva à des conceptions nouvelles, qui voulurent concilier le double besoin d'ordre et d'aventure, et qui aboutirent aux froides compositions épiques du siècle suivant. Quant au romanesque, il se réfugia dans d'autres genres, surtout dans le roman et dans la pastorale. C'est là qu'il faut le chercher, à la fin du XVI^e^ siècle ; mais, avant d'y arriver, nous nous arrêterons pendant quelques instants, pour examiner la fortune de notre poète dans la poésie lyrique de la Pléiade, et du XVI^e^ siècle en général.

CHAPITRE V

LA POÉSIE LYRIQUE

I

L'influence de l'Arioste dans la poésie lyrique du XVI^e^ siècle est très étendue. Elle revêt des formes multiples, qui vont de la simple allusion à la traduction textuelle, et se complique souvent par d'autres influences possibles, alors que l'inspiration de l'Arioste se rencontre avec celle d'autres poètes.

Malgré tout, elle a été reconnue depuis longtemps, et des études monographiques l'ont suffisamment éclairée, pour qu'on puisse déjà se rendre compte de son étendue et de son importance. C'est, nous le croyons, le seul exemple d'un poème épique ayant une telle fortune dans le domaine de l'inspiration lyrique, car le Tasse lui-même, avec tout ce que sa *Jérusalem délivrée* contient de lyrique, n'a pas eu en France le même succès. Quant à l'Arioste, il n'y eut peut-être pas un poète, depuis le commencement de la Pléiade jusqu'aux premières années du XVII^e^ siècle, qui ait échappé à son souvenir.

Cela s'explique par l'essence même du lyrisme de l'Arioste. Dans ses sonnets comme dans les confessions qui lui échappent parfois, le long de son poème, il apparaît comme un épicurien, cueillant le bonheur partout où il se présente, buvant à tous les plaisirs, sans oublier ni les chimères de la poésie, ni les voluptés ardentes des sens. Il connaît mieux que personne tous ses défauts, et il ne laisse pas d'en rire, tout en les caressant, avec une bienveillance quasi paternelle : « Sans doute, on pourrait venir me dire : Toi, qui prodigues aux autres tes conseils, tu ne vois pas que tu pêches toi-même. Oui, je le vois très bien, maintenant, que je jouis encore d'un peu de lucidité, et je m'applique à me retirer de cette presse, et j'espère pouvoir y arriver; mais je ne puis le faire aussi promptement que je le voudrais, car le mal est arrivé jusqu'à l'os. » [1]

Un homme qui se confesse de si bonne grâce, sera un poète sincère de ses passions. Pour son époque, il est en tout cas celui qui a donné la peinture la plus complète de l'amour, avec tout ce qui le caractérise : volupté et idéalisme, rêverie et plaisir des sens, jalousie, désespoir, bonheur et tristesse. En suivant l'exemple de Pétrarque, il affirme n'aimer dans sa maîtresse que son Idée divine, comme tant d'autres poètes, qui juraient en amour par Platon. Mais la sienne n'est pas aussi inaccessible que Laure, et le poète peut chanter des thèmes lyriques que l'on chercherait en vain dans le *Canzoniere* de Pétrarque : le bonheur de l'amour partagé, la description de la beauté de la femme aimée, les voluptés de l'amour, les rêves, la jalousie s'associent ainsi aux thèmes idéalistes de la beauté de l'âme et de la constance.

Sans doute, il y eut encore des poètes érotiques avant et après l'Arioste, de Catulle jusqu'à Jean Second. Mais il est le seul chez qui l'idéalisme se confond d'une façon aussi intime avec la volupté des sens ; c'est peut-être cette qualité qui le rendit accessible aux poètes français, qui gagnèrent à son école un peu plus de sincérité, tout en gardant leur respect pour le canon pétrarquiste. Ils y trouvèrent aussi la solution de quelques problèmes poétiques qui se posent à tous les poètes lyriques et à toutes les littératures, à leurs commencements ; en attendant des solutions originales, qui ne devaient venir que plus tard, la poésie française du XVI^e^ siècle adopta le plus souvent celles de l'Arioste, en lui empruntant un certain nombre de thèmes, qui reviennent invariablement sous la plume de tous les écrivains de l'époque.

II

Les procédés dont se servent les poètes pour décrire la beauté de la femme suffiraient pour caractériser toute une littérature, car le problème est des plus délicats. L'évolution de l'art de la description en peinture n'est pas sans avoir un certain rapport avec la littérature. On partit de l'analyse mi-

[1] *Orlando Furioso*, XXIV, *iij*.

nutieuse des parties, pour arriver plus tard à exprimer le sujet par quelques traits synthétiques, qui ne tiennent plus compte des détails, et qui se bornent à les suggérer ou à les laisser entendre. L'Arioste fait partie de la première catégorie d'artistes ; ses contemporains admirèrent dans son poème deux portraits de femme, celui d'Alcine, au septième chant du *Furieux*, et celui d'Olympe, au onzième.

Le tableau est typique pour la manière. L'héroïne nous est présentée par des traits successifs, par une description qui part des cheveux, et qui s'arrête tour à tour aux yeux, au nez, aux joues, à la bouche, aux dents, au sourire, au cou, à la gorge et aux seins, si elle n'ose pas s'aventurer plus loin. Le portrait se transforme en énumération ; chaque détail est décrit soit à l'aide de quelques adjectifs, soit par une comparaison. Tout cela allonge hors de proportion la description : le portrait d'Alcine compte 48 vers, et celui d'Olympe en a 64.

Le goût moderne n'est certainement plus à ces longueurs ; certains traducteurs plus récents de l'Arioste se sentirent obligés d'abréger ces portraits, « dont la longue afféterie ne seroit pas supportable en France » [2]. D'autres accusèrent même le poète de mauvais goût, et lui offrirent des leçons de littérature: « Quand on peint en prose ou en vers, c'est presque trop que du buste entier pour une description détaillée, ou bien il faut montrer un tableau, une scène, y mettre les charmes en action, et ne pas se borner à une enseigne, telle que s'offre insipidement cette réunion, faite d'office, d'études des beautés d'Alcine » [3]. Mais il ne s'agit pas là d'un manque de goût, comme la manière de certains peintres primitifs n'en est pas un non plus, mais seulement d'un goût périmé, qui ne répond plus aux habitudes de la littérature moderne, de plus en plus pressée vers son but. La preuve en est dans le fait que ces deux portraits ne furent pas toujours insupportables aux lecteurs français, et que le XVI[e] siècle en jugea de la manière la plus favorable [4]; il les imita aussi, et tellement qu'on peut dire sans crainte d'exagération, que tout ce qui est portrait de femme dans la poésie de cette époque, est redevable à l'Arioste de

[2] Arioste, *Roland Furieux, traduit en vers françois par M. de Frénilly*, Paris, L.-G. Michaud 1834, vol. I, p. 157.
[3] *Essais d'imitations en vers des jardins d'Armide et d'Alcine*, Paris 1820, p. 139.
[4] Cf. Brantôme, *Des Dames*, dans *Œuvres*, éd. L. Lalanne, IX, 257.

quelque détail particulier, ou de la manière de peindre en général.

Mais, avant d'examiner ces imitations, il nous faut faire de plus près la connaissance des deux célèbres portraits. Nous avons déjà montré, en résumant l'épisode d'Olympe, les circonstances dans lesquelles le poète est amené à décrire les charmes de cette belle héroïne. Roland vient de la détacher du rocher où elle aurait dû être la proie de l'Orque ; elle est encore nue, et le poète a ainsi la possibilité de contempler cette beauté dans toute la splendeur de son corps dévoilé. Son regard, timide d'abord, s'arrête un instant sur les yeux voilés par les larmes ; son visage rayonne comme le ciel pendant la pluie du printemps, quand les nuages ne réussissent pas à obscurcir la clarté du soleil:

Era il bel viso suo qual esser suole
Da primavera alcuna volta il cielo,
Quando la pioggia cade, e a un tempo il sole
Si sgombra intorno il nubiloso velo.
E come il rosignuol dolci carole
Mena nei rami allor di verde stelo,
Così alles belle lagrine le piume
Si bagna Amor, e gode al chiaro lume [5].

L'image qui suit est d'un tour encore plus précieux, et dut faire la joie des lecteurs, et surtout des poètes. L'Amour allume ses flèches dans le feu de ces yeux, et les trempe ensuite dans les larmes qu'ils versent ; après cela, qui saurait résister à de telles armes ? Le poète nous détaille ensuite les autres charmes découverts par une si heureuse circonstance. L'examen de la tête est rapide, car c'est la partie de leur beauté avec laquelle les femmes sont le moins avares : mais on s'intéresse plus à ce qui s'ensuit, à cette poitrine dont les blancheurs

Vinceano di candor le nevi intatte
Ed eran più ch' avorio a toccar molli ;
Le poppe rotondette parean latte
Che fuor dei giunchi allora allora tolli...
I rilevati fianchi e le belle anche,
E netto più che specchio il ventre piano,

[5] *Orlando Furioso*, XI, *lxv*.

Pareano fatti, e quelle cosce bianche,
Da Fidio attorno, o da più dotta mano [6].

Adoptant un procédé qui était cher aux écrivains de la Renaissance, l'Arioste a ensuite recours aux comparaisons érudites. Si Olympe, dit-il, avait habité la vallée d'Ida, Vénus n'aurait pas gagné la pomme d'or, et Pâris l'aurait préférée à Hélène. On serait tenté de le croire, s'il ne lui avait pas donné lui-même une rivale, dans la personne d'Alcine, qui ne lui cède en rien pour la beauté.

L'apparition de cette enchanteresse éblouit Roger comme le soleil. L'éclat de ses tresses blondes dépasse celui de l'or ; les roses et les lys semblent avoir mélangé leurs couleurs sur son visage plein de délicatesse, et son front semble sculpté dans l'ivoire le plus fin. Ses sourcils sont noirs et minces, et forment comme deux arcs au-dessus de ses yeux, qui regardent modestement et avec douceur ; autour d'eux, l'Amour semble voltiger sans cesse, en jouant de ses dangereuses flèches, qui blessent tous ceux qu'elle regarde. Le nez est tellement beau, que l'envie n'y trouverait rien à reprendre ; la bouche est de cinabre, les dents sont des perles, les lèvres sont douces et molles :

Bianca neve è il bel collo, e il petto latte :
Il collo è tondo, il petto colmo e largo.
Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, com' onda al primo margo,
Quando piacevol aura il mar combatte :
Non potria l' altre parti veder Argo :
Ben si può giudicar che corrisponde
A quel ch' appar di fuor quel che s' asconde [7].

Avec tant de charmes, il n'est pas étonnant que ces deux femmes aient été les prototypes de toutes les belles femmes que les poètes du XVI[e] siècle se plurent à imaginer, et à décrire dans leurs vers amoureux. Ce qu'ils aimèrent le plus dans les deux portraits, ce furent la manière énumérative, et l'insistance avec laquelle le poète s'arrête sur les charmes secrets de la femme,

[6] *Orlando Furioso*, XI, *lxviij-lxix*.
[7] *Orlando Furioso*, VII, *xiv*. Ces deux portraits furent imités par presque tous les poètes épiques italiens ; cf. G. Fumagalli, *La fortuna dell' Ariosto*, p. 247.

la gorge et les seins. Il est vrai que cette partie de la beauté féminine n'était pas sans avoir été chantée par les poètes ; Clément Marot, par son *Blason du beau tétin*, qu'il avait d'ailleurs écrit à Ferrare, sous des influences italiennes [8], avait déjà remis à la mode ce genre de sujets [9]. Mais cela ne fait que prouver une fois de plus ce que nous avons déjà remarqué, que la France accepta de la poésie de l'Arioste surtout ce qu'elle était déjà préparée à comprendre, laissant de côté les inspirations qui n'avaient pas de correspondant dans ses traditions littéraires.

III

Aussi les deux portraits d'Alcine et d'Olympe furent-ils parmi les passages les plus fréquentés par la foule des imitateurs de l'Arioste. Leur fortune commença assez tôt, puisqu'on en trouve le souvenir, pour la première fois peut-être, dans les poésies adressées à Louise Labé ; l'auteur anonyme de cette pièce, ayant donné une description de la beauté de la Belle Cordière, dans des termes qui rappellent assez vaguement le portrait d'Alcine, ajoute ce détail, qui lui vient certainement de là, que la partie de son corps que ses vêtements couvrent se laisse deviner aussi belle, par la seule suggestion du visage:

Quant à ce que l'acoutrement
Cache, ce semble, expressement,
Pour mirer sur ce beau chef-d'œuvre,
Nul que l'Ami ne le voit point,
Mais le grasselet embonpoint
Du visage nous le descoeuvre [10].

[8] Surtout sous celle d'Olympo de Sassoferrato, dont la *Comparatione de laude alla Signora mia incominciando al capo per insino alli piedi*, avait paru en 1536, dans *Gloria d'Amore di Balthassarre Olympo delli Alessandri da Sassoferrato* [Venetia, Nicolò d'Aristotile 1536] ; mais les exemples de cette sorte de portraits sont assez rares dans la poésie italienne, tandis qu'elle devient la manière commune en France, après le double exemple de Marot et de Ronsard.
[9] Sur la mode des blasons, cf. H. Guy, *Histoire de la poésie française au XVI[e] siècle, Tome II. Clément Marot et son école*, Paris, H. Champion 1926, pp. 210-213.
[10] *Ode an faveur de D. Louize Labé à son bon Seigneur*, dans *Œuvres de L. Labé*, éd. Ch. Boy, Paris, Lemerre 1887, vol. I, p. 132.

C'est de là aussi que vient à Maclou de La Haye la comparaison du sein de sa maîtresse à une

> Pomme de marbre, ornement precieux
> D'une vallée unie blanchissante
> Qu'un battement d'aleine renaissante
> Fait souslever d'un souspir gracieux,
> Comme le vent le moins audacieux
> Enfle le poux de l'onde languissante [11].

La même image se retrouve chez un Lyonnais ami de la Belle Cordière, Claude de Taillemont, avec, en plus, le souvenir du sein d'Olympe, blanc comme le lait frais [12].

Mais ce fut la Pléiade qui mit à la mode ce genre de portraits, grâce auxquels toutes les maîtresses, réelles ou imaginaires, des poètes du XVI[e] siècle, se ressemblent à s'y méprendre. Déjà Ronsard se rappelait la beauté d'Alcine dans la première pièce de vers qu'il ait publiée, son *Ode à Jacques Peletier, des beautez qu'il voudroit en s'amie* [13]. Toutes les descriptions qu'il fait de la beauté féminine empruntent quelque trait au même tableau ; cela est d'autant plus significatif, que dans une œuvre aussi vaste que la sienne, et si remplie de souvenirs amoureux, les belles femmes ne font pas défaut.

Sa préférence pour les modèles de l'Arioste est évidente, et d'autres l'ont signalée avant nous [14]. Elle est tellement marquée, que l'on ne sait jamais dire si les charmes qu'il attribue à « s'amie », lui appartiennent, ou ne sont que la reproduction du texte dont il s'est servi pour en tracer le portrait. Si elle a les yeux noirs, c'est peut-être parce que c'est la couleur des yeux d'Alcine ; si l'Amour y joue, et si le poète se sent blessé par leurs doux regards, c'est parce qu'Olympe avait eu le même pouvoir. La prédilection du poète pour les seins de Cassandre, la volupté avec laquelle il chante leur blancheur de lait ou leur mouvement égal, c'est autant un reflet de son goût

[11] Maclou de La Haye, *Vingt vœux aux vingt beautez de s'amie en vingt sonnetz*, dans *Les Œuvres*, Paris, E. Groulleau 1553, f. 40.
[12] Cl. de Taillemont, *La Tricarite*, p. 56.
[13] Ronsard, *Ode à Jacques Peletier*, dans *Les Œuvres poétiques de Jacques Peletier du Mans*, Paris, Vascosan 1547, f. 79 v. ; dans les *Œuvres complètes* de Ronsard, éd. Laumonier, I, 3 ; éd. Vaganay, III, 142.
[14] J. Vianey, *L'Arioste et la Pléiade*, pp. 298-300 ; P. Laumonier, *Ronsard poète lyrique*, pp. 472-473 et 502-505.

personnel, qu'un nouveau souvenir des deux portraits qu'il ne s'est jamais fatigué d'imiter.

Sa maîtresse apparaît « entre cent damoyselles, comme un croissant par les menus flambeaulx », comme Alcine entourée par ses belles compagnes [15]. Elle a un « beau sourcil voutis d'ebene noir », qui ressemble à un arc ou à un croissant [16] ; les yeux sont noirs aussi [17], et il semble au poète que l'Amour vole autour d'eux, ou qu'il se cache dans leur regard ; quand elle le regarde, il croit avoir vu le petit dieu « qui son arc desbandoit », et son cœur est mortellement atteint par les flèches « qui des plus froids les moelles enflamme » [18]. C'est sans doute Cupidon qui y allume le brandon amoureux qui blesse si souvent le poète [19]. Et quand quelque importun, « un sot Vulcain » a fâché sa Cyprine, et que les yeux de celle-ci se remplissent de larmes, c'est toujours le même dieu qui baigne ses ailes dans les beaux yeux humides, qui ressemblent alors, comme ceux d'Olympe, au soleil qui transperce de ses rayons les nuages :

> Ainsi voit-on quelquefois en un temps
> Rire et pleurer le soleil du printemps
> Quand une nue à demy le traverse [20].

Le visage de Cassandre est, comme celui d'Alcine, un mélange de roses et de lys ; son nez

[15] Ronsard, *Amours*, I, *lxxxvij*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, IV, 87, éd. Vaganay, I, 125. M. Laumonier cite, en rapport avec cette pièce, le sonnet *clxiij* de Pétrarque, et, d'après Muret, Horace, *Carmina*, I, *xij* ; mais cf. aussi *Orlando Furioso*, VII, *x*, 7-8.
[16] Ronsard, *Elegie à Janet peintre du Roy*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, VI, 152-160, éd. Vaganay, I, 251-256 ; cf. *Amours*, I, *xcv*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, IV, 94, éd. Vaganay, I, 140.
[17] Ronsard, *Ode à Jacques Peletier*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, I, 3, éd. Vaganay, III, 142 ; *A Macée (Ode II, viij)*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, I, 200, éd. Vaganay, III, 101 ; *A Cassandre*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, II, 164, éd. Vaganay,III, 414.
[18] Ronsard, *A sa guiterre (Ode, II, xix)*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, I, 234, éd. Vaganay, III, 111 ; *Amours*, I, *iij*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, IV, 7, éd. Vaganay, I, 3 ; *A Cassandre*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, II, 164, éd. Vaganay, III, 414.
[19] Ronsard, *A Macée (Ode II, viij)* dans *Œuvres*, éd. Laumonier, I, 200, éd. Vaganay, III, 101. M. Laumonier, *Ronsard, poète lyrique*, p. 525-6 cite comme sources du poète le *Carmen ad Lydiam* attribué à Cornélius Gallus, et l'ode *Ad Gelonidem* de Salmon Macrin.
[20] Ronsard, *Amours*, I, *clxviij*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, IV, 159, éd. Vaganay, I, 214. Muret, dans son commentaire, avait déjà attiré l'attention sur la source de ce portrait.

Poly, traitis, où l'envieux malin,
Quand il voudroit, n'y sçauroit que reprendre [21],

est copié sur celui du modèle, comme aussi la bouche « imitante la rose » [22], avec ses « deux rangs de perlettes choisies », et « tout autour une levre bessonne », de la couleur du corail [23]. Son haleine, « à qui s'esgaleroient à peine les doux parfums de la Sabée » [24], est toujours celle d'Alcine, au moment où cette enchanteresse se prépare à se constituer prisonnière entre les bras de Roger [25].

La description continue, et le poète arrive à ce qu'il aime le plus dans la beauté de Cassandre, comme d'ailleurs dans celle de Marie, à la blancheur éclatante de son « sein verdelet » [26], à cette gorge superbe « qui de blancheur excelle un mont de laict sus le jonc cailloté » [27]. C'était l'expression dont l'Arioste s'était servi pour peindre la poitrine d'Olympe ; la comparaison devint tellement familière chez Ronsard, qu'on la rencontre désignant aussi bien la blancheur de la peau d'un homme [28], ou du plumage du cygne amoureux de Léda [29].

Mais les seins de la maîtresse du poète réunissent les charmes d'Olympe et d'Alcine à la fois ; si leur couleur vient de l'une de ces deux beautés, ils auront la crudité [30] et le mouvement voluptueux de la gorge de l'autre :

Ces flots jumeaulx de laict bien espoissi
Vont et revont par leur blanche vallée
Comme à son bord la marine salée
Qui lente va, lente revient aussi [31].

Et d'autres fois encore :

Et son sein, rose naïve,
Qui va et vient tout ainsi
Que font les flots à la rive
Soufflés d'un vent adouci [32].

Ou encore :

ce sein coloré,
Ainçois ivoire en œuvre elaboré,
Où j'avisoy une et une autre pomme
Dans ceste neige aller et venir comme
Les ondes font se jouant à leur bord
Quand le vent est ne tranquille ne fort [33].

Toutes les fois qu'il parle de cette partie du corps de sa maîtresse, il emploie la même image : ce sein « qui lentement secoue son gorgerin », et qui lui rappelle « le branle egal d'un flot Cythereen » [34], sera même désigné quelquefois par la métaphore des « ondes d'ivoire » [35].

Bien qu'il nous assure modestement qu'il n'a jamais eu le

[21] Ronsard, *Elegie à Janet*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, VI, 152, éd. Vaganay, I, 251. Le « nez traitif » devint une expression toute faite ; cf. J. Blanchon, *Pasithée, xx*, dans *les Premières œuvres*, p. 107 ; Bernier de La Brousse, *Hélène, xxxij*, dans *Les Œuvres poétiques*, f. 10 ; Du Peyrat, *Amours*, I, *xix*, dans *Les essais poétiques*, f. 5.

[22] Ronsard, *Ode à Jacques Peletier*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, I, 3, éd. Vaganay, III, 142.

[23] Ronsard, *Elegie à Janet*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, VI, 152, éd. Vaganay, I, 151 ; *Le baiser de Cassandre*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, II, 43, éd. Vaganay, III, 191.

[24] Ronsard, *Ode à Jacques Peletier*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, I, 3, éd. Vaganay, III, 142 ; *A Cassandre* (*Ode IV, xiv*) dans *Œuvres*, éd. Laumonier, II, 127, éd. Vaganay, III, 237 ; cf. l'*Ode à Michel de l'Hospital*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, III, 128, éd. Vaganay, III, 40.

[25] *Orlando Furioso*, VII, *xxix*, 5-6 ; cf. Ariosto, *Capitolo VI*, v. 25-27.

[26] Ronsard, *Amours*, II, *xlj*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, V, 109, éd. Vaganay, I, 47.

[27] Ronsard, *Amours*, I, *cxxxiv*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, IV, 1, 130, éd. Vaganay, I, 182 ; cf. *Amours*, II, *xlj*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, V, 109, éd. Vaganay, I, 47 ; *Elegie à Janet*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, VI, 152, éd. Vaganay, I, 151 ; *A Macée* (*Ode II, viij*), dans *Œuvres*, éd. Laumonier, I, 200, éd. Vaganay, III, 101 ; *Hélène*, II, *liij*, dans *Œuvres*, éd. Vaganay, II, 268. Une autre fois encore, il compara ses seins à « deux monts de lait caillé bien blanchement sus du jonc nouvelet », mais il modifia plus tard cette expression : cf. *Amours*, II, *x*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, VII, 127, éd. Vaganay, II, 13.

[28] Ronsard, *Le Narssis*, dans les *Œuvres*, éd. Laumonier, VI, 81, éd. Vaganay, V, 127.

[29] Ronsard, *La defloration de Leda* (*Odes, III, xxv*) dans *Œuvres*, éd. Laumonier, I, 70, Vaganay, III, 202.

[30] « Boutons verdelets » : *Amours*, I, *vj*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, IV, 11, éd. Vaganay, I, 6. « Seins verdelets » : *Amours*, II, *xlj*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, V, 109, éd. Vaganay, I, 47. Des seins « qui pommelent ainsi qu'un printemps nouvelet » : *Amours*, dans *Œuvres, éd. Vaganay* II, 13, éd. Laumonier, VII, 127. « Rond verdelet » : *Hélène*, II, *liij*, dans *Œuvres*, éd. Vaganay, II, 268.

[31] Ronsard, *Amours*, I, *clx*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, IV, 152, éd. Vaganay, I, 206. Cf. Vianey, *L'Arioste et la Pléiade*, pp. 298-299.

[32] Ronsard, *A sa guiterre* (*Odes, II, xix*), dans *Œuvres*, éd. Laumonier, I, 233, éd. Vaganay, III, 111.

[33] Ronsard, *Fantaisie à sa dame*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, I, 38, éd. Vaganay, IV, 368.

[34] Ronsard, *Amours*, II, *xcvij*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, V, 138, éd. Vaganay, I, 126.

[35] Ronsard, *Amours*, I, *lxxx*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, IV, 81, éd. Vaganay, I, 120.

bonheur de voir sa maîtresse et « ses beaux tetins à nu », la peinture qu'il en fait ne laisse pas deviner une aussi grande chasteté de la part de Cassandre ; mais le poète voudrait nous faire croire qu'il n'a jugé de ses charmes cachés que « par conjecture », persuadé

> Que la beauté qui ne s'apparoist doit
> Estre semblable à celle que l'on voit [36],

et cette idée lui vient aussi du portrait d'Alcine. Le ventre de Cassandre, comme un « miroir arrondy, tout potelé », ses cuisses « faites au tour » [37], sont d'Olympe, tandis que le « petit pied, la main longuette et belle » [38], viennent d'Alcine, comme aussi la grâce qui l'accompagne dans tous ses mouvements :

> Ce ne sont qu'haims, qu'amorces et qu'appastz
> De son bel œil qui m'allesche en sa nasse,
> Soyt qu'elle rie, ou soyt qu'elle compasse
> Au son du luth le nombre de ses pas [39].

Ainsi Ronsard fut amoureux d'Alcine et d'Olympe au moins autant que de sa Cassandre. L'exemple de ses imitations fut suivi par tous les poètes de la Pléiade, et les maîtresses diverses dont ils chantèrent les beautés ne furent en réalité que des répliques, plus ou moins éloignées, des mêmes portraits. Il suffit d'entendre Joachim Du Bellay chanter son Olive, pour comprendre combien son portrait physique a peu d'appui dans la réalité, et combien cette femme doit à Olympe et à Alcine. Les éléments dont il lui compose une beauté sont très généraux ; on ne saurait rien deviner de la physionomie de la véritable Olive, dans le portrait qui suit, et dans lequel il n'y a pas un détail qui ne soit rapporté :

> Le crespe honneur de cet or blondissant
> Sur cet argent uny de tous coutez,
> Sur deux soleilz deux petiz arcs voutez,
> Deux petiz brins de coral rougissant,
> Ce cler vermeil, ce vermeil unissant
> Oeillez et lyz freschement enfantez,
> Ces deux beaux rancz de perles bien plantez
> Et tout ce rond en deux pars finissant,
> Ce val d'albastre et ces coutaux d'ivoire
> Qui vont ainsy comme les flotz de Loire
> Au lent soupir d'un Zephire adoulci,
> C'est le moins beau des beautez de Madame... [40]

Il est facile d'observer, en comparant ce sonnet aux fragments déjà cités de Ronsard, que Du Bellay couvre d'un voile discret la gorge d'Olive, et ne se laisse pas séduire autant que son ami par le petit Amour qui joue dans ses regards. Ce qui est encore plus caractéristique, c'est que dans ce portrait même, qui est un des endroits les plus sensuels de l'Arioste, il n'oublie pas de mêler une pointe d'idéalisme, en ajoutant, après la description des charmes physiques d'Olive, que c'est là ce qu'elle a de moins beau, et en laissant entendre qu'il est encore plus amoureux de ses qualités spirituelles [41].

D'ailleurs, les éléments composant les deux portraits de l'Arioste ne reviennent pas au bout de sa plume aussi souvent que dans les vers de Ronsard ; il se souvient encore parfois de « ceste haleine tant doulce » qui soulève la gorge de sa maîtresse et ses « deux sommetz endurciz » [42], et du parfum qu'exhale sa bouche, et qui n'a d'égal que les odeurs venues de l'Arabie [43], et il chante une autre fois le plaisir qui renaît en lui toutes les fois qu'il la regarde,

> Soit qu'en riant ses levres coralines
> Montrent deux rancz de perles cristalines,
> Soit qu'elle parle ou danse ou bâle ou chante [44].

[36] Ronsard, *Elégie à Janet*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, VI, 152, éd. Vaganay, I, 251 ; cf. *Orlando Furioso*, VII, *xiv*, 7-8.
[37] Ronsard, *Elégie à Janet, Ibidem* ; v. aussi *Ode à Jacques Peletier*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, I, 3, éd. Vaganay, III, 142.
[38] Ronsard, *Ode à Jacques Peletier, Ibidem*.
[39] Ronsard, *Amours*, I, *civ*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, IV, 102, éd. Vaganay, I, 146. Ces vers ont été imités de Ronsard par O. de Magny, *Les Souspirs*, *xxxij*, p. 26. Ronsard, *Amours*, I, *lxxj*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, IV, 72, éd. Vaganay, I. 102, ajoute que sa maîtresse est si belle que si Pâris l'avait rencontrée dans la vallée d'Ida, c'est elle qui aurait obtenu le prix « et sans honneur Venus s'en fut allée ». On retrouvera le même trait dans le portrait d'Olympe, d'où il semble venir (*Orlando Furioso*, XI, *lxx*). Il est vrai qu'on le rencontre aussi dans un sonnet de Bembo, qui pourrait avoir été influencé par l'Arioste, et qui commence « Se stata foste voi nel colle Ideo ». Cf. Fucilla, dans *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CI (1933), pp. 144-145.

[40] J. Du Bellay, *Olive, lxxj*, dans *Œuvres*, éd. H. Chamard, I, 87.
[41] Cf. J. Vianey, *L'Arioste et la Pléiade*, p. 299.
[42] J. Du Bellay, *Chant de l'Amour et du Printemps*, dans *Œuvres*, éd. Chamard, V, 43-44.
[43] J. Du Bellay, *Olive, vij*, dans *Œuvres*, I, 32 ; cf. *Antérotique, Ibidem*, I, 133.
[44] J. Du Bellay, *Olive, lxxviij*, dans *Œuvres*, I, 92.

On retrouve souvent des expressions semblables dans les vers des autres membres de la Pléiade. Dans *les Erreurs amoureuses*, Pontus de Tyard imitait, avec une certaine timidité, le portrait d'Alcine, quand il attribuait à sa maîtresse les mêmes cheveux blonds, deux yeux comparables à deux soleils, des sourcils d'ébène dont l'amour se sert comme d'un arc, une bouche comme le corail, et deux seins pareils à deux pommes d'ivoire [45]. Ailleurs, il revenait à la charge, pour donner de toutes ces beautés une description plus complète, dans le chant qu'il adressait à son luth [46]. Etienne Jodelle traçait un portrait de tout point semblable, en y ajoutant son regret de n'y pouvoir mettre aussi la « beauté voilée que l'esprit par le reste imagine et regarde », et blâmant la cruauté de cette maîtresse qui la lui a « par trop longtemps celée » [47].

D'après l'*Elégie à Janet, peintre du Roy*, dans laquelle Ronsard demandait au peintre de lui faire le portrait de celle qu'il aimait, et lui donnait en même temps la description de sa beauté, d'autres poètes composèrent des poésies décrivant des beautés qui ressemblaient à celle de Cassandre. La maîtresse de Habert avait le même front « blanc comme ivoire », que nous connaissons déjà, les mêmes sourcils qui forment « un arc d'ebene », la bouche de corail où « les odeurs d'Arabie sont encloses », et le sein « plus blanc que le laict ».

Il se plaint à son tour de ce qu'il n'a jamais vu le reste,

> Rares presens des deitez,
> Qui sont soubs ses habits cacheez.
> Las ! je ne les ay que touchées :
> Mais si on peut conjecturer
> Comme elles sont, et les tirer,
> Pein moy d'une vive peinture
> Des pieds jusques à la ceinture
> Bien formez tous les membres nus,

avec cette belle poitrine ressemblant à un grand étang de lait qui tremble

[45] Pontus de Tyard, *Les Erreurs amoureuses*, dans les *Œuvres poétiques*, éd. Marty-Laveaux, Paris, A. Lemerre 1875 : son. *iij*, p. 12 ; son. *xxxvj*, p. 34 ; III[e] partie, son. *iij*, p. 108.
[46] Pontus de Tyard, *Chant à son leut*, dans *Œuvres*, p. 126.
[47] E. Jodelle, *Epitre*, dans *Œuvres*, f. 29 ; cf. *Chapitre d'Amour*, III, *Ibidem*, ff. 12-14.

> En se haussant et s'abaissant,
> En s'abaissant et rehaussant
> Dessoubs l'haleine qu'elle tire
> De ses flancs lors qu'elle souspire,
> Ainsy que soubs un petit vent...
> On voit mainte onde se hausser... [48]

Jean-Antoine de Baïf reprenait ce thème poétique, attribuant à Méline autant de charmes, les tresses « de fin or », le « front d'yvoire bruny », les deux arcs ebenins » des sourcils, les yeux « dont Amour allume les fleches qu'il veut tirer », le nez parfait « sus qui n'auroit que reprendre non pas le dieu repreneur », la bouche avec les « deux rancs de perles fines » et le rire qui, comme celui d'Alcine, « ouvre un paradis » à celui qui l'entend ; sa gorge est « d'albastre rebondy », tandis que ses deux bras s'étendent « comme deux souples rameaux », comparaison qui n'est pas des plus heureuses, et d'ailleurs la seule, dans tout ce long morceau, qui ne vienne pas de l'Arioste [49].

Dans son poème *Je ne puis tenir mon aise*, il dit que si sa maîtresse avait assisté au jugement de Pâris, elle aurait obtenu la pomme d'or [50]. Dans *Le laurier*, la poitrine de Daphné est agitée par la respiration

> comme en repos
> La Zephirine secousse
> Meine à rive les doux flots [51].

Enfin, on retrouvera dans d'autres vers de Baïf le même « ranc de perles fines [52] », le flanc « plus que nacre blanc [53] », le nez « traitis » et

> Ce ris serain qui ces fleurs entrouvrant
> Va deux rancs precieux de perles descouvrant,

[48] I. Habert, *Portrait de sa maistresse*, dans *Les œuvres poétiques*, Paris, A. l'Angelier 1582, ff. 45-50.
[49] Baïf, *Méline*, I, dans *Euvres*, II, 63-67 ; cf. Vianey, *Le Pétrarquisme en France*, pp. 159-160. M. Raymond, *L'Influence de Ronsard sur la poésie française*, I, 142-144, affirme que ce portrait de Méline a inspiré l'*Elégie à Janet* de Ronsard, qui lui est postérieure ; mais les mêmes images reviennent si souvent sous la plume de Ronsard, que la rencontre pourrait être accidentelle.
[50] J.-A. de Baïf, *Euvres*.
[51] *Ibidem*, II, 47.
[52] *Ibidem*, I, 58.
[53] *Ibidem*, I, 29.

Ris qui à Jupiter raviroit son tonnerre,
Qui ouvre à qui le voit un paradis en terre [54].

De tous les membres de la Pléiade, Remy Belleau, fut, avec Ronsard, le plus sensuel et le plus voluptueux ; c'est pourquoi le souvenir d'Alcine et d'Olympe revient encore plus souvent dans ses vers. Même quand les traits qu'il attribue à sa maîtresse ne viennent pas de l'un de ces modèles, la manière dont il les peint est la même [55].

En général, il n'oublie pas d'embellir ses descriptions avec des éléments de la même provenance : il voit dans la femme qu'il aime l'éternel « front d'yvoire », les sourcils qui forment « une voûte ebenine », et

La bouche au dedans emperlée,
La neige sur le sein coulée,
Et les deux tertres jumelets,
Les lis, les roses, les œillets [56].

Comme autour du visage d'Alcine, le Zéphire et le Printemps « mille amoureaux et mille passetemps » s'ébattent auprès d'elle ; il semble au poète que l'Amour profite des charmes de cette cruelle pour s'en faire des armes, car « il tire de son cœur le feu » qui lui sert à fabriquer ses flèches, et « pour le bien affiner le trempe dans ses yeux », le rendant d'autant plus dangereux pour les pauvres amants [58].

Le souvenir de l'Arioste revient jusque dans la prose poétique des *Bergeries*, dans laquelle Belleau décrit avec complaisance la poitrine d'une de ses bergères, « tirant et reprimant mille souspirs mignards d'une juste cadence, ainsi qu'on voit les petits flots sur la greve de la mer se renfler et s'estendre sous la contrainte d'un petit vent mollet [59] ». Une autre bergère est moins avare à faire voir au poète des charmes plus secrets, puisqu'il est à même de nous décrire son corps « de neige re-

[54] Baïf, *Euvres*, I, 286 ; cf. I, 374.
[55] R. Belleau, *Petites inventions*, dans les *Œuvres*, I, 143.
[56] R. Belleau, *Œuvres*, I, 156-157 ; cf. *Ibidem*, I, 234, *l'Amour rustique* :

sa delicate peau
Estoit comme la neige non encore touchée
Ou le lait caillotté sur la verte jonchée.

[57] R. Belleau, *Œuvres*, I, 144.
[58] R. Belleau, *Les Bergeries*, dans *Œuvres*, I, 258.
[59] R. Belleau, *Œuvres*, I, 258-259.

vestu », des épaules jusqu'au « beau ventre arrondi », que celui d'Olympe ne surpasse pas en beauté. « Je tairay le surplus », ajoute l'auteur, mais non parce que, comme l'Arioste, les vêtements de la belle l'empêchent de pousser plus loin le tableau [60].

Comme Alcine, sa maîtresse est également belle, qu'il la rencontre dans la rue, ou qu'il la voie courbée sur sa broderie ; comme cette enchanteresse, elle est la plus belle de toutes ses compagnes,

Par dessus toutes paroissant
Comme on voit le premier croissant
Parmy le cristal d'une nue
Luire entre la troupe menue
Des astres beaux... [62].

L'Artémis qu'adore Amadis Jamyn n'aura pas d'autres caractères physiques. Le poète aimera en elle les mêmes détails : son front ressemblant à une table « également unie », le sourcils qui figurent un arc, les yeux aussi éblouissants que deux soleils, « son nez traitif », ses dents « qui sont perles choisies », et entre lesquels on entend sortir « des mots remplis de courtoisies [62] ». La parfaite identité que présentent toutes ces maîtresses a du moins l'avantage d'expliquer l'inconstance de leurs amants. Jamyn n'avait pas eu de difficulté pour passer d'Oriane à Artémis, puisqu'elles se ressemblent mieux que si c'étaient deux sœurs : Oriane avait, elle aussi, copiés sur ceux d'Alcine, des cheveux « d'un or nompareil, « et deux seins qui

poussent ton resveil au poux de ton haleine
Ainsi qu'on void les flots poussez contre l'areine
Approcher du rivage, et puis se reculer
Comme le flot suivant haste l'autre d'aller [63].

Les poètes qui employèrent le même procédé énumératif

[60] R. Belleau, *Œuvres*, I, 209. Cf., dans les œuvres du même poète : « le lait d'une poitrine » (I, 122) ; « l'yvoire doux-poly de ta cuisse douillette » (I, 147) ; « la bouche en dedans emperlée » et « la neige sur le sein collée » (I, 156-157). V. aussi *Œuvres*, I, 251 et 255 ; I, 260-264.
[61] R. Belleau, *Election de sa demeure*, dans *Œuvres*, I, 80-81.
[62] A. Jamyn, *Artémis*, dans *Les œuvres*, f. 128. Dans *Elegie*, f. 132, il accorde à son tour à sa maîtresse la pomme d'or que Pâris avait donnée à Vénus, et l'Arioste à Olympe.
[63] A. Jamyn, *Oriane*, dans *Œuvres*, f. 74. Cf. Théod. Graur, *Amadis Jamyn*, pp. 74-75.

dans la description de la beauté des femmes qu'ils aimèrent, sont tellement nombreux au XVI^e siècle, que nous ne saurions avoir la prétention de les enregistrer tous. Même si elle était complète, cette liste ne serait pas très utile, car l'imitation de la manière n'implique pas toujours une réminiscence directe. Ce qui nous semble digne d'être retenu, c'est l'importation dans la poésie française de cette époque, et l'adoption rapide et générale de ce procédé descriptif que l'Arioste avait mis à la mode, s'il ne fut pas le premier à illustrer. On ne saurait ouvrir un recueil de vers du XVI^e siècle, sans rencontrer une foule de portraits de ce genre, des énumérations répétant à l'infini les mêmes comparaisons et les mêmes qualificatifs.

C'est de cette suite de clichés que se servirent Olivier de Magny [64] et Tahureau [6] pour chanter les charmes de leurs maîtresses, comme Boyssières pour faire le portrait de sa Sylvie, bien que les éléments qu'ils y employèrent ne viennent pas directement des portraits d'Alcine et d'Olympe. Il est vrai que la maîtresse de Godard est blonde, que ses sourcils représentent « un noir esmail comme un arc », que son sourire laisse voir « deux rangs perleux qui luy servent de dents » ; que « son sein d'albastre à petits flots se noye », et que, pour comble de malheur, « l'ambre et le musc sort par ses soupiraux » [67] ; mais ces détails sont déjà devenus des lieux communs, surtout après l'emploi qu'en a fait Ronsard, et ne supposent même plus un contact direct avec l'Arioste. Bernier de La Brousse chante « le reth d'or » que font les cheveux de son Hélène, ses oreilles, ses yeux, ses sourcils « beaux arcs descochemaux », ses joues, ses lèvres, ses dents, son « nez traitif », sa « neigeuse poitrine », son « col d'yvoire », et jusqu'à son « ventre court, grasselet et potelu » [68]. Du Peyrat ne fait que répéter Ronsard, quand il énumère à son tour les cheveux d'or de sa maîtresse, « crespelez à merveille », son front d'albâtre, ses sourcils d'ébène, son nez « traictis », le « marbre vif de ce sein qui pommelle », et qu'il

[64] O. de Magny, *Les Souspirs*, *xlvij*, p. 36 ; *Les Odes*, pp. 137-139.
[6] J. Tahureau, *Les poésies*, son. *lxiv*, f. 88.
[66] J. de Boyssières, *Les Premières œuvres*, f. 24.
[67] J. Godard, *Flore*, *vj*, dans *Les œuvres*, p. 4 ; son. *xxij*, p. 12 ; son. *cxlj*, p. 71 ; cf. *Lucresse*, *cviij*, p. 196 ; Buttet, *Œuvres poétiques*, p. 250 ; J. Blanchon, *Ode*, dans *Les premières œuvres*, p. 129.
[68] Bernier de La Brousse, *Hélène*, *xxxij*, dans *Les œuvres*, f. 10. V. aussi, dans *Les rimes de Pierre de Laval* (1576), éd. par P. Barrière, Bordeaux, Delmas [1937], pp. 51-52, un portrait identique à tous ceux qui précèdent.

compare à « deux gazons de lait » [69]. Plus discret, Du Mas nous parle seulement de l'arc jumeau de ses sourcils, du « sentier odorant » de sa bouche, et de

Ce double rang de perles d'Orient,
Ce col d'albastre et ces gazons de neige [70].

Dans *le Violier des Muses*, Gabriel Robert donne une minutieuse description des beautés de sa dame, presque sans faire appel au texte de l'Arioste [71] ; mais un peu plus loin, reprenant le même sujet, il parle de ses lèvres, « deux beaux rangs de vive coraline », de la blancheur de son cou, qui « feroit honte à l'albastre, à la neige et au laict », et de son « large sein »

Qui s'enfle par le vent d'un naturel Zephire
Et forme la rondeur de deux braves tetons
Ornez sur le milieu de deux rosins boutons [72].

Il n'est jusqu'à un poète d'inspiration religieuse, comme Jean Loys de Douai, qui ne se laisse séduire par les portraits voluptueux de l'Arioste, et ne chante à son tour son admiration pour une jeune mariée, qui devait être aussi belle qu'Alcine, puisque

Son front n'est qu'un alebastre,
Qui plus bas d'un jumeau astre
Richement est décoré,
Sa bouche delicieuse
N'est qu'une Arabie heureuse...
Ses dents ne sont que perlettes... [73]

[69] G. Du Peyrat, *Amours*, I, *xix*, dans *Les essais poétiques*, f. 5 v ; cf. plus loin, « ce marbre qui souspire » (*Ibidem*, I, *lxvij*, f. 17), et les « gazons de laict caillé » (*Ibidem*, *Stances sur les tétons de Diane*, f. 22 v.). V. aussi *Amours*, II, *lxviij*, f. 66.
[70] Du Mas, *Lydie*, p. 129. Cf. Deimier, *Premières œuvres*, pp. 14-16, et l'amusant portrait que Boton fait de l'Amour, avec des traits empruntés au même modèle, qui est Ronsard presque autant que l'Arioste : Cupidon a le front « d'un ivoire poly », « un beau sourcil d'ébène », des yeux qui « un paradis sur terre ouvroient », comme la bouche d'Alcine, un nez « si beau, que des hommes l'envie [y] mordre ne sçauroit », des lèvres de corail « qui couvrent deux rangs blancs de perles arrangées », et le « col de laict » de la belle Olympe (P. Boton, *La Camille*, *Elégie*, I, f. 31 ; cf. *Ibidem*, f. 41 v.).
[71] G. Robert, *Ode à sa Dame*, dans *Le Violier des Muses*, Poictiers, Ch. Pignon et Cath. Courtoys 1614, f. 28.
[72] G. Robert, *L'Excuse aux Muses*, *Ibidem*, ff. 40-41.
[73] J. Loys, *Chant nuptial en faveur de maistre Jean Chiquet... et de damoiselle Anne de Hernu*, dans *Œuvres poétiques*, Douay, P. Auroy 1613, pp. 128-132.

Nous l'avons déjà dit, les éléments de ces portraits ne viennent pas toujours de l'Arioste : le cadre laisse au poète une certaine liberté, dont d'ailleurs il n'abuse pas. Mais parmi tous les détails qui entrent dans la composition de ces peintures, il y en eut un qui connut une grande fortune dans la poésie lyrique française, et ce fut la description des seins : les comparaisons qu'en avait faites le poète italien avec le lait fraîchement caillé et avec les flots de la mer ondulant sous le souffle du Zéphire, se retrouvent souvent sous la plume de ces poètes.

Ce n'est qu'en désespoir de cause qu'Antoine de Cotel fait appel à l'Arioste dans cette circonstance, car il essaie d'abord quelques comparaisons originales, mais qui ne lui semblent pas assez suggestives, avant de déclarer que les seins de sa Belon sont plus blancs « que le laict qui se caille en la jonchée franche [74] ». Gilles Durant pense au mouvement de la poitrine d'Alcine, en se rappelant le jour d'été où, tenant près de lui sa maîtresse, il la conjurait de lui découvrir sa poitrine qui s'enfle et qui s'abaisse

Comme aux soupirs de Zephyre
Le petit flot se retire
De sa rive lentement,
Puis la rebat doucement [75].

Guy de Tours, poète amoureux par excellence, use à trois reprises différentes de la même métaphore, quand il parle de « ces flots que mon penser adore » [76], de ces « flots aboutis de rubis » [77], de

ces deux ondes de lait
Qu'un Zephire doucellet
Au dessus pousse et repousse
D'une mignarde secousse [78].

Scalion de Virbluneau se les figure de même, comme deux « monts flottans » qui

[74] A. de Cotel, *Bergerie II*, dans *le Premier livre des mignardes et gaies poésies*, Paris, G. Robinot 1578, f. 27.
[75] G. Durant, *Imitations tirées du latin de Jean Bonnefons*, Paris, A. l'Angelier 1588, f. 73.
[76] Guy de Tours, *Chanson*, dans *Premières œuvres*, f. 63.
[77] Guy de Tours, *Pourtraict de son Ente*, *Ibidem*, f. 35.
[78] Guy de Tours, *Serment de perpétuelle amour à son Ente*, *Ibidem*, f. 20.

Viennent et vont tous deux en un moment
Comme en son bord va et vient la marine [79].

Claude Garnier les voit comme une « jumelle enflure » qui « flotte en branles égalez » [80], et Lortigue se les imagine « mouvant ainsi que les flots de la mer » [81]. François de Rosset transforme un peu l'image de l'Arioste, et compare « ces deux freres germains » à un champ de blé battu par le même Zéphire [82], tandis que Du Mas préfère la comparaison au « laict frais pressuré » et au « caillé tramblotant » [83].

D'autres poètes imitent un autre coin du tableau. Olivier de Magny aime penser à sa belle maîtresse, et se l'imaginer à tout instant, toujours aussi belle et aussi séduisante,

soit que son luth elle accorde
Ou soit que l'accordante corde
Elle contr'accorde à sa voix,
Ou soit que disposte elle balle
Ou que sur la toile elle egalle
Quelque ouvrage de ses beaux doigts [84].

Philibert Bugnyon reprend le même thème, et se la figure dans des circonstances identiques, jouant du luth ou chantant, « vivant joyeusement » ou occupée « à piquer ouvrage exquisement », déclarant que partout sa maîtresse « emporte le los » sur toutes les autres femmes [85]. Claude Garnier la voit au milieu des mêmes occupations, auxquelles il ajoute l'église, ce qui laisse voir que la journée des jeunes femmes n'avait pas beaucoup de variété, ou simplement que tous ces poètes n'avaient fait que gloser les vers dans lesquels l'Arioste avait représenté quelques-unes des occupations d'Alcine [86]. Il y en

[79] Scalion de Virbluneau, *Les loyalles et pudicques amours*, Paris, J. Metayer 1599, f. 6 (l. I, son. *xxiij*). Cf. J. Hays, *Hyacinthe*, *xcviij*, dans *Les premières pensées*, p. 89 : « O monts de laict qu'un vent presse et represse ».
[80] Cl. Garnier, *L'Amour victorieux*, *lxiij*, fol. 148.
[81] A. de Lortigue, *Les Poèmes divers*, son. *xxxiv*, p. 238.
[82] F. de Rosset, *Les douze beautés de Phyllis*, Paris, Abel Langelier 1604, ff. 1-2. L'auteur ajoute qu'il n'ose pas chanter « les mysteres cachez qui ne se voyent point ».
[83] Du Mas, *Lydie*, pp. 123 et 163.
[84] O. de Magny, *A trois des plus excellens poetes de son temps*, dans *Gayetez*, éd. E. Courbet, Paris, A. Lemerre 1871, pp. 58-59. Cf. *Les Souspirs*, son. *xxxij*, p. 26. et *xlvj*, p. 35. V. aussi M.-C. de Buttet, *Les œuvres poétiques*, p. 346.
[85] Ph. Bugnyon, *Erotasmes de Phidie et de Gelasine*, *xvj*, l. 18.
[86] Cl. Garnier, *L'Amour victorieux*, *cxvij*, f. 171.

eut d'autres qui imitèrent les comparaisons érudites de cet écrivain, et qui, comme Ronsard l'avait déjà fait, parlèrent encore du jugement de Pâris, et de la pomme d'or qu'auraient méritée leurs maîtresses [87].

Un fait aussi caractéristique que la fréquente apparition de cette sorte de portraits dans la poésie lyrique, est son emploi dans le roman. Nous l'y rencontrons pour la première fois dans le *Discours des Champs Faez* de Taillemont, dont une des héroïnes a le même « nez traitif » tant de fois rencontré, la gorge « blanche comme albastre, puis le sein où estoyent posez fort loing et separez l'un de l'autre deux petits tetons de mesme perfection que le marbre ». Comme cette beauté est habillée, il ne saurait nous en donner le tableau entier, mais il s'en tire en répétant avec l'Arioste : « Au surplus, je ne la vey, mais il est à croire qu'il ensuyvoit de pres l'excellence et perfection de ce qu'avez ouy », et en nous laissant deviner seulement la présence « d'un ventre rond et poly, hanche grosse et relevée, avec la cuisse de mesme », détails qui viennent, cette fois, de la description de la nudité d'Olympe [88].

On trouvera à peu près la même chose dans la traduction, ou plutôt dans le remaniement que Jacques Gohorry fit du onzième livre de l'*Amadis de Gaule*, dans lequel il introduisit un grand nombre de détails qui ne se trouvent pas dans le texte espagnol, des descriptions et des vers qui semblent être de sa façon. Parmi les parties ajoutées, il faut compter le portrait de Diane, fille de la reine Sidonie ; dans la description de la beauté de celle-ci, la « taille assez haute et droite » et « le sein doucement relevé, avec deux pommettes rondes et fermes fort distantes l'une de l'autre », sont des traits qui viennent du portrait d'Alcine. Ses « deux jambes façonnées depuis le haut de la cuisse d'une proportion telle que les pilliers faitz au tour par Fidias » sont celles d'Olympe ; imitant ensuite le procédé de ce Zeuxis dont parle l'Arioste, et composant la beauté de son héroïne de traits appartenant à plusieurs personnages, l'imitateur se rappelle encore Alcine, quand

[87] O. de Magny, *A trois des plus excellens poetes de son temps*, dans *les Gayetez*, p. 59 ; N. Debaste, *Les passions d'amour*, Rouen, Th. Mallard [1586], f. 22 ; Guy de Tours, *Ente*, I, *iv*, dans *Premières œuvres*, f. 2 ; G. Du Peyrat, Amours, II, *ij*, dans *Les essais poétiques*, f. 61.

[88] Cl. de Taillemont, *Discours des champs faez, a l'honneur et exaltation de l'Amour et des Dames*, Lyon, M. du Bois 1553, pp. 51-52.

il déclare que « le surplus des autres membres plus secretz se peut aisement imaginer à la raison de ceux-ci » [89].

La beauté de l'héroïne de Juliard est obtenue de la même manière. Les joues de sa Diane sont « teinctes et entremeslees de lis et de roses. La blancheur de son sein ne cedoit à celle de l'albastre ou du laict caillé ; il semble que l'amour et les graces idolatres de tant de perfections l'ayent choisie pour y faire leur plaisant sejour ». Quand elle rit, « elle descouvre un double rang de perles surpassant celles que nous fournit l'Orient, par le mouvement des corals de sa bouche, avec l'exaltation d'un embausmé Zephire » [90]. Et la belle Phinimène, qu'admire Chrisaure, lui fait voir tout autour d'elle une foule de « Zephirs mignards, dont l'haleine ne souspire que l'ambre et le musc » ; son front est « le siege de l'empire de Cupidon », et ses yeux sont « l'arsenac des mignons de Cypris, où ils tiennent leurs feux et mettent leurs foudres en reserve » [91].

Ces exemples montrent combien fut grand le succès qu'obtinrent dans la poésie française les deux portraits d'Alcine et d'Olympe, et avec quelle constance on s'appliqua à les imiter, soit dans leurs éléments, soit dans leur manière. Par leurs éléments, ils étaient faits pour plaire au public français, car ils laissaient voir, à côté des riches couleurs de leurs descriptions, et de la pointe de préciosité qui devait être aussi bien dans le goût du temps, une sensualité qui transpire partout dans les tableaux de nudités qu'il dévoile graduellement, avec une voluptueuse indiscrétion. Sans en avoir encore l'habitude, la poésie française avait le goût de pareilles peintures, et c'est ce qui explique le bon accueil qu'elle fit à ces deux portraits célèbres, et la fréquence de leurs imitations.

IV

Un autre thème lyrique de l'Arioste qui eut en France une grande fortune, fut le monologue de Roland découvrant la

[89] J. Gohorry, *L'onziesme livre d'Amadis de Gaule, traduit d'Espagnol en François*, Paris, J. Longis 1554. Nous avons utilisé l'édition de Paris 1560, ch. *xiv*, f. 45.

[90] J. Juliard, *Les amours de l'amant converty*, Lyon, J. Didier 1604, pp. 11-12.

[91] N. Moulinet, *Les agreables diversitez d'amour*, Paris, J. Millot 1614, pp. 21-22.

trahison d'Angélique. Ce court épisode lyrique, qui devait être suivi de près par la folie du paladin, et qui est connu sous le nom de Regrets de Roland, se trouve au XXIII[e] chant du poème. Le héros vient de trouver l'inscription qui célèbre le bonheur de Médor et les nouvelles amours de la belle reine de Cathay ; le récit du berger chez lequel il a cherché un abri pour la nuit, et qui est celui-là même qui hébergea le couple amoureux, ne laisse plus subsister aucun doute dans l'âme du paladin. La douleur et la jalousie commencent à le torturer; il perd son repos, et errant par les plaines et par les bois, il ne fait que pleurer. Ces larmes dont la fontaine ne veut pas tarir, et ces soupirs qui ne cessent jamais, l'étonnent lui-même :

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 dolor appena.
Dal fuoco spinto ora il vital umore
Fugge per quelle vie ch' agli occhi mena,
Ed 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 ; nè i sospir son tali.
Quelli han triegua talor : io mai non sento
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 ? [92]

Cette tirade constitue un des morceaux les plus prétentieux, et, d'un certain point de vue, les plus ridicules du *Roland Furieux*. Laissant de côté la circonstance qui la fait prononcer, et qui transforme le plus grand héros de la chrétienté en un pauvre amoureux éconduit, qui pleure sur son infortune, les termes mêmes en sont enflés à l'excès. Cette comparaison des larmes à l'humeur vitale qui distille par les yeux, et l'explication des soupirs par le vent que produit

[92] *Orlando Furioso*, XXIII, *cxxvj-cxxvij*.

l'amour en battant des ailes, pour attiser la flamme dont brûle le paladin, sont d'un mauvais goût accompli, qui fit cependant les délices de tout un siècle de poésie; et si ces Regrets de Roland furent si souvent imités en France, nous sommes bien obligé de constater qu'ils le furent uniquement à cause de ce qu'ils avaient de précieux et d'alambiqué, car tout ce passage ne saurait vanter d'autres qualités. Nous devons ajouter qu'il ne fut que rarement imité par les vrais poètes, qui l'aimèrent d'abord pour son faux éclat, mais qui dûrent comprendre plus tard l'incongruité de ses images forcées. Au contraire, les petits poètes, ceux qui cherchèrent toujours leur bien dans les inspirations d'autrui, et qui n'y mirent que très peu de la leur, se servirent souvent du procédé qu'avait employé l'Arioste, et qui est, en effet, caractéristique.

Les deux strophes que nous avons citées peuvent se réduire au même schéma, composé de trois membres : le premier est une définition exprimée par la négative, le deuxième motive cette négation, tandis que le troisième comporte la même définition, faite par l'affirmative. « Ce ne sont pas des larmes, car je n'en ai pas eu assez pour exprimer ma douleur, et leur source est déjà tarie ; c'est l'humeur vitale, que le feu intérieur fait sortir par la voie des yeux ». Et dans la deuxième strophe : « Ce ne sont pas des soupirs, car les soupirs ont une fin ; c'est le vent produit par les ailes de l'Amour. » La strophe qui suit, et que nous n'avons pas citée, est construite sur le même schéma : « Moi-même, je ne suis pas Roland, car Roland est mort, victime de sa maîtresse ; je ne suis que l'âme de Roland, errante dans l'enfer de cette douleur. »

Après avoir commencé par une fidèle imitation de ces Regrets, la poésie française se contenta plus tard de remplir le même cadre avec des imaginations plus ou moins différentes, mais caractérisées presque toutes par le même manque de goût. La recherche, les phrases ampoulées, les exagérations étaient inévitables dans de telles compositions, se basant sur des jeux d'esprit, qui, d'ailleurs, sont communs dans la littérature précieuse, puisqu'ils se réduisent à la définition par la métaphore.

La première imitation de ce passage du *Roland Furieux*, est celle de Du Bellay, dans son *Olive*; le XXV[e] sonnet de ce

recueil n'est, en effet, qu'une traduction de la première partie des Regrets de Roland :

Larmes ne sont, qu'avecq si large veine
Hors de mes yeux maintenant je distille ;
Tout pleur seroit à finir inutile
Mon deuil qui n'est qu'au meilleu de sa peine.
L'humeur vitale en soy toute reduite
Devant mon feu craintive prend la fuite
Par le sentier qui mène droict aux yeux... [93]

La deuxième partie des mêmes Regrets est reproduite avec autant de fidélité dans le sonnet *xlij* de l'*Olive* [94]. Du Bellay transformait ainsi en deux sonnets les deux octaves de l'Arioste, tandis que Pontus de Tyard en faisait un seul, dans une imition plus libre, qui parle, dans le premier quatrain, de « l'eau sur ma face en ce point distillante », qui lui vient aux yeux « par l'alambic d'amoureuses chaleurs », et dans le second, de ses « forts soupirs » venant « de l'ardeur d'une chaleur bouillante » qui est celle de sa passion [95].

Les soupirs causés par les battements des ailes de Cupidon, voilà une image destinée à faire fortune ; elle fut souvent imitée, et Ronsard lui-même ne devait pas l'oublier. Il parle à plusieurs reprises d'une flamme semblable, du

feu qu'Amour me vient de son aile sutile
Tout alentour du cœur sans repos esventer [96],

ou de l'Amour lui-même, comparé à un oiseau qui « esvente quelques-fois ma chaleur de son aile » [97]. S'il demande à sa maîtresse de l'embrasser, c'est

A fin que le doux baiser
Aille du tout appaiser
Par le vent de son haleine
La flame trop inhumaine

[93] J. Du Bellay, *Olive*, *xxv*, dans *Œuvres*, éd. Chamard, I, 48.
[94] *Ibidem*, *xlij*, p. 62. Le trait final de ce sonnet se retrouve chez J. de La Taille, son. *ij*, dans *La Famine*, f. 163 :

Helas, comment ce feu qui tousjours se rallume
Et qui brusle sans cesse, en fin ne se consume ?

[95] Pontus de Tyard, *Œuvres*, p. 30.
[96] Ronsard, *Œuvres*, éd. Laumonier, VI, 52, éd. Vaganay, II, 50.
[97] Ronsard, *Elégie xvij, à Le Gast*, dans *Œuvres*, éd. Vaganay, V, 188.

Que de ses aisles Amour
M'esvente tout à l'entour [98].

Mais on observe aisément comment, dans ces trois imitations tirées de la même source, le poète tempère, peut-être par un processus inconscient, ce qu'il y a de trop affecté dans son modèle, et comment l'image se simplifie. Il n'y est plus question des soupirs qui naissent des battements des ailes de l'Amour, et l'attention est portée non pas sur cet acte, comme dans l'Arioste, mais sur la flamme intérieure qui consume le poète, ce qui rend l'image plus naturelle et plus suggestive. On ne fut pas toujours aussi prudent ; on s'efforça généralement, dans les imitations qui suivirent, de rendre précisément l'afféterie et le jeu d'esprit, et on surchargea ces images avec des traits qui ne firent qu'ajouter à l'artificialité du modèle.

On retrouve encore les soupirs dans un dizain de Mellin de Saint-Gelais, écrit, selon toutes les probabilités, après sa réconciliation avec Ronsard et ses amis, et sous l'influence du goût italien et ariostesque qu'ils avaient mis à la mode. « Cet aspirer », dit-il, n'est pas un soupir,

car tant me sens estraindre
Qu'en moy ne peut air venir ny aller ;
C'est la vapeur qu'amour fait exhaller
De mon grand feu (battant l'une et l'autre aile),

et la chaleur de ce grand feu lui fait « violence telle », qu'il ne saurait empêcher les fuites de cette vapeur [99]. Le dizain qui s'ensuit est la traduction de l'octave précédente de l'Arioste: Ses larmes ne sont pas des larmes, « car j'ay du pleur tout l'abisme espuisé » ; c'est une humeur qui sort de son « cœur attisé », et que distillent ses yeux, et il menace sa maîtresse que si elle lui continue ses mauvais traitements, « en lieu de pleurs mes yeux espandront l'ame » [100]. Quant au thème des soupirs, il allait être repris plus tard par Deimier : cette fois, l'accent n'est plus mis sur le contenu de l'image, mais sur sa

[98] Ronsard, *Œuvres*, éd. Laumonier, VII, 285, éd. Vaganay, III, 265-266. Il tira en même temps, des Regrets de Roland, la matière d'un sonnet, au II[e] livre des *Amours* (*Œuvres*, éd. Laumonier, VII, 164, éd. Vaganay, II, 107 ; cf. *Orlando Furioso*, XXIII, *cxxviij*).
[99] M. de Saint-Gelais, *Dizain*, *xxxv*, dans *Œuvres*, II, 108.
[100] M. de Saint-Gelais, *Dizain*, *xxxvj*, dans *Œuvres*, II, 109. Cf. R. Callier, *Désespoir amoureux*, dans *Delices de la poësie françoise*, p. 956.

forme, sur un jeu de phrases dont nous verrons le mécanisme se reproduire à l'infini :

Ce ne sont point des vents, mais ce sont des souspirs;
Des souspirs, non, mais bien d'amoureuses pensees;
Pensees, non, mais bien des flames amassees
Du milieu de mon cœur durant ces doux loisirs [101].

Les larmes sont d'ailleurs aussi chères que les soupirs à la poésie amoureuse ; elles doivent se trouver dans l'arsenal de tout poète qui veut convaincre sa maîtresse de la force de sa passion. On les invoque souvent, bien qu'il soit douteux qu'on en ait versé autant qu'il s'en trouve dans la poésie du temps. Il y en a tant, et on les répand pour des prétextes si futiles, qu'on est tenté de se demander avec le poète :

D'où naissent tant de pleurs ? où en est l'origine ?
Puis-je bien de mes yeux respandre tant de pleurs ?
Je ne puis, mais le feu qui brusle ma poitrine
Consume de mes yeux les vitales humeurs [102].

On peut broder à l'infini sur ce thème. Soffrey de Calignon le combine avec la manière de Pétrarque, dans le sonnet bien connu qui commence *S'amor non è* ; si l'amour est une flamme, dit-il, d'ou vient qu'il cause tant de pleurs ? Si c'est « une humeur qui dans le cœur ruisselle », d'où naissent ses ardents soupirs ? Ne serait-ce pas plutôt un feu qui « alembique » son esprit pas les yeux, ou bien une fontaine qui verse des flammes ?

Nenni, ce n'est pas eau, la mer seroit tarie
De tant de pleurs coulés sur ma joue fletrie;
C'est doncques feu ; non est, le feu le plus ardant
Tant de flammes n'elance... [103]

[101] P. de Deimier, *Les Amours de Parthenie, liij*, dans *Les premières œuvres*, p. 52. L'amour qui attise la flamme de la passion réapparaît dans un sonnet de Cholières, *La guerre des masles contre les femelles*, Paris, P. Chevillot 1588 (nous citons d'après la réimpression de Bruxelles, A. Mertens 1861, p. 98) :

Non, non, je ne dors pas, mais Amour qui se joue
A fait un esvantail, et d'un vent gratieux
Il esvente ma flame et me ferme les yeux.

[102] Fr. Berthrand, *Europe*, I, *xviij*, dans *Les premires idees d'amour*, Orléans, F. Hotot 1598, p. 10. Cf. N. de Montreux, *Les amours de Cléandre et Domiphille*, Paris, Veuve de G. Buon 1597, f. 9.

[103] Soffrey de Calignon, *Poésies*, son. *xxviij*, p. 160. Cf. G. Durant, *Stances*, dans *Imitations tirées du latin de Jean Bonnefons*, f. 54.

Mais si les larmes d'un amoureux peuvent être de l'eau à l'état naturel, il ne saurait dire la même chose de celles de sa maîtresse, dans lesquelles de Baïf voyait des « gouttes d'eau de senteur » [104]. Desportes pleure à son tour, non pas des larmes, mais

une eau que je fay de tout ce que j'amasse
De vos perfections et de cent mille fleurs
De vos jeunes beautés, y meslant les odeurs,
Les roses et les lis de vostre bonne grace [105].

Cette belle imagination plut à quelques autres poètes, qui sont des imitateurs de Desportes plutôt que de l'Arioste, et qui s'empressèrent de le répéter, comme le fit Joachim Blanchon, dans un sonnet qui est presque un plagiat de celui que nous venons de citer [106]. Louvencourt commence par vanter la limpidité de ses larmes, qui sont faites « de crystal si pur », qu'on n'en saurait « trouver de semblable en Levant », pour expliquer ensuite qu'en réalité ce ne sont pas des larmes, mais les eaux qui nourrissent sa passion, et qu'il a composées selon une recette dont on ne nierait pas l'originalité, si elle n'appartenait à Desportes :

Pour les alambiquer, j'amasse les fleurettes
Les roses et les lis de vos perfections,
Puis en les eschauffant de mes ardeurs secrettes
Je les cuis au fourneau de mes affections [107].

On voit déjà à quel résultat on arrive en amplifiant les *concetti* de l'Arioste ; d'autres allèrent encore plus loin, en insistant davantage sur la forme. Nous avons décomposé la pensée de Roland en trois moments, qui se répètent d'une manière symétrique dans les trois strophes qui forment ses Regrets. Ce schéma parut à quelques-uns trop simple, et on s'efforça de le compliquer, en en multipliant les membres à l'in-

[104] J.-A. de Baïf, *Les diverses amours*, dans *Euvres*, I, 309.

[105] Ph. Desportes, *Diane*, I, *xlix*, dans *Œuvres*, p. 33 ; cf. une autre imitation des mêmes Regrets, *Diane*, I, *xx*, p. 21. V. aussi Al. Cioranescu, *Les « Imitations de l'Arioste » de Philippe Desportes*, pp. 25-26.

[106] J. Blanchon, *Dione, lxxxj*, dans *les Premières œuvres*, p. 41. V. aussi P. de Brach, *Aymée*, II, ode *iv*, dans *Œuvres*, I, 152.

[107] Louvencourt, *Leucothée, Stances*, dans *Les amours et premières œuvres poétiques*, Paris, G. Drobet 1595, f. 84. Cf. dans les œuvres du même poète trois sonnets composés sur le même patron : *Aurore, xxij*, f. 6 ; *xxiij*, f. 6 ; *xxv*, f. 7.

fini. La construction qui en résulte est du baroque le plus accompli, et nous ne pouvons nous empêcher d'en citer un exemple :

Las! ce ne sont point pleurs, ce sont ruisseaux cou-
[lans;
Non, ce ne sont ruisseaux, sont feux estincelans;
Non, ce ne sont point feux, c'est l'humeur de ma vie;
Non, ce n'est point l'humeur, c'est mon sang qui
[s'enfuit;
Non, ce n'est point mon sang, c'est mon cœur qui vous
[suit ;
Non, ce n'est point mon cœur, c'est mon âme ravie.
Non, ce ne sont ruisseaux, car ils se tariroient ;
Non, ce ne sont point feux, car ces feux se mourroient;
Non, ce n'est point ma vie, helas! je vis encore;
Non, ce n'est point mon sang, car je le sens gelé;
Non, ce n'est poins mon cœur, car il est tout bruslé,
Et mon âme est vers vous, qui tousjours vous adore [108].

On passa de là à des thèmes voisins, qu'on chanta de la même manière. Au lieu d'exercer son esprit d'invention sur les larmes de sa maîtresse, quelque poète nous parlera de ses yeux :

Ce ne sont pas de yeux, ce sont plustost des dieux :
Ils ont dessus les rois la puissance absolue;
Dieux, non, ce sont des cieux, ils ont la couleur bleue
Et le mouvement prompt comme celuy des cieux.
Cieux, non, mais deux soleils clairement radieux,
Dont les rayons brillans nous offusquent la veue;
Soleils, non, mais esclairs de puissance inconnue,
Des foudres de l'Amour signes presagieux [109].

[108] Ces *Assauts amoureux ressentis à un départ et figurés en ces stances par le Sieur de Pomeny*, ne furent pas sans avoir du succès. Ils furent imprimés à plusieurs reprises, et notamment dans *Le Cabinet des Muses*, p. 137 ; *Le Parnasse des plus excellens poetes*, f. 90 ; *Le Temple d'Apollon*, I, 112. D'autres éléments, dans cette longue composition, rappellent de plus près encore le texte des Regrets de Roland, comme, par exemple, le feu de la passion qui cause « une vapeur d'où mes larmes se font », idée qui revient à la fin :

Mes pleurs se font ainsi des vapeurs de mon cœur,
Qu'Amour esleve aux yeux pressés de sa langueur.

[109] Le Sieur de Porchères, *Sonnet sur les yeux de Madame la Marquise de Monceaux*, dans *Le Cabinet des Muses*, p. 638. U. Chevreau, *Œuvres mêlées*, La Haye, A. Moetjens 1697, vol. I, pp. 265-266, indique comme modèle de ces vers une pièce de Lope de Véga, avec laquelle ils n'ont sans doute pas de rapport :

No soys ricos donde estays,
Ni pobres donde yo os canto
Pobres no, pues podeys tanto,
Ricos no, pues que robays.

Le sieur Du Souhait reprit ce sujet, et compara les yeux de sa maîtresse aux flèches, au feu, à deux guerriers « qui ont de la douceur aussi bien que de l'ire » [110]. Deimier n'était pas mieux inspiré, quand il transformait les mêmes yeux en amours et en soleils [111], comme aussi Béroalde de Verville, qui voyait dans ceux de sa maîtresse des « ruisseaux éternels » [112]. Plus l'artifice de la forme devient compliqué, moins on semble accorder de soins au contenu des images, qui répètent chaque fois des lieux communs, sinon des inepties.

On trouvera encore, découpés sur le même patron, des jeux d'esprit plus ou moins ingénieux sur les sujets les plus variés. L'un chante « l'ardeur qui me va consumant », la flamme de l'amour qu'il sent dans sa poitrine et qui, bien entendu, n'est pas une flamme, « car la chaleur du feu n'est pas si vehemente » [113]. Un autre ne cherche plus des métaphores aussi hardies que celles de l'Arioste, mais se contente de termes équivalents, qui enlèvent tout intérêt à sa composition : ses souhaits, « ce sont plustost des désirs », et s'ils ne sont pas désirs, alors « ce sont plustot des vœux », ou bien des appétits [114].

Il serait bien inutile de nous occuper de toutes les innombrables répliques, dans lesquelles on cherche un nombre aussi grand que possible d'images exprimant la beauté d'une femme [115], les vers de son admirateur, qui sont des soupirs [116], ou des fers [117], ou son cœur amoureux [118], ou son essence divine [119]. Cette formule poétique, qui est empruntée de l'Arioste, fut souvent employée, et si on la modifia parfois, ce ne fut pas tou-

[110] Du Souhait, *Les divers souhaits d'amour*, Paris, J. Rezé 1599, ff. 4-5.
[111] P. de Deimier, *Les premières œuvres*, p. 34.
[112] Béroalde de Verville, *Les souspirs amoureux, ix*, Paris, Jouan 1583, f. 6 v. ; cf. son. *xij*, f. 7, et *La Muse celeste ou l'amour divin*, son. *xix*, dans *Les Apprehensions spirituelles*, Paris, Th. Jouan 1583, f. 131.
[113] La Roque, *Stances*, dans *Œuvres*, p. 30 ; cf. Chr. de Beaujeu, sonnet *lxxij*, dans *Les Amours*, Paris, Didier-Millot, p. 249.
[114] Du Souhait, *Sonnet*, dans *Les amours de Poliphile et Mellonimphe*, Lyon, Th. Ancelin 1605, f. 6.
[115] P. de Deimier, *Les premières œuvres, cxxxv*, p. 132.
[116] Trellon, *Le premier livre de la flamme d'amour*, Paris, A. l'Angelier 1591, f. 4.
[117] F. de Rosset, *Les douze beautés de Phyllis*, p. 58.
[118] A.-M. de Laval, *Isabelle*, f. 46.
[119] Guy de Tours, *Anne*, II, *xxvij*, dans *Premières œuvres*, f. 81.

jours pour la simplifier, mais pour la charger davantage. Une fois de plus, cette époque n'aima donc pas dans le poète italien ce qu'il avait de plus beau, mais seulement ce qu'il présentait de plus conforme à ses tendances et à ses penchants.

V

Les épisodes lyriques du *Furieux* qui eurent le plus grand nombre d'imitations directes, sont ceux qui concernent Bradamante et Roger. On sait quelle importance l'Arioste donne à ces deux personnages. Il est écrit dans les astres qu'ils s'appartiendront ; mais leur union ne s'accomplit pas sans une foule de difficultés de toutes sortes, qui viennent en partie des personnages eux-mêmes, et en partie des conditions dans lesquelles ils se trouvent placés. Bradamante connaît ainsi tous les déboires de l'amour, les tourments de la jalousie comme les inquiétudes de l'absence, la crainte d'avoir perdu l'amour de son fiancé, comme celle d'être considérée par lui comme parjure. Ces sentiments sont exprimés en des monologues lyriques, que le poète met dans la bouche de son héroïne ; c'est de ces monologues, que l'on appelle les Regrets de Bradamante, que s'inspirèrent les poètes français de la Renaissance.

La première de ces tirades lyriques se trouve au trentième chant. Roger ayant promis à Bradamante de revenir, et s'étant ensuite excusé par une lettre de ne pouvoir tenir sa promesse, Bradamante a déjà peur de se voir oubliée et trahie [120]. Ce sont ces plaintes, qui sont d'ailleurs très courtes, qui inspirèrent à Ronsard le commencement d'une chanson qui en adopte l'idée et le mouvement, sinon le contenu [121]. C'est d'ailleurs la seule imitation française que nous connaissions de ce passage, qui n'eut pas autant de succès que ceux qui vont suivre [122].

[120] *Orlando Furioso*, XXX, *lxxxij-lxxxiij*.

[121] Ronsard, *Chanson*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, IV, 173, éd. Vaganay, I, 158. Cf. Laumonier, *Ronsard poète lyrique*, pp. 483-485.

[122] Les autres imitations que l'on a signalées sont si libres, qu'elles deviennent hypothétiques. Cf. Ronsard, *Amours*, I, *xl*, éd. Laumonier, V, 108, éd. Vaganay, I, 46, cité par A. Cameron, *The influence of Ariost's epic and lyric poetry on Ronsard and his group*, p. 32. Dans un sonnet *A la Royne mere passant à Nogent-sur-Seine* (*Œuvres*, f. 9), A. Jamyn prit de ce même endroit du *Roland Furieux* (XXX, *lxxxiij*, 1-2), l'idée de dire d'une chose connue qu'il y a jusqu'aux pierres qui la savent : cf. A. Cameron, *The influence of Ariost's epic and lyric poetry on the work of Amadis Jamyn*, p. 19.



BRADAMANTE

MARIETTE. — Bradamante

Au trente-deuxième chant, Bradamante attend toujours son amoureux ; Ronsard imite la description de son inquiétude, pour montrer l'impatience avec laquelle la France, imaginée comme une jeune fiancée, attend l'arrivée de Catherine de Médicis [123]. Comme Roger ne vient toujours pas, de nouvelles larmes et de nouvelles plaintes échappent à cette héroïne ; elle commence par se demander si elle aimera toujours cet ingrat qui semble la fuir et rire de ses pleurs. Elle observe ensuite qu'elle ne doit se plaindre que d'avoir visé trop haut, puisque son amour ne peut arriver là où s'est enhardie sa pensée ; elle se trouve une excuse dans le fait que Roger a tant de qualités, qu'il serait impossible, à celle qui le connaît, de ne pas l'aimer [124].

Cette complainte, qui est assez longue, contient plusieurs idées, parmi lesquelles les imitateurs allèrent chercher celle qui convenait mieux à leur inspiration. Il n'y eut que Desportes qui la traduisit intégralement, dans un poème que nous avons déjà examiné, et qui n'est pas sans avoir certaines qualités [125]. La manière abrupte dans laquelle il commence (par cette série de questions qui demeurent sans réponse : « Doncques sera-t-il vray ? »), connut un véritable succès, et fut souvent reprise par des poètes dons l'inspiration n'avait rien de commun avec celle de l'Arioste [126]. Ce commencement avait d'ailleurs plu à d'autres poètes, avant Desportes, car on le trouve imité dans un sonnet de Baïf, qui n'en reproduit que le mouvement [117], et dans un autre d'Olivier de Magny, qui en donne une fidèle traduction [128].

Remy Belleau s'était contenté de transformer en sonnet un huitain de l'Arioste, celui dans lequel Bradamante était accusée

[123] Ronsard, *A la Rogne, Elegie III,* dans *Œuvres,* éd. Laumonier, III, 297, éd. Vaganay, V, 21.

[124] *Orlando Furioso,* XXXII, *xviij-xxv.*

[125] Ph. Desportes, *Imitation de la complainte de Bradamant,* dans *Œuvres,* pp. 353-354. Il fit aussi un sonnet d'une octave de ces mêmes regrets : *Diane,* I, *vj,* p. 15 ; cf. *Orlando Furioso,* XXXII, *xx.* V. A. Cameron, *Desportes and Ariosto,* p. 176. On n'a pas oublié que la complainte avait déjà été traduite par La Boëtie, dans le petit poème dont nous avons parlé plus haut.

[126] Guy de Tours, *Anne, lxvj,* dans *Premières œuvres,* f. 53 ; Flam. de Birague, *Complainte,* dans *Œuvres,* f. 18 ; A. Jamyn, *Elegie,* dans *Œuvres,* f. 236 ; Louvencourt, *Stances,* dans *les Amours,* f. 90.

[127] Baïf, *Méline, I,* dans *Euvres, I,* 18.

[128] O. de Magny, *Amours, xiij,* p. 29. Le commencement est imité aussi par Lasphrise, *Les Premières œuvres,* p. 43.

de ne pas avoir su choisir plus près d'elle l'objet de son affection [129], tandis que Du Bellay avait concentré dans un sonnet toute la matière de cette longue tirade [130]. Ce dernier imita aussi, dans une *Chanson*, un trait qui se trouve dans les Regrets de Bradamante apprenant la prétendue trahison de Roger [131]; elle s'y demandait avec combien de cruauté Roger devait traiter ses ennemis, puisqu'il répondait de la sorte à ceux qui l'aimaient, et Du Bellay, après elle, posa la même question à une maîtresse trop cruelle [132].

Au chant suivant, Bradamante endormie rêve que Roger vient l'assurer de la constance de sa passion, et lui promettre de revenir. C'est assez pour rendre heureuse cette fidèle amante; mais tout cela n'est qu'un songe, et, soudain réveillée, elle se plaint de la trop courte durée de ce rêve qu'elle voudrait pouvoir prolonger, pour oublier le chagrin qui l'oppresse. Puisque ce n'est que l'illusion qui peut encore lui donner le bonheur, et que la réalité ne lui apporte que de la tristesse, puisse-t-elle s'endormir pour toujours. Elle envie même le sort des bêtes sauvages, qui peuvent dormir des mois au fond de leur tannière, avant que le printemps arrive, et les secoue de leur torpeur [133].

Cette quatrième complainte de Bradamante fait le sujet de l'*Imitation de l'Arioste au chant XXXIII*, par Desportes [134], et d'un grand nombre d'autres imitations. L'idée de chanter la volupté du songe, et le contraste du bonheur qu'il offre avec tant de facilité, avec les tristes conditions de la réalité [135], avait

[129] R. Belleau, *La Bergerie*, I, dans *Œuvres*, I, 256 ; cf. *Orlando Furioso*, XXXII, *xxj*.

[130] Du Bellay, *Olive*, *xxxvij*, dans *Œuvres*, I, 58. Cf. Ronsard, *Elegie*, *xxx*, dans *Œuvres*, éd. Vaganay, V, 162-163, avec *Orlando Furioso*, XXXII, *xxij-xxiij*.

[131] *Orlando Furioso*, XXXII, *xxxvij-xliij*.

[132] Du Bellay, *Chanson*, dans *Œuvres*, IV, 223-224 ; cf. *Orlando Furioso*, XXXII, *xl*, 5-6.

[133] *Orlando Furioso*, XXXIII, *lxij-lxiv*.

[134] Desportes, *Œuvres*, p. 355.

[135] Ce thème est d'ailleurs fréquent dans la poésie italienne de l'époque ; cf. par exemple, Sannazaro, « O sonno, o requie e tregua degli affanni », et « Ahi letizia fugace, ah, sonno lieve », dans *Rime*, Venezia, L. Spineda 1603, p. 53. V. aussi Lorenzo de' Medici, « O sonno placidissimo, hormai vieni », dans *Poesie volgari*, Venetia, Aldo 1544, f. 46 ; Seraphino dell' Aquila, « Quella che suol da mè lontana starse », dans *Opere*, Vinegia, Nicolo de' Bascarini 1548, son. *lxxxix*, f. 23 ; et *Del Sonno, capitolo VI*, *Ibidem*, f. 80 ; A. Tebaldeo, « Fortuna, ogni elemento, huomini e dei », dans *Opere d'amore*, Vinegia, A. Bindoni s. a., son. *xxiv* ; P. Bembo, « Sogno, che dolcemente m' hai furato », dans *Le rime*, Venetia 1535, f. 28.

plu à ces poètes amoureux, qui sont très souvent obligés par les habitudes de la poésie, de chanter la cruauté de leurs maîtresses, et de se contenter de quelque illusion de bonheur ; aussi la voit-on décomposée et reprise de toutes les manières, devenir, vers la fin du XVI^e^ siècle, l'un des thèmes les plus communs de la poésie lyrique.

On commence par chanter, dans des termes qui ne viennent pas de l'Arioste, mais dont la présence explique la facilité avec laquelle on l'accepta ensuite, le « songe heureux et divin » qui donne au poète l'illusion d'avoir tenu sa maîtresse entre ses bras, plus soumise qu'elle ne l'est en réalité, et on regrette déjà que cette illusion enchanteresse dure si peu [136]. La fuite rapide du temps, qu'on voudrait pouvoir retenir, est envisagée de différentes manières ; les uns se contentent de la regretter, et de se plaindre doucement contre le destin qui l'a voulu ainsi, tandis que d'autres, plus véhéments, se répandent en invectives contre ce « daimon peu secourable », le songe qui ne fait qu'allonger la passion du malheureux amant, qui croit trouver une consolation dans ces fumées [137]. D'autres encore adressent au sommeil une invocation, lui demandant de leur donner avec plus de largesse le baume bienfaisant de l'illusion, et de ne plus s'enfuir aussi vite ; c'est par là que commence l'imitation de l'Arioste [138]. Puisque la veille n'est faite que d'inquiétudes et de souffrances, pourquoi ce songe ne retournerait-il pas, et « non pas pour une nuict, mais au moins pour un mois ? » [139]. S'il n'est pas possible d'avoir le

[136] Ronsard, *Amours*, I, *xxix*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, IV, 32, éd. Vaganay, I, 34 ; Baïf, *Francine*, I, dans *Euvres*, I, 117 ; R. Belleau, *Œuvres*, I, 315 ; Desportes, *Diane*, I, *xliv*, dans *Œuvres*, p. 31, et II, *xxj*, p. 88 ; Jamyn, *Artemis*, dans *Œuvres*, f. 164 ; Boyssières, *Premières œuvres*, son. *xlij*, f. 78 ; Scalion de Virbluneau, *Les loyalles et pudicques amours*, I, *lxvij*, f. 51 ; La Meschinière, *La Ceocyre*, *lj*, p. 35 ; Bernier de La Brousse, *Hélène*, *xlix*, dans *Les œuvres*, f. 15 ; P. de Deimier, *Songe*, dans *Les premières œuvres*, p. 100 ; J. Blanchon, *Dione*, *lxxj*, dans *Les premières œuvres*, p. 36 ; I. Habert, *Sur les beautez de sa maistresse*, son. *xvij*, *xviij*, *xix*, *xx*, dans *Les meteores*, Paris, J. Richer 1585, II part., ff. 25-26 ; Fl. de Birague, son. *lxvij*, dans *Œuvres*, f. 24.

[137] Deplanches, *Marguerite*, *xxiij*, dans *Les œuvres poétiques*, p. 17.

[138] A. Jamyn, *Oriane*, dans *Œuvres*, f. 83 ; P. le Loyer, *Œuvres*, son. *lix*, f. 25 ; Cl. d'Expilly, *Les amours de Chloride*, *xj*, dans *Poèmes*, p. 6 ; P. de Brach, *Poèmes*, Bourdeaux, S. Millanges 1576, f. 26 ; Le Digne, *Meslanges*, son. *cx*, dans *Les Fleurettes du premier meslange*, Paris, J. Perier 1601, f. 71, et son. *cliij*, f. 102 ; J. Godard, *Flore*, *lvj*, dans *Les œuvres*, p. 28.

[139] P. de Deimier, *Les amours de Parthenie*, *xxvij*, dans *Les premières œuvres*, p. 25.

jour ce que la nuit apporte sur les ailes du rêve, dit un autre poète, « fay, au lieu de veiller, que je songe à jamais » [140].

C'est toujours cette dernière idée que s'empressa d'exploiter la poésie du temps ; on la retrouve cent fois exprimée, d'une manière qui n'est pas toujours la même, mais qui peut se réduire généralement à la pensée unique, que le sommeil est préférable à la veille, aussi longtemps qu'il semble offrir ce qu'elle refuse. Déjà Louise Labé s'était faite sienne cette idée, en demandant au songe de la tromper avec les mêmes illusions [141]. Du Bellay s'étendait surtout sur le jeu de mots que rendait possible l'alliance des notions contradictoires, telles que vrai et faux, bien et mal, pour arriver à la même conclusion [142]. Baïf préfère à son tour quelque « doux songe amoureux » au « plaisir plus vray qu'en veillant on m'otroye » [143], et Maclou de La Haye décrit l'angoisse dans laquelle il passe ses jours, par contraste avec la félicité que lui apporte la nuit,

> Car en la nuit je ne vois que mon bien,
> Et sur le jour je vois tout sans voir rien,
> Le jour m'est donc tenebre malheureuse,
> Et jour heureux la tenebreuse nuit.
> Ce qui devroit me secourir me nuit,
> Ce qui me nuit m'est chose bien heureuse [144].

Mellin de Saint-Gelais ne fait que répéter les mêmes idées, traduites textuellement du *Roland Furieux*, dans un dizain bien connu [145], et qui doit avoir eu du succès, puisqu'on en trouve deux contrefaçons : l'une, qui en est la reproduction fidèle, est signée par Claude de Pontoux [146], et l'autre, publiée parmi les œuvres de Courtin de Cissé, n'en répète que les deux premiers vers, étant pour le reste une imitation plus libre du

[140] G. Du Peyrat, *Amours*, II, *xj*, dans *Les essais poétiques*, f. 51. Répété au III[e] livre, son. *xxxiij*, f. 93.
[141] L. Labé, *Œuvres*, son. *ix*, vol. I, p. 98.
[142] Du Bellay, *Olive*, *xlvij*, dans *Œuvres*, I, 66 ; cf. aussi le son. *xxviij* du même recueil (vol. I, p. 51), qui est tiré des Regrets de Bradamante.
[143] J.-A. de Baïf, *Francine*, II, dans *Euvres*, I, 182.
[144] Maclou de La Haye, *Les œuvres*, f. 32 v. Cf. E. Pasquier, *Jeux Poetiques*, I, *xvj*, dans *la Jeunesse*, p. 348.
[145] Mellin de Saint-Gelais, *Œuvres*, I, 107 ; cf. Molinier, *Mellin de Saint-Gelays*, p. 480.
[146] Cl. de Pontoux, *Œuvres*, son. *xcij*, p. 61 ; cf. Al. Cioranescu, *Claude de Pontoux imitateur de l'Arioste*, dans *Revue de Littérature Comparée*, XVI (1936), pp. 528-529.

même passage de l'Arioste [147]. Pontoux reprenait plus tard cette inspiration, mais en se servant cette fois du texte italien; en parfait amoureux qu'il est d'une femme idéale, il se plaint un peu moins de sa cruauté, et il parle avec discrétion de sa « peine journalière », insistant surtout sur la félicité du songe et de sa « feinte liesse » [148].

Combien de fois devons-nous reprendre, avec ces poètes qui se copient les uns les autres, le thème du conflit entre le songe et la réalité ? Voici Jean de La Jessée, chantant sur un ton qui lui vient de la célèbre élégie *Contre une nuit trop claire*, de Desportes, cette « nuit, ingrate nuit », qui s'envole trop vite, le laissant méditer sur le vide que l'effacement de l'illusion creuse dans son âme « apastée de l'espoir » [149]. Voici Jean de Boyssières, qui voudrait dormir à jamais, à condition qu'il puisse toujours trouver, dans ce repos, « une si gracieuse et douce tromperie », et se perdant en spéculations sur le divorce entre le rêve et la réalité :

> Lequel des deux plaisirs agrée plus à l'homme,
> Ou celuy de veiller, ou bien celuy du somme ?
> Tant de l'un que de l'autre il en est contenté,
> Car ce que j'ay trouvé de bon en mon mensonge
> Est qu'asseurant le faux estre une verité,
> Je songeois en songeant mon songe n'estre songe [150].

D'autres, qui apprécient moins ces considérations trop confuses, se contentent du tableau des délectations qu'ils s'offrent en dormant, pour se plaindre ensuite de la brutalité du réveil [151]. Ils n'oublient pas d'envier, comme Bradamante, le sort des animaux « dont l'œil six mois le dormir n'abandonne » [152]; peu de temps avant de fermer les yeux pour le sommeil le plus long, Ronsard parlait, dans ses derniers vers, du sommeil hivernal des animaux [153]. Desportes avait déjà repris cette idée

[147] J. Courtin de Cissé, *Les œuvres poetiques*, Paris, G. Beys 1581, f. 9.
[148] Cl. de Pontoux, *Œuvres*, son. *cxlv*, p. 88. Cf. Du Sable, *La Muse chasseresse*, Paris 1611, f. 7.
[149] J. de La Jessée, *Severe*, I, dans *Les Premieres œuvres*, p. 112, 1125.
[150] J. de Boyssières, *Troisiesmes œuvres*, son. *ix*, p. 9.
[151] Fr. Daix, *Polydore, ou le printemps des amours*, Lyon, Th. Ancelin 1605, son. *lxv*, f. 31.
[152] J. Du Bellay, *Olive*, *xlvij*, dans *Œuvres*, I, 66.
[153] Ronsard, *Œuvres*, éd. Vaganay, IV, 464 ; cf. *A Monsieur de Foix*, *Ibidem*, V, 62.

de l'Arioste [154], et elle fut encore répétée par d'autres poètes [155].

La série des imitations semble infinie ; aussi nous garderons-nous bien de croire que nous en avons épuisé la matière, nous contentant de rappeler seulement les thèmes qui eurent le plus de succès, et qui furent le plus souvent imités. Cela nous oblige à quitter le sommeil et les rêves, et à examiner les cinquièmes et derniers Regrets de Bradamante, au XLV[e] chant du poème de l'Arioste. Nous ne nous étendrons pas sur le détail de cette nouvelle complainte, que Desportes traduisit en entier [156]; nous nous arrêterons seulement à ce qui y retint l'attention des poètes français. Bradamante y compare l'absence de Roger à celle du soleil pendant la nuit, quand les ténèbres font naître la crainte et l'incertitude, ou pendant l'hiver, quand tout se cache comme lui, pour refleurir au printemps, avec son retour [157]. Une pareille image ne pouvait passer inaperçue, et Du Bellay fut le premier à l'exploiter. Après avoir transformé en sonnet l'octave qui contient cette comparaison de la personne aimée avec le soleil [158], il parle ailleurs du printemps d'une beauté qui lui est favorable, et dont l'absence est pour lui « l'hyver d'une cruauté » [159].

L'image avait plu aussi à Ronsard ; on la retrouve dans un sonnet qui, bien qu'imité directement du texte de l'Arioste, présente aussi quelques ressemblances avec celui de Du Bellay, car ils renversent tous les deux l'ordre des idées du modèle, et parlent d'abord du printemps, qui est la métaphore du bonheur, pour décrire ensuite les effets de la disparition du soleil [160]. Le jour qui s'oppose à la nuit, et dont la lumière

[154] Desportes, *Diane*, II, *Stances*, dans *Œuvres*, p. 101.
[155] Bernier de La Brousse, *Helene*, *lxiv*, dans *Les Œuvres*, f. 19 ; N. Le Digne, *Elegie*, dans *Les fleurettes du premier meslange*, f. 142.
[156] Desportes, *Elégie*, I, *xv*, dans *Œuvres*, p. 212 ; cf. Al. Cioranescu, *Les « Imitations de l'Arioste » de Philippe Desportes*, pp. 29-30.
[157] *Orlando Furioso*, XLV, *xxxvj-xxxix*. C'est d'ailleurs nn thème commun à la poésie italienne de la Renaissance. V., par exemple, Lorenzo de' Medici, *Poesie volgari*, f. 47 :

Ove Madonna volge gli occhi belli,
Senz' altro sol, la mia novella Flora
Fa germinar la terra.

De même dans Bern. Tasso, « Come al florir del giovinetto Aprile », dans *Libro primo de gli Amori*, Venetia, A. da Sabio 1534, f. 14. Cf. J. Fucilla, dans *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CI (1933), p. 148.
[158] J. Du Bellay, *Olive*, *xxxj*, dans *Œuvres*, I, 53.
[159] J. Du Bellay, *Chant de l'Amour et de l'Hyver*, *Ibidem*, V, 48.
[160] Ronsard, *Amours*, I, *clxv*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, IV, 156, éd. Vaganay, I, 211. Cf. Vianey, *L'Arioste et la Pléiade*, p. 298. Cf. aussi son *Eclogue V*, dans *Œuvres*, éd. Vaganay, V, 334, et l'*Elégie V*, *Ibidem* V, 27-30.

dépend de l'éclat du soleil, servit pour la même métaphore à d'autres poètes [161], tandis que la plupart préférèrent le tableau du printemps, qui se prêtait mieux aux développements. Jean Doublet y trouve, au contraire, l'occasion de tracer un tableau de l'hiver, par la tristesse duquel il voudrait toucher le cœur de sa maitresse, et la décider à lui ramener le beau temps [162]. Jamyn construit sur les mêmes données un sonnet curieux, qui ne traduit plus l'idée de l'Arioste : il n'éprouve pas une trop grand peine pendant l'absence de celle qu'il aime, pensant « que la distance empechoit seulement », tandis que sa présence n'est pas sans lui causer une certaine mélancolie, car sa cruauté ne lui permet plus de se l'imaginer aussi gracieuse et bénigne qu'elle lui semblait pendant son éloignement [163].

Mais on se contente généralement de traduire l'Arioste avec plus de fidélité. C'est ce que font, par exemple, Claude de Pontoux, dans un sonnet qui est un appel adressé à son Idée absente [164], Clovis Hesteau, pour lequel l'éloignement de son amie est un hiver et une nuit à la fois [165], ou La Roque, qui, plongé dans l'hiver de l'absence de sa Caritée, retrouve le printemps non par son retour, mais par « le penser seulement d'un bien si precieux » [166]. Dans les couplets d'une églogue imitée de Virgile jusque dans les refrains, Claude de Morenne trouvait assez de place pour introduire la même image [167].

Une déviation intéressante de ce thème lyrique, est celle qui permit de chanter sur un mode identique le retour, non seulement de la femme aimée, mais aussi de quelque grand personnage dont on veut fêter l'arrivée. Une étude intéressante serait à faire sur les figures littéraires que la poésie emprunta à l'inspiration amoureuse, les transportant dans l'hé-

[161] Desportes, *Complainte*, dans *Œuvres*, pp. 47 et 48-49 ; cf. *Plainte*, *Ibidem*, p. 70 ; J. de La Jessée, *Les premieres œuvres*, p. 42 ; La Vallettrye, *Œuvres poétiques*, son. *xi*, f. 3.
[162] J. Doublet, *Elégies*, p. 136 ; cf. J. Blanchon, *Dione*, *lxxx*, dans *Les premières œuvres*, p. 41.
[163] A. Jamyn, *Artémis*, dans *Œuvres*, f. 189.
[164] Cl. de Pontoux, *Œuvres*, son. *clix*, p. 95 ; cf. Al. Cioranescu, *Claude de Pontoux imitateur de l'Arioste*, p. 529.
[165] Cl. Hesteau, *Les œuvres poétiques*, l. II, son. *xlvij*, f. 44.
[166] La Roque, *Caritée*, *lxvj*, dans *Œuvres*, p. 105.
[167] Cl. de Morenne, *Eglogue*, dans *Poésies profanes*, p. 31.

roïque ou dans la poésie de circonstance, appliquant au roi ou aux grands seigneurs les mêmes compliments et les mêmes flatteries qu'on avait déjà adressés à quelque belle maîtresse.

C'est ainsi que le soleil qui ramène le printemps est comparé non seulement à la femme que l'on attend avec une amoureuse impatience, mais aussi au roi dont on célèbre le retour de quelque voyage. Charles IX « montrant ses raïons à Toulouse », en 1565, se voit devenir roi-soleil avant Louis XIV [168]. Henri III revenant de Pologne, avait été un soleil qui « en païs estranger sa lumiere destorne », laissant le ciel de France « tout triste, tout pleurant, tout obscur » ; tout cela se dissipe maintenant, qu'il apporte avec lui « la joye et la lumiere », et qu'il éclaire de nouveau du haut du même ciel, « apres un aspre hyver amenant le printemps » [169]. Pour le flatter, le poète lui dit encore comment il ne peut rester loin de la majesté de son souverain, sans qu'il sente « d'un aspre hyver la rude violance » [170]. Henri IV visitant sa bonne ville de Reims, entend la même chose ; les guerres civiles qui avaient agité la France avaient été comme un hiver, que sa présence éloigna tout à coup, et « le bonheur françois mit à son occident », grâce à son glorieux éclat de « soleil des François » [171]. Que ce soleil soit le roi ou la maîtresse du poète, cela ne change pas beaucoup à l'affaire, car, d'une manière ou d'autre, la dette envers l'Arioste reste la même.

VI

Parmi tant de larmes et de soupirs, Bradamante avait trouvé le temps d'envoyer à son fiancé une lettre, que nous ne négligerons pas, car elle fut au moins aussi appréciée et aussi souvent imitée que les Regrets que nous venons d'examiner. Les

[168] R. Garnier, *Au Roi*, dans *Œuvres complètes*, éd. L. Pinvert, Paris, Garnier Frères 1923, vol. II, p. 404 ; cf. H. Chardon, *Robert Garnier, sa vie, ses poésies inédites, avec son véritable portrait*, Paris, Champion 1905, p. 28. V. aussi un sonnet de Ronsard, dédié au Prince de Condé, dans ses *Œuvres*, éd. Vaganay, V, 397 ; cf. P. Laumonier, *Tableau chronologique des œuvres poétiques de Pierre de Ronsard*, Paris, Hachette 1911, p. 94.

[169] A. Jamyn, *Œuvres*, l. I, f. 3.

[170] *Ibidem*, f. 44. On donne aussi comme source de ce passage Horace, *Odes*, IV, *v* ; cf. A Cameron, *The influence of Ariost's epic and lyric poetry on the work of Amadis Jamyn*, pp. 17-18.

[171] J. Dorat, *La Nymphe Remoise au Roy*. Reims, Simon de Foigny 1610, pp. 1-2.

circonstances dans lesquelles elle écrit cette lettre en expliquent le contenu. Aymon, le père de Bradamante, veut la marier à Léon, fils de l'empereur de Constantinople ; bien que fermement décidée à ne pas trahir son serment de fidélité, la jeune guerrière ne peut s'opposer ouvertement au désir de son père. La tiédeur avec laquelle elle conduit cette affaire, où elle doit ménager à la fois son père et son fiancé, met le doute dans l'âme du dernier, et c'est pour écarter tout soupçon possible que Bradamante lui écrit cette lettre, en l'assurant de sa fermeté et de sa constance. Je ne changerai pas, lui dit-elle, quoi qu'il arrive. Je suis comme un rocher que les vents et les vagues attaquent de tous côtés : comme ce rocher, rien ne pourra me faire fléchir. On verra plutôt travailler le diamant avec une lime de plomb, et les fleuves remonter vers leurs sources, que mes pensées prendre une autre voie. Je porte votre image dans mon cœur, et j'ai fait la preuve qu'il n'est pas de cire ; il est comme le diamant ou comme l'ivoire, qui se brisent plutôt que de prendre une nouvelle forme [172].

Pour un lecteur moderne, ces images sembleront aussi banales que possible ; mais la poésie de cette époque accepte difficilement une image ou une idée qui ne soit pas banale ; d'autre part, la forme dans laquelle l'Arioste a moulé sa pensée, en rachète en partie la médiocrité. Aussi les imitateurs trouvèrent-ils dans ce passage du *Roland Furieux* une nouvelle matière à exploiter, dans laquelle ils s'empressèrent de découper des sonnets, comme ils l'avaient fait pour les autres passages lyriques du poème. Dans cette voie, Du Bellay est toujours le premier ; il transforme les stances qui composent la lettre de Bradamante en trois sonnets, dont le premier est basé sur la métaphore du « roc de foy non variable » et sur la fermeté de son cœur [173], le deuxième sur la constance de sa fidélité [174], et le dernier sur la comparaison du cœur avec l'ivoire qui se casse, mais qui ne reçoit pas une autre forme [175].

[172] *Orlando Furioso*, XLIV, *lxj-lxvj*. L'Arioste avait déjà développé un thème semblable, en l'exprimant dans des termes presque identiques, dans son *Capitolo VIII*.

[173] J. Du Bellay, *Olive*, *xxxv*, dans *Œuvres*, I, 56.

[174] *Ibidem*, son. *xxxix*, vol. I, p. 59.

[175] *Ibidem*, son. *xxix*, p. 51. Du Bellay revint sur le même sujet, en reprenant à la fois tous ces éléments différents, dans une longue *Chanson* (*Œuvres*, IV, 222), dont seule la première partie semble lui appartenir.

Presque en même temps, Ronsard concentrait la matière de cette tirade dans une *Chanson* qui fait partie du premier livre des *Amours* ; l'image qu'il emploie pour décrire la fermeté de sa foi est la même :

Un grand rocher qui a le doz
Et les piedz toujours oultragez
Ores des vens, ores des flos
En leurs tempestes enragez,
N'est point si ferme que mon cœur
Contre le roc de ta rigueur.

Il se compare encore, dans la même *Chanson*, « au pourtraict d'un diamant » qui se casse plutôt « que se voyr tailler de nouveau », et il n'oublie pas d'employer toutes les autres images de l'Arioste [176]. Mellin de Saint-Gelais, qu'on a déjà vu reprendre tant de thèmes de l'Arioste que Ronsard et Du Bellay avaient imités les premiers, donnera de cette lettre une traduction plus fidèle, dans son élégie *D'un esloignement*. C'est une femme qui parle, et ses paroles sont exactement celles de l'héroïne du poème italien :

Fortune peut me donner paix ou guerre,
Me mettre au ciel et au bas de la terre,
Amour me suivre ou estre favorable,
Mais rien ne peut me rendre variable.
Un rocher suis de foy et de constance,
Qui fais aux vents et ondes resistance... [177]

L'amour de Baïf pour Méline est, le lecteur l'a déjà deviné, « comme un roc encontre la menace des flots hideux », et comme « le portrait dans la pierre trassé », qui ne se laisse plus modifier ; son cœur préférerait se rompre « en cent pieces », plutôt « qu'autre amitié fist en lui demeurance » [178]. Il n'est pas moins

[176] Ronsard, *Chanson* (*Amours*, I), dans *Œuvres*, éd. Laumonier, IV, 175, éd. Vaganay, I, 158. Cf. Laumonier, *Ronsard poète lyrique*, pp. 483-485. V. aussi *Œuvres*, éd. Laumonier, IV, 138, éd. Vaganay, I, 191.

[177] Mellin de Saint-Gelais, *Œuvres*, I, 210. Cf. E. W. Wagner, *Mellin de Saint-Gelais*, p. 130, et Fr. Flamini, *Studi di storia letteraria italiana e straniera*, p. 267, note. Ce dernier auteur cite comme source le *Capitolo VIII* de l'Arioste, dont nous avons déjà remarqué la parfaite ressemblance avec la lettre de Bradamante.

[178] J.-A. de Baïf, *Méline*, I, dans *Euvres*, I, 53. Cf. Jean de La Taille, *Aux dames, cartel de ma constance et loyauté, pour un tournoy*, dans *Saül le Furieux*, f. 50. Une traduction aussi fidèle de l'image de l'Arioste, dans *Les Odes* d'Olivier de Magny, pp. 386-387.

vrai que Méline se fit suivre par Francine, et que celle-ci ne sut empêcher au poète ses « Diverses Amours ». « D'où je collige », avec le savant commentateur de Ronsard, « que les poetes ne sont pas tousjours si passionnez, ne si constans en amour, comme ils se font. Et combien qu'ils disent à la premiere qu'ils peuvent aborder, que plustost ciel et terre periroient, qu'ils en aimassent une autre ; si est-ce toutefois que quand ils rencontrent chaussure à leur pied, leur naturel n'est pas d'en faire grand conscience » [179].

L'image du rocher battu par les flots devait faire fortune. En peu de temps, elle devint le symbôle de la constance et de la foi inébranlable [180]; comme tout ce qui tient du cliché et de l'expression toute faite, on la rencontre partout dans la poésie du temps. Pour dire que le roi aime Diane de Poitiers d'un amour inaltérable, le poète le représente comme un rocher « qui laisse bien approcher de soy la fureur de l'onde », mais qui reste toujours aussi ferme sous la tempête [181]. Ronsard emploie la même métaphore, pour dire la constance de l'amour qu'il porte à Cassandre, et il lui semble que ce sentiment doit braver autant de traverses que le rocher supporte d'intempéries :

Le ciel depit me tourmentant la teste
Ores de gresle et ores de tempeste,
Le vent mon doz, et la mer rudement
Se courrouçoit contre mon fondement,
Voulant la foy rompre et diminuer
Que je vous veux toujours continuer [182].

Les serments d'amour sont sur toutes les lèvres ; leur banalité devait être traduite par des images d'emprunt, car il est rare

[179] M.-A. de Muret, *Commentaire au I livre des Amours de Ronsard*, dans *Œuvres* de Ronsard, éd. Vaganay, I, 199-120. Cf. G. Cohen, *Ronsard, sa vie et son œuvre*, Paris, Boivin 1924, pp. 117-118.

[180] Elle l'était déjà dans la poésie italienne ; on la retrouve dans le sonnet *xxviij* de Tebaldeo, qui dut connaître l'Arioste, car il rappelle de près les stances citées :

Io son quel che io fui sempre, et cosi voglio,
et se altra donna pensa di pigliarme
indarno ordisce rete, e prende l'arme,
che il mio cuor saldo sta come in mar scoglio.

[181] Du Bellay, *Œuvres*, V, 380.

[182] Ronsard, *Fantaisie à sa dame*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, I, 36, éd. Vaganay, IV, 368 ; cf. *la Defloration de Lede*, *Ibidem*, éd. Laumonier, II, 67-68, éd. Vaganay, III, 201.

de trouver une expression naturelle pour des sentiments que l'on n'éprouve pas.

Pontus de Tyard déclare à sa dame que son service est « un roc de fermeté », qui restera toujours le même, qu'elle lui soit « gracieuse ou farouche [183] ». Si Jodelle a choisi le rocher pour emblème, c'est qu'il est la « devise que la foy constante a tousjours prise [184] » ; Remy Belleau donne plus de circonstances à l'allégorie, en expliquant que les vents qui minent ce rocher symbolisent la jalousie d'un rival [185]. Après tant d'autres, Claude de Pontoux imitera le même passage de l'Arioste, déclarant sa résolution de rester fidèle, « soit que le sort se face à moy paroistre ou haut ou bas », et en se représentant soi-même comme « de vraye foy le rocher immuable », malgré « l'esperance incertaine » d'arriver jamais à la jouissance de la perfection dont il rêve [186]. Enfin, Bernier de La Brousse vante « le roch de ma constance » [187], et dit avoir résisté à la « rage ancienne » de son rival, comme ce même rocher « contre les flots qui l'osent approcher » [188].

L'image de la pierre qui se laisse briser plutôt que de recevoir une autre forme, se retrouve au moins aussi souvent. Ronsard nous parle le premier du nom que l'amour lui a gravé dans le cœur, et

> Que le temps qui peut casser
> Le fer et la pierre dure
> Ne le sçauroit effacer
> Qu'en moy vivant il ne dure [189].

Il rappelle encore ce nom gravé « au roc de ma memoire » [190], en l'y inscrivant « d'un si poignant trait », qu'un autre portrait ne pourra trouver place dans son cœur de poète, qui eut cependant des tendresses pour plus d'une femme [191]. Et Du Bellay, avec lequel il a en commun tant d'inspirations, nous parle lui aussi de cette « gemme dure » qui est son cœur, et

> Qui plus tost se laisse briser
> Qu'en autre protraict deguiser
> Sa premiere figure [192].

« La pourtraicture de tout ce beau » qui est la maîtresse du poète, résiste au temps aussi bien qu'à la mort [193], tellement elle est imprimée dans son cœur « d'un burin gracieux » [194] ; comme le dit un autre, répétant pour la dixième fois ce qu'on avait déjà dit,

> Mon cœur ferme et constant deça delà ne vire,
> Mon cœur ne se mollit, comme faict de la cire,
> Pour prendre à tous propos nouvelle impression.
> Depuis qu'amour eust mis sus luy vostre figure,
> Il n'a peu recevoir nulle autre portraiture
> Que celle que grava vostre perfection [195].

Le vers de l'Arioste « O me Fortuna in alto o in basso ruote », devient « ou hault ou bas la fortune me pousse » chez Du Bellay [196], et se retrouve, avec une imitation plus ou moins serrée du passage respectif du texte italien, dans les vers de Baïf [197] et de Desportes [198]. Quant au thème lyrique des « plutôt », il est extrêmement fréquent au XVIe siècle ; mais nous ne nous y arrêterons pas, car il est commun dans toutes les littératures, et il serait inutile d'essayer de déterminer dans quelle mesure les éléments de cette inspiration dérivent du poème de l'Arioste [199].

[183] Pontus de Tyard, *Rime tierce*, dans *Œuvres*, p. 174.
[184] Jodelle, *Amours, xviij*, dans *Œuvres*, f. 5.
[185] Remy Belleau, *Chanson*, dans *Œuvres*, I, 137.
[186] Cl. de Pontoux, *Œuvres*, son. *cxlj*, p. 86.
[187] Bernier de la Brousse, *Thisbée, lxj*, dans *Œuvres*, f. 82.
[188] Bernier de La Brousse, *Cloris et Marfire*, I, *xiij*, dans *Œuvres*, f. 46. Jean Hays répète que son cœur est un rocher « haut eslevé en l'aer, ferme contre le vent » (*Hyacinthe, lxix*, dans *Les premières pensées*, p. 56). J. Blanchon est « comme un roc... imployable, ferme et constant » (*Vœu*, dans *Les premières œuvres*, p. 81). Cf. P. de Brach, *Aymée*, l. III, él. *ij*, dans *Œuvres*, I, 254.
[189] Ronsard, *La defloration de Lede*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, I, 67, éd. Vaganay, III, 201.
[190] Ronsard, *Amours*, I, *lxxx*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, IV, 81, éd. Vaganay, I, 120.

[191] Ronsard, *Amours*, I,*ij*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, IV, 7, éd. Vaganay, I, 2.
[192] J. Du Bellay, *Chanson*, dans *Œuvres*, IV, 222.
[193] E. Pasquier, *Jeux poétiques*, I, *xx*, dans *La Jeunesse*, p. 350.
[194] Bernier de La Brousse, *Cloris et Marphire*, II, *iv*, f. 48.
[195] La Motte-Messemé, *Stances*, dans *Honnestes loisirs*, f. 248.
[196] Du Bellay, *Olive, xciij*, dans *Œuvres*, I, 106.
[197] Baïf, *Francine*, II, dans *Euvres*, I, 174.
[198] Desportes, *Hippolyte, xxv*, dans *Œuvres*, p. 132. Cf. Vianey, *Le Pétrarquisme en France*, p. 245, et *Une rencontre des muses de France et d'Italie demeurée inédite*, dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, XIII (1906), p. 98 ; Al. Cioranescu, *Les « Imitations de l'Arioste »*, p. 28. Quelque ressemblance avec la lettre de Bradamante, dans les stances de Boyssières, *Premières œuvres*, f. 21 v.
[199] Cf., par exemple, Sénèque, *Hercules furens*, v. 373-378 ; Giusto de' Conti, « Prima vedran le stelle in mezzo il giorno », dans *La bella mano*, Paris, M.

VII

Le célèbre passage du premier chant du poème, qui commence « La verginella è simile alla rosa », se trouve au milieu des Regrets de Sacripant, plaintes que laisse échapper ce personnage amoureux d'Angélique, pensant au peu de satisfaction qu'avait obtenu sa passion. La jeune fille, dit-il, est comme une rose, que tous aiment, et qui conserve sa grâce et sa fraîcheur, aussi longtemps que personne ne la touche ; mais à peine l'a-t-on détachée de la tige, qu'elle se flétrit, tout comme la jeune fille qui a laissé cueillir aux amoureux la fleur de sa premiere beauté [200].

La popularité de cette comparaison au XVI[e] siècle est trop connue, pour qu'il soit encore nécessaire d'insister : à partir de la célèbre odelette de Ronsard, « Mignonne, allons voir si la rose », on la rencontre très souvent dans toute la poésie du temps ; mais en réalité, toutes ses formes diverses ne viennent pas toujours de l'Arioste, qui, sur ce point, n'est lui-même qu'un imitateur. Ce passage de son poème est la traduction d'une poésie célèbre de Catulle [201] ; le modèle comme l'imitation eurent tous les deux le plus grand succès.

Là encore, Du Bellay est le premier ; de ces vers il tira, comme toujours, la matière d'un sonnet, dans lequel il ne fit entrer que le premier terme de la comparaison de l'Arioste, c'est-à-dire la rose. On devine d'ailleurs aisément sous cette métaphore la jeune fille, qui garde sa fraîcheur et sa « rougeur de blanc entremeslée » aussi longtemps qu'on ne l'a pas touchée, mais qui se dessèche et flétrit, « si elle est de sa tige arrachée » [203]. Cette image était facile à comprendre en France, où le souvenir du *Roman de la Rose* était encore vivant, et où

Patisson 1595, f. 21 ; et « Se più non torcerà suo corso al monte », *Ibidem*, f. 40 ; P. Bembo, « Correte, fiumi, alle vostre alte fonti », dans *Le Rime*, f. 14. A. di Costanzo, « Mancheran prima al mare i pesci e l'onde », dans *I Fiori delle rime de' poeti illustri*, Venetia, Marchio Sessa 1579, f. 1 v. ; B. Tomitano, « Torneran prima a le lor alte fonti », *Ibidem*, f. 43 v.

[200] *Orlando Furioso*, I, *xlij-xliij*.

[201] Catulle, *Carmina*, *lxij* : « Ut flos in saeptis nascitur hortis ». Repris par Ausone, *Idyllia*, XIV.

[202] H. Guy, *Mignonne, allons voir si la rose. Réflexions sur un lieu commun*, Bordeaux, G. Guenouilhou 1902 ; P. Laumonier, *Ronsard poète épique*, pp. 578-579 ; A. Belciugateanu, *Carpe rosam*, Bucuresti, Socec 1928.

[203] J. Du Bellay, *Olive*, *xcvij*, dans *Œuvres*, I, 109 ; cf. *Orlando Furioso*, I, *xlij-xliij*.

la poésie amoureuse ne se lassa jamais d'employer la même image.

On trouvera une traduction plus fidèle des mêmes stances de l'Arioste dans les dix vers d'une *Chanson* que Jacques Gohorry inséra dans sa traduction du X[e] livre d'*Amadis de Gaule* [204] ; cette pièce, d'un écrivain peu connu, obtint un véritable succès, peut-être encore plus au XIX[e] siècle que parmi les contemporains du poète, car c'est la seule composition qui en recommande encore le nom à la postérité. Deux autres traductions du même fragment furent publiées quelques quarante ans plus tard, par un autre écrivain encore moins connu, Julien Guesdon [205]. Nous ne parlons pas du morceau de Baïf ayant le même sujet, car il est certainement traduit de Catulle, comme aussi la comparaison de la vierge à la vigne sauvage, et de la jeune femme à la vigne que la main de l'homme a su rendre utile et agréable à la fois [206].

Dans l'Arioste, la comparaison ne sert pas, à proprement parler, d'invitation à l'amour. La jeune vierge est, au contraire, conseillée de garder sa vertu, puisqu'il lui est dit que la fleur cueillie se flétrit et perd sa beauté ; mais il est vrai aussi que c'est là un conseil qu'on ne saurait prendre au sérieux, chez un poète qui prêche à tout propos la volupté, et dans la bouche d'un amoureux qui ne se plaint d'autre chose que de ne pas avoir cueilli cette rose. En réalité donc, la morale qui se dégage de tout cela, est qu'il faut profiter des beaux jours ; cela convient mieux à l'esprit gaulois, et c'est dans ce sens que tous les imitateurs français comprirent et interprétèrent cet épisode lyrique, qui est en apparence un éloge de la chasteté, et qui cache au fond un *carpe diem*, adressé aux amantes rétives. On

[204] [J. Gohorry], *Le dixiesme livre d'Amadis de Gaule... Traduit nouvellement d'Hespagnol en Françoys*, Paris, V. Sertenas 1555, ch. *l*, f. 96 v. Reproduit dans *les Annales poetiques ou Almanach des Muses, depuis l'origine de la poésie françoise*, vol. III, Paris, Delalain 1778, p. 208, et dans *Les Poètes françois depuis le XII[e] siècle jusqu'à Malherbe*, Paris, Crapelet 1824, vol. III, p. 259. Rathéry, *Influence de l'Italie sur les lettres françaises, depuis le XIII[e] siècle jusqu'au règne de Louis XIV*, Paris, Firmin-Didot 1853, p. 109, semble avoir été le premier à attirer l'attention sur la source de cette imitation.

[205] J. Guesdon, *Epigrammes, Stanses, Odes et Madrigalles*, Nantes, N. des Marestz et Fr. Faverin 1593, f. *XXXI*. Cf. sur ce poète, Camille Ballu, *Curiosités poétiques du XVI[e] siècle. Guesdon*, dans *Revue de la Renaissance*, XIV (1910), pp. 198-201. Une autre imitation du même passage de l'Arioste dans *Les œuvres poétiques* de Vauquelin des-Yveteaux, éd. P. Blanchemain, Paris, Aug. Aubry 1854, p. 15.

[206] J.-A. de Baïf, *Euvres*, I, pp. 295-297.

ne retrouvera jamais, dans les imitations françaises, l'explication qu'avait donnée l'Arioste de la flétrissure de la rose : ce n'est pas parce qu'on l'a cueillie qu'elle se fane, mais parce qu'on l'a oubliée sur sa branche, et que la chaleur du soleil ou la fuite des jours l'ont faite baisser la tête et ont terni ses belles couleurs.

La jeune fille est aussi belle qu'une rose, mais uniquement « quand elle est sur le poinct de quatorze ou quinze ans » ; c'est alors qu'elle est « du tout requise », et qu'on l'aime pour sa beauté, car « l'age meur et qui ride » la fera moins recherchée par les amoureux. La morale n'est pas difficile à deviner :

> Belle et jeune tu es ; qu'est-ce que tu attends ?
> Pren plaisir que l'on t'ayme, or que tu as le tens [207].

Autrement, elle sera bientôt comme cette autre rose,

> Qu'un jeune pasteur par oubly
> Laisse fletrir dessus la branche,
> Sans se parer d'elle au dimanche,
> Sans jouir du bouton cueilli [208].

Rappelant la courte existence de cette fleur qui, comme Malherbe le dira plus tard, ne vit que « l'espace d'un matin », Jean de La Jessée enjoignait à son amie de ne pas attendre « l'aspre effort du vieux age transi », et de cueillir au plus vite « la jeunesse prisée » [209]. Malgré le troc qu'il a fait de la rose contre un œillet, Bernier de La Brousse en fait aussi « la douce fleur de la virginité », dont il demande sans plus les prémices à sa Thisbée [210]. Une fois de plus, l'Arioste enseignait donc à la poésie française une morale épicurienne et le goût de la volupté, et les jeunes poètes reconnurent dans sa joie de vivre leur propre élan vers la vie, et l'exemple qui les autorisait à chanter des sentiments qu'ils n'auraient pas exprimés avec autant de sincérité.

[207] J. Béreau, *Œuvres poétiques*, éd. J. Hovyn de Tranchère et R. Guyot, Paris, Librairie des Bibliophiles 1884, p. 195.
[208] J. de La Taille, *Chanson iij*, dans *La Famine*, f. 158 v. Cf. Brantôme, *Recueil d'aulcunes rymes*, éd. L. Perceau, son. *viij*, p. 54. La stance *xlj* des Regrets de Sacripant semble avoir été la source de Nicolas de Montreux, *Les amours de Cleandre et Domiphille*, f. 96.
[209] J. de La Jessée, *Severe*, I, dans *les Premières œuvres*, p. 1115.
[210] Bernier de La Brousse, *Thisbée*, *xxiv*, dans *Œuvres*, f. 69. Cf. Claude de Morenne, *Eglogue*, dans *Poésies profanes*, p. 29.

VIII

La médaille a aussi un revers, et les femmes ne reçoivent pas que des compliments, dans le poème de l'Arioste ; c'est à Rodomont qu'incombe la tâche d'en dire du mal. Ce cruel Sarrasin a subi une terrible défaite de la part de l'enfant qui tire les flèches de Vénus. Sa fiancée, Doralice, avait rencontré Mandricard, et était devenue sa maîtresse. C'est pour Rodomont un prétexte pour se plaindre de la méchanceté des femmes, qui se valent toutes, et dont les promesses et les serments sont toujours mensongers : Dieu, dit-il, les a faites pour infliger aux mortels une peine éternelle, car elles sont les guêpes et les serpents de l'humanité [211].

Ces imprécations et ces blasphèmes ne déplurent pas en France, où toute une littérature satirique s'était longtemps amusée aux dépens des femmes. De ce monologue, auquel Ronsard avait déjà emprunté quelques vers [212], Desportes tira la matière d'une élégie [213] ; c'est d'après l'Arioste que Scévole de Sainte-Marthe affirme que Dieu

> Fit le sexe féminin
> Pour un poison qui consomme
> Toute la douceur de l'homme [214],

et que Jean Godard se plaint, dans son sonnet contre la nature qui a créé ce « sexe cruel » :

> Nature, respond-moy, dy-moy, pourquoy fis-tu
> Ce monstre effarouché, si barbare et testu,
> Qu'il ne se souci' point de honte ni de blasme ?
> Ah ! je t'entends assez ; c'est que tu n'as soucy
> Que de faire du mal, estant meschante aussi,
> Car toy mesme tu es une femelle et femme [215].

[211] *Orlando Furioso*, XXVII,*cxvij-cxxj*. Ce fragment avait été réimprimé séparément : *Lamento di Isabella, con il lamento di Rodomonte. E un Sonetto. Et il Dialogo di Caronte. Et con alcune napolitane bellissime*. s.l.n.d. (Bibl. Nationale, Rés. Yd. 1480).
[212] Ronsard, *Œuvres*, éd. Laumonier, VII, 169, éd. Vaganay, II, 109.
[213] Desportes, *Elegies*, I, *xix*, dans *Œuvres*, p. 283. Cf. Al. Cioranescu, *Les « Imitations de l'Arioste » de Philippe Desportes*, pp. 20-24.
[214] Sc. de Sainte-Marthe, *Second volume des œuvres*, p. 166.
[215] J. Godard, *Lucresse*, *lxxxvij*, dans *Les Œuvres*, p. 180.

IX

A part ces épisodes lyriques, la poésie du XVIe siècle demanda aussi à l'Arioste un certain nombre de traits qui n'ont pas la même importance ni le même intérêt, des allégories, des comparaisons et des descriptions, dont nous donnerons ici le détail.

Parmi ces emprunts secondaires, l'allégorie des cygnes et des corbeaux intéressa surtout les poètes de la Pléiade. C'est dans l'épisode du voyage d'Astolphe qu'il faut chercher son explication. Nous avons vu comment ce personnage avait entrepris un voyage dans la lune, pour y chercher l'esprit de Roland. Il y voit, entre autres, le Temps, personnifié par un vieillard qui laisse tomber dans le Léthé, c'est-à-dire dans l'oubli, les noms de tous les grands personnages sur lesquels une gloire éphémère jette quelque éclat.

Des corbeaux s'emparent des étiquettes qui portent ces noms, et tâchent en vain de les sauver de l'oubli, car elles retombent dans les eaux noires qui les engloutissent ; seuls, deux cygnes peuvent les en tirer, et en portent une partie au Temple de l'Immortalité. Il n'est pas difficile de comprendre que les corbeaux sont les flatteurs et les mauvais poètes de cour, qui vendent leurs louanges à d'illustres protecteurs, mais dont l'œuvre est bientôt ensevelie dans la poussière du temps ; les cygnes dispensateurs d'immortalité, ce sont les vrais poètes, dont un vers suffit pour sauver de l'oubli celui auquel il est consacré [216].

Il n'est plus besoin de dire que c'est chez Joachim Du Bellay qu'il faut chercher la première imitation de cette allégorie ; il montre une prédilection évidente pour ce passage, tandis que Ronsard le néglige complètement, car on n'en trouvera aucune allusion dans ses œuvres. Du Bellay ne manque pas d'opposer à plusieurs reprises « la noire tourbe envieuse des corbeaux » aux cygnes qui seuls, sauvent de l'oubli les noms illustres, et les « font par le monde voler » [217]. Les bons poètes sont des oiseaux rares, qui volent « sur les éternelles eaux des filles de la Mémoire » ; ce sont « les nouveaux cignes qui ores par la

[216] *Orlando Furioso*, XXXV, *x-xxiij*.

[217] J. Du Bellay, *A la Royne*, dans *Œuvres*, III, 88. Le commentateur du poète, Jean Proust, ajoute : « Si tu veulx entendre ceste allegorie, voy l'Arioste en ce chant où Astolphe va querir le sens de Roland en la sphere de la lune ».

France se vont chantant », c'est-à-dire la nouvelle génération de poètes, que « mille corbeaux envieux » viennent troubler « du bord oblivieux » dont ils ne sont pas capables de braver les ondes [218]. Il revient à la charge d'autres fois encore, toujours en jouant sur la même opposition entre le mérite des bons poètes et l'impuissance des mauvais : « des envieux les plumes de corbeau » ne suffiront pas pour sauver de l'oubli « l'honneur des dames » [219], tandis que « les cygnes bien chantans » sont seuls capables de le faire [220].

L'image ne fut pas tout à fait sans fortune. Elle est longuement développée dans la premire moitié d'une ode d'Olivier de Magny, adressée à Jean Bertrand, et dans laquelle se trouvent répétés tous les détails donnés par l'Arioste [221]. Amadis Jamyn déclare qu'il faut savoir distinguer « la douce voix d'un cygne du croasser des corbeaux envieux » [222]. Jean de La Jessée parle avec plus de sévérité de « la bouche hypocrite » des poètes à gages, en ajoutant que

> La rive aux cygnes familiere
> Jaze loing de la grenouilliere
> Où coassent ces enroués [223].

A son tour, J. Le Blanc ne nous parle que du Cygne, qui

> Est le chantre fatal qui d'un vol ennobly
> Doit enlever ton los du profond de l'Oubly,
> Non pour luy susciter une comme gloire,
> Mais pour le mettre au front du temple de Memoire [224].

Par la suite, le « chant des corneille » devint équivalent de

[218] J. Du Bellay, *Contre les envieux poètes*, dans *Œuvres*, IV, 51.

[219] J. Du Bellay, *Aux dames Angevines*, dans *Œuvres*, IV, 38.

[220] J. Du Bellay, *A Madame Diane de Poitiers*, dans *Œuvres*, V, 372.

[221] O. de Magny, *A Jean Bertrand, Conseiller au Grand Conseil, en faveur de Pierre de Paschal*, dans *Les Odes*, Lyon, N. Scheuring 1876, pp. 101-115.

[222] Jamyn, *Hercule défenseur des Muses*, dans *Œuvres*, f. 17. Une autre fois, il parle de la vertu, qui seule arrache les noms des défunts « du grand lac Stygieux où le vil nom du vulgaire se noye » (*Ibidem*, f. 3). Quelque ressemblance avec cette idée dans l'*Ode*, antérieure comme date, *de Jacques Grévin de Clermont, au seigneur de Launay*, publié dans P. Boaistuau, *Histoirs prodigieuses*, Paris, V. Norment 1564.

[223] J. de La Jessée, *Les odes-satires et quelques sonnets*, Paris, F. Morel 1578, ode *vij*, p. 20.

[224] J. Le Blanc, *A Jacques de Maillé-Brézé*, dans *La neotemachie poetique*, Paris, Fr. Julliot 1610, IIe partie, p. 5. Même image dans une autre ode *A Jacques de Maillé-Brézé*, *Ibidem*, Ire partie, p. 59.

la mauvaise poésie [225], et les poètes sans inspiration ne seront autre chose que des corbeaux [226] ; quand on voudra dire qu'un sujet quelconque est digne d'être chanté d'un ton soutenu, on dira simplement qu'il n'est pas fait pour les corbeaux, mais pour la voix mélodieuse du cygne [227].

X

L'importance des imitations qui vont suivre est plus réduite ; nous y distinguerons deux catégories, dont la première est formée par les exordes du *Roland Furieux*, et la seconde par les comparaisons et les images diverses répandues dans ce poème.

On sait que tous les chants du poème de l'Arioste commencent par une sorte d'introduction, le plus souvent de caractère lyrique, et qui traite un sujet général en rapport avec l'aventure qui suit, ou avec celle qui a précédé. Ces exordes sont peut-être la plus intéressante des innovations de l'Arioste, et eurent le plus grand succès. Berni les imita de la façon la plus heureuse dans son remaniement du *Roland Amoureux* [228], et plus tard, Voltaire n'oublia pas d'en faire son profit dans sa *Pucelle*. Quant aux thèmes lyriques qui forment leurs sujets, ils furent quelquefois repris par les poètes français du XVI[e] siècle.

L'exode du deuxième chant traite de l'amour non partagé ; le poète se plaint également contre l'injustice du dieu de l'Amour, et contre sa propre faiblesse, qui le fait poursuivre celle qui le fuit, et désirer ce qu'il a le moins de chances d'obtenir [229]. C'est de quoi Baïf se plaint, après lui, accusant son peu de volonté aussi bien que le « doux mal » qui le tient

[225] Cl. Garnier, *L'Amour victorieux, I*, f. 142.

[226] *Ibidem, cxxxiij*, f. 178. Cf. D'Audiguier, *A treshaute et puissante Dame Lougse de Lorraine, Princesse de Conty*, dans *Œuvres poétiques*, pièces liminaires.

[227] D'Audiguier, *A la reine Marguerite*, dans *Œuvres*, I, 1. Cf. G. Colletet, *Scevoleon, chant pastoral sur le trespas de Monsieur de Sainte-Marthe*, dans *Scaevolae Sammarthani Tumulus*, Paris, J. Villery 1630, p. 109.

[228] On trouvera aussi des exordes dans le goût de l'Arioste dans *Il Selvaggio di M. Giovambattista Cortese da Bagnacavallo, in cui si trattano innamoramenti, battaglie et altre cose bellissime*. Vinegia 1535.

[229] *Orlando Furioso*, II, *i* ; cf. IX, *ij*, 3-4. Mais l'Arioste n'était pas le seul à chanter ce thème : cf. Chariteo, *Le Rime*, éd. E. Pèrcopo, Napoli 1892, son. *xiij*, p. 15 (Io seguo chi mi fugge e si nasconde), et son. *xxxvij*, p. 46 (Dove 'l dolor mi chiama io voi correndo).

enchaîné [230]. Jacques Grévin traduit presque textuellement cette stance de l'Arioste, dans la deuxième partie d'un sonnet qu'il adresse à son Olympe [231]. Estienne Pasquier déclare qu'après avoir appris du poète italien cette « malheureuse heresie, qu'il faut desdaigner l'Amour par celuy qui veut estre aimé de sa dame », il a fait là-dessus une chanson, dont le refrain est tiré du *Roman de la Rose*, mais qui n'est qu'une paraphrase de la même stance du *Roland Furieux* [232] ; ce jeu semble l'avoir intéressé, car il revient ensuite sur le même sujet, en redisant dans un sonnet exactement ce qu'il avait exprimé dans sa première chanson [233].

D'autres imitent plus librement ce morceau lyrique, qui se confond avec le thème « je cheris mon malheur, de mon heur je m'esloigne » [234], sujet purement pétrarquiste, qui avait déjà connu une infinité de variantes, en France aussi bien qu'en Italie. C'est pourquoi nous abandonnerons ce sujet, malgré l'immense fortune qu'il eut dans la poésie de cette époque ; nous avons jugé prudent de procéder ainsi toutes les fois qu'un thème lyrique a plus d'une source possible, et que des traits particuliers appartenant à l'Arioste ne l'indiquent pas d'une manière positive comme modèle de ces variations.

Au troisième chant de son poème, le poète se prépare à écrire l'histoire poétique de la maison d'Este ; pour bien chanter un aussi digne sujet, il débute d'un ton solennel, en se demandant à quelle muse il faut s'adresser, pour être soutenu dans une aussi audacieux entreprise :

> Chi mi darà la voce e le parole
> Convenienti a sì nobil suggetto ?

[230] Baïf, *Méline*, I, dans *Euvres*, I, 46 ; cf. le sonnet de Ronsard qui commence « Injuste Amour », dans *Œuvres*, éd. Laumonier, IV, 31, éd. Vaganay, I, 33.

[231] J. Grévin. *Continuation d'Olympe*, p. 238 ; cf. L. Pinvert, *Jacques Grévin*, p. 231.

[232] E. Pasquier. *Lettres amoureuses, xv*, dans *La Jeunesse*, p. 309.

[233] E. Pasquier, *Les jeux poétiques*, I, *lj*, dans *La Jeunesse*, p. 383. Une autre traduction du même passage, chez La Roque, *Les heureuses amours de Cloridan*, Rouen, R. du Petit Val 1596, p. 9.

[234] V. cependant Cl. Turrin, *Discours de ses misères* (*Elégies*, II, *iv*) dans *Œuvres*, f. 35, où il développe le même thème, prenant pour exemples Roger et Astolphe, et invoquant « quelque Athlant qui mes peines enchante ». Cf. aussi A. de Cotel, son. *xxxj*, dans *Le premier livre des mignardes et gaies poésies*; f. 9 ; Guy de Tours, *Ente, liv*, dans *Premières œuvres*, f. 16 ; Odet de La Noue, *Poesies chrestiennes*, 1 partie, son. *xlv*, p. 23.

Chi l' ale al verso presterà, che vole
Tanto ch' arrivi all' alto mio concetto ? [235]

Cet exorde fut imité toutes les fois que l'on eut à chanter quelque sujet d'importance ; Ronsard pleurant la mort de Marguerite de Valois ne procédait pas autrement [236], comme aussi Du Bellay, qui se déclarait trop faible pour chanter sa douleur d'amoureux désespéré [237]. Pontus de Tyard se demandait de même « quelle douce Python » allait lui dicter le développement de sa « conception si hautement pensée », pour chanter dignement la louange de Madame de Retz [238] ; Jamyn imitait plus librement cet exorde, dans une élégie adressée à son Artémis [239], et François Le Poulchre se préparait à chanter ainsi la gloire de son illustre protecteur, le duc d'Alençon [240].

C'est au commencement du quatrième chant du *Roland Furieux* qu'Amadis Jamyn doit quelques vers de son *Ode contre la guerre civile :*

Les loups ny les lyons ne sont accoustumez
D'estre sur leurs pareils au carnage animez :
Dites-moy, quelle frenaisie
Ou quelle faute vous manie ? [241]

Au dixième, l'Arioste fait la leçon aux femmes, en se servant de l'exemple que lui offre Olympe, et de la trahison qu'elle avait soufferte, pour en tirer une leçon qui tourne un peu à son avantage. Cela ne signifie pas, dit le poète, que vous deviez renoncer à avoir des amoureux, mais seulement que vous pensiez à les mieux choisir. Ne donnez pas votre foi à de trop jeunes amants, qui ne méritent que rarement votre confiance, et qui oublient leurs serments aussitôt qu'ils ont obtenu ce qu'ils désiraient ; ils sont comme le chasseur qui poursuit le lièvre

[235] *Orlando Furioso*, III, *i*. Nous en trouvons une imitation italienne dans les *Rime di M. Remigio Fiorentino*, Vinegia, Bindoni et Pasini 1547, f. 14.
[236] Ronsard, *Hymne triumphal sur le trespas de Marguerite de Valois*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, III, 54, éd. Vaganay, III, 296. Le rapprochement de la source avait déjà été fait pas Pasquier, *Les recherches de la France*, VII, ch. *ix* ; Paris, Billaine 1664, p. 621.
[237] J. Du Bellay, *La complainte du désespéré*, dans *Œuvres*, IV, 87.
[238] Pontus de Tyard, *Œuvres*, p. 164.
[239] A. Jamyn, *Œuvres*, f. 139.
[240] F. Le Poulchre, *Les honnestes loisirs*, p. 189. Mouvement semblable chez J. de La Jessée, *Marguerite*, II, dans *Les premières œuvres*, p. 876, et chez Buttet, *Œuvres poétiques*, p. 198.
[241] A. Jamyn, *Œuvres*, f. 69 v.

seulement pour le plaisir de la chasse, et qui n'attache plus de prix à la proie, aussitôt qu'il l'a prise. Choisissez donc quelque amoureux d'esprit plus reposé, qui vous aimera avec constance, et avec plus de discrétion que n'en mettent dans leurs passions ces jeunes parleurs. Charmant conseil, qui laisse deviner, à lui seul, que le poète avait passé l'âge de la première jeunesse, et qu'il plaide dans un procès qui ne lui est pas indifférent.

De cet exorde, Jean Doublet donna une exacte traduction, dans une élégie qu'il intitula *Avertissement aux Dames*, et qui contient, bien entendu, la même leçon :

De ces dous jouvenceaus
Guetés vous, dames,
Qui sur leurs ans nouveaux
Sont pleins de flammes ;
Plus tost que paille au feu
D'ardeur s'atteignent,
Mais, durans aussi peu,
Tantot s'eteignent [242].

Plus grave, Scévole de Sainte-Marthe traduisit en latin le même morceau [243], quitte à le transformer en même temps en une *Gayeté* tout à fait française, par la langue comme par l'esprit [244]. Cet exorde fournit aussi à Amadis Jamyn le sujet de sa *Complainte d'une dame trompée*, dont seule la première partie est originale ; l'image du chasseur qui ne poursuit que le gibier qui lui échappe, et les accusations qui suivent, à l'adresse des jeunes amoureux, sont traduites presque textuellement de l'Arioste [245].

L'exorde du XV[e] chant est imité, ou pour mieux dire traduit dans la première partie d'un sonnet d'Olivier de Magny [246], tandis que celui du XVII[e] semble être à l'origine de quel-

[242] J. Doublet, *Elégies*, p. 133. L'exorde est aussi imité en partie par Ronsard, *Chanson*, dans *Œuvres*, éd. Vaganay, II, 17, et par Desportes, *Elégies*, I, *ix*, dans *Œuvres*, p. 258 ; cf. *Chanson, Ibidem*, p. 135.
[243] *Ex Areosto*, dans *Poemata* (*Scaevolae et Abeli Sammarthani Opera Latine et Gallice*, Paris, J. Villery 1629), p. 123.
[244] Sainte-Marthe, *Œuvres*, p. 153.
[245] A. Jamyn, *Œuvres*, f. 254 ; cf. A. Cameron, *The influence of Ariosto's epic and lyric poetry on the work of Amadis Jamyn*, pp. 47-48. Cf. La Roque, *Elégie* IX, dans *Œuvres*, p. 419.
[246] O. de Magny, *Les Soupirs*, *cix*, p. 78.

ques stances de Nicolas de Montreux [247]. Au commencement du XXIV[e] chant, se servant d'une image empruntée aux artifices des chasseurs, le poète parlait de ceux qui touchent du pied les gluaux de l'amour, dont aucun effort n'est capable ensuite de les tirer ; comme Roland, que l'Arioste avait cité comme exemple, Ronsard est une victime de ce petit dieu, et « s'empestre dans les liens d'amour » [248], et comme lui, Grévin a « mis le pied sur l'amoureuse branche » et s'y trouve irrémédiablement englué [249].

Au XXXI[e] chant, où, en parlant des soupçons qui torturent Bradamante, en lui faisant croire que Roger lui est infidèle, l'Arioste couvrait d'invectives véhémentes la jalousie, qui est la cause de tant de maux, les poètes trouvèrent quelques traits nouveaux à transporter dans un thème qui était favori à l'époque. Ce n'est pas notre auteur qui introduisit en France le goût pour les compositions sur la jalousie [250] ; mais dans les formes différentes que l'on donna au même sujet, on rencontre parfois quelque réminiscence du *Roland Furieux*, qui d'ailleurs n'en avait parlé qu'au passage, comme d'une « peste infernale » qui empoisonne les esprits, et contre laquelle il n'y a pas de remède [251]. C'est ainsi que la voit Du Bellay, comme un « vent pestilent », qui ne craint « emplastre, unguent, just de racine ou d'herbe » [252] ; Baïf la croit venue de quelque « bourbier d'enfer », et se plaint dans les mêmes termes de ces « pestes infettes », qui enveniment les amours les plus pures [253].

Nous n'avons pu trouver dans les célèbres stances *De la jalousie*, par Desportes, l'influence de l'Arioste qui y a été signalée [254] ; nous n'y voyons que la reprise d'un sujet qui était déjà bien connu dans la poésie française. Les pièces sur la jalousie

[247] N. de Montreux, *Les amours de Cleandre et Domiphille*, f. 5.
[248] Ronsard, *Bocage* de 1554, son. *xxxiv*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, VI, 49, éd. Vaganay, II, 44.
[249] J. Grévin, *Olympe*, II, p. 236.
[250] On en trouve en Italie, qui sont indépendantes du texte de l'Arioste : cf. A. Firenzuola, « Timida Gelosia, per qual cagione », dans *Opere*, Milano, Classici Italiani 1802, vol. II, p. 15, et B. Tomitano. « O maligna, o crudel, o di dolore », dans G. Ruscelli, *I Fiori*, f. 49 v.
[251] *Orlando Furioso*, XXXI, *iv-vj*. Une traduction partielle de ce passage, par E. Forcadel, *Le chant des Seraines*, Paris 1548, f. 25 v.
[252] J. Du Bellay, *Olive*, *xcix*, dans *Œuvres*, I, 111.
[253] J.-A. de Baïf, *Francine*, I, dans *Euvres*, I, 140. Cf. aussi I. Habert, qui l'appelle « peste de l'Univers », et que la fait sortir des « gouffres des enfers », *Œuvres poétiques*, *xxix*, f. 8.
[254] A. Cameron, *Desportes and Arioste*, pp. 177-178.



Anonyme. — La Fuite d'Angélique (tapisserie)

sont tellement nombreuses, et si peu en rapport avec notre sujet, qu'il serait inutile de les enregistrer toutes [255]. On peut supposer cependant que, sur ce point encore, l'exemple de l'Arioste contribua à la grande popularité du thème, et indiqua parfois aux poètes la manière dont il fallait le traiter [256].

On sait de quelle manière prend fin la folie de Roland : Astolphe monte dans la lune, et y retrouve l'esprit du paladin, qu'il rapporte sur terre. Le poète, qui se considère comme une victime de l'amour presque au même titre que Roland, se demande, à cette occasion, s'il trouvera à son tour un nouvel Astolphe qui lui rapporte le sens perdu :

> Chi salirà per me, Madonna, in cielo
> A riportarmi il mio perduto ingegno,
> Che, poi ch' uscì de' bei vostri occhi il telo
> Che 'l cor mi fisse, ognor perdendo vegno ? [257]

C'est le ton qu'emploie du Bellay, dans un sonnet des *Regrets*, en redemandant de même la sagesse perdue [258]. Clovis Hesteau demandera ainsi « qui sera la Chiron, le Mercure ou l'Achille » capable de le guérir de cet amour ou de cette folie, et il sait qu'il lui faudra au moins « un second Logistille » pour le retirer de son erreur [259] ; Claude Turrin voudrait que « quelque Circe puissante ou quelque Atlant » lui prête son assistance [260], et Jean de La Jessée se contenterait de se voir pousser des ailes, grâce auxquelles il pourrait fuir « ces alarmes charnelles » qui l'agitent sans lui laisser de répit [261].

[255] Cf. cependant O. de Magny, *Les souspirs*, *lxviij*, p. 50 ; J. Tahureau, *Contre la Jalousie*, dans *Œuvres*, f. 28 ; A. Jamyn, *Artémis*, dans *Œuvres*, f. 187 ; J. Godard, *Lucresse*, *lxxxiv* et *lxxxv*, dans *Les Œuvres*, p. 184 ; Cl. de Morenne, *Elegie*, pp. 3-6, et *La Jalousie*, pp. 83-86 ; Flam. de Birague, *Œuvres*, son. *xl*, f. 14 ; Le Digne, *Stances de la Jalousie*, dans *Meslanges*, f. 161 (ce dernier poète imite Desportes) ; *Stances de la Jalousie*, dans Ph. Tourniol, *Les destinees des amans*, Paris, Cl. La Tour 1603, II[e] partie, f. 101-112 ; *Stances sur la difference de Jalousie et d'Amour*, dans *Le Temple d'Apollon*, II, Quatrième partie, p. 41. La jalousie est souvent appelée « peste du monde », comme dans l'Arioste ; cf. J. Hays, *Meslanges*, son. *iv*, p. 182, et I. Habert, *Les Météores*, II[e] partie, f. 30.

[256] Il y avait, en Italie, une *Antidoto della Gelosia, distinto in doi libri, estratto dall' Ariosto per Levantio da Guidicciolo Mantovano*, Venezia, Fr. Rampazetti 1565 ; c'est un dialogue sur les effets de l'amour, et sur la jalousie en particulier, avec des exemples tirés uniquement du *Roland Furieux*.

[257] *Orlando Furioso*, XXXV, *i-ij*.

[258] J. Du Bellay, *Regrets*, *lxxxviij*, dans *Œuvres*, II, 119 ; cf. F. Neri, *Nota ai « Regrets »*, p. 185.

[259] Cl. Hesteau, *Les œuvres poétiques*, l. II, son. *lxxxv*, f. 54.

[260] Cl. Turrin, *Discours de ses misères* (*Elegies*, II, *iv*), dans *Œuvres*, f. 35.

[261] J. de La Jessée, *Les premières œuvres*, p. 24.

Au commencement du XLVI[e] chant de son poème, prévoyant qu'il approchait du terme d'un si long voyage, l'Arioste employait l'image du voyageur rentrant chez soi en bateau, et apercevant déjà le rivage familier, avec la foule des amis venus pour le saluer [262]. Ronsard s'en inspire à la fin de sa longue ode *A Michel de l'Hospital,* priant la muse de le conduire droit au port, où il dit apercevoir déjà son ami Morel qui lui fait signe, et sa nymphe Antoinelle [263] ; le même tableau revient dans ses vers, avec une autre ampleur, dans *Les Isles fortunées* [264]. Du Bellay, sur le point de terminer ses *Regrets,* feignait de rentrer d'un aussi long voyage, au port où l'attendaient « tant d'amis que ne les puis nommer » [265].

Moins heureux, quelques autres exordes n'eurent que des imitations partielles ou isolées ; parmi ceux-ci, nous citerons ceux des chants VI [266], VIII [267], XV [268], XX [269], XXI [270], XXIV [271] et XXXVIII [272] sur lesquels nous n'insisterons pas davantage.

XI

Nous consacrerons un dernier paragraphe aux images de toute sorte que l'on emprunta accidentellement à l'Arioste. Nous ne voulons pas confondre l'influence d'un écrivain avec la fortune de ses écrits, et accorder à ces imitations, purement casuelles, une importance plus grande qu'elle n'est en réalité.

[262] *Orlando Furioso,* XLVI, *i-xix.*

[263] Ronsard, *Œuvres,* éd. Laumonier, III, 157, éd. Vaganay, III, 55 ; cf. F. Neri, *La nave di Ronsard,* dans *Fanfulla della Domenica,* mars 1916. A comparer aussi l'ode *A son retour de Gascongne voiant de loin Paris,* dans *Œuvres,* éd. Laumonier, IV, 201, éd. Vaganay, III, 422.

[264] Ronsard, *Œuvres,* éd. Laumonier, V, 178, éd. Vaganay, IV, 58.

[265] J. Du Bellay, *Regrets, cxxix,* dans *Œuvres,* II, 155 ; cf. J. Vianey, *La part de l'imitation dans les Regrets,* dans *Bulletin Italien,* IV (1904), pp. 40-41, et *Le Pétrarquisme en France,* pp. 350-351.

[266] *Traduction faicte proptement et en jeu par A. le C. Baron de La Chaume sur le chant de l'Arioste,* dans Fiefmelin, *Œuvres,* II[e] partie, f. 65. Pour l'exorde du chant VII, cf. O. de Magny, *Les Odes,* p. 310.

[267] J. de La Taille, *Hymne à Madame sœur du Roy,* dans *Saül le Furieux,* f. 45.

[268] O. de Magny, *Les Souspirs, cix,* p. 78.

[269] Cf. J. Du Bellay, *A Madame la Comtesse de Tonnerre,* dans *Œuvres,* III, 145.

[270] O. de Magny, *Les Souspirs, xvij,* p. 16 ; cf. L. E. Kastner, *The sources of Olivier de Magny's sonnets,* dans *Modern Philology,* VII (1910-1911), p. 41.

[271] *Autre [traduction] de par le mesme Sieur,* dans Fiefmelin, *Œuvres,* II, f. 65 v. (cf. plus haut, note 266).

[272] J. Du Bellay, *Aux dames Angevines,* dans *Œuvres,* IV, 37-40.

Une comparaison, une métaphore, une tirade même, employée au hasard de quelque composition qui n'a rien de commun avec l'esprit du poète, ne peut servir qu'à prouver le succès et la diffusion de son ouvrage, sans que l'emprunt ait laissé de trace durable dans l'esprit de l'imitateur, ou dans l'évolution du genre littéraire.

Voici d'abord des comparaisons, qui tournent principalement autour de deux sujets, l'amour et la guerre, comme il était naturel dans ce poème, où les deux occupent une place égale. L'esprit travaillé par l'amour est rappelé à la vie par de nouvelles espérances, comme les fleurs que flétrit la chaleur du soleil, se raniment « sous la nuit blandissante » qui les entoure de sa fraîcheur [278]. Les couleurs reviennent au visage de quelqu'un qui souffre, moralement dans l'Arioste et physiquement chez Ronsard, comme aux fleurs mouillées par la pluie, qui brillent ensuite d'autant plus belles sous les rayons du soleil [274]. Sous le poids d'une émotion trop forte, la langue sent un empêchement, comme l'eau d'un flacon renversé ne s'écoule pas toute à la fois, grâce à la résistance de l'air [275]. Jamyn compare sa peine amoureuse à celle du malade auquel on a interdit de boire de l'eau, et qui

> Veillant, dormant, ne songe que ruisseaux
> Et que glaçons veuz en diverse place,

tout comme Fleurdépine trompée dans son désir amoureux [276]. D'autres tourneront dans un sens amoureux des comparaisons qui avaient servi à l'Arioste dans des matières plus ou moins différentes : Les blés agités par le vent n'onduleront plus chez

[273] J.-A. de Baïf, *Méline,* I, dans *Œuvres,* I, 31 ; cf. *Orlando Furioso,* XXXII, *cviij.*

[274] *Orlando Furioso,* XXIII, *lxvij ;* Ronsard, *De la convalescence d'un sien ami (Odes,* III, *xv),* dans *Œuvres,* éd. Laumonier, II, 41, éd. Vaganay, III, 190. Cf. aussi Du Bellay, *Chant triumphal sur le voyage de Boulongne,* dans *Œuvres,* III, 82-83.

[275] *Orlando Furioso,* XXIII, *cxiij ;* J. Du Bellay, *Epitalame sur le mariage du duc de Savoie,* dans *Œuvres,* V, 226 ; cf. *La complainte du désespéré, Ibidem,* IV, 89. V. aussi Desportes, *Complainte,* dans *Œuvres,* p. 155 (Cf. Alice Cameron, *A note on Desportes and Du Bellay,* dans *Modern Language Notes,* I (1935), pp. 278-308) ; J. de Boyssières, *Premières œuvres, élégie vij,* f. 63, et P. de Brach, *Elegie,* dans *Poëmes,* f. 46.

[276] *Orlando Furioso,* XXV, *xliij* ; A. Jamyn, *Œuvres,* f. 201. Il est très probable que l'image de Jamyn vient de l'Arioste, mais celui-ci, à son tour, n'avait fait qu'imiter Lucrèce, IV, 1089-1093 ; cette source commune explique la ressemblance frappante de ce passage du *Roland Furieux* avec le sonnet *xxix* de Chariteo (*Le Rime,* p. 101) : « Qual huom languendo giace in febre ardente ».

Ronsard comme deux armées qui se rencontrent [277], mais comme le lit du poète amoureux, dans un balancement plus doux, sinon moins guerrier [278].

D'autres comparaisons ont moins de recherche et de délicatesse, et sont prises, dans la majorité des cas, dans les endroits du poème qui contiennent des descriptions de combats. Les poètes envieux attaquent ceux qu'ils n'aiment pas, comme « le mâtin villageois» qui se jette sur un dogue anglais, aussi calme qu'il est puissant ; cette comparaison, qui est de du Bellay, vient de la description du combat de Renaud avec Sacripant [279]. De là aussi, de l'image du chien furieux, dérivent celle du sanglier qui tua Adonis, dans un poème de Ronsard [280], et celle d'un lion, dans les vers de Du Bellay [281]. Ce poète comparait plus tard Henri II combattant l'empereur, à « la femme genereuse » du lion, qui, étant attaquée par les chasseurs, se défend âprement, en même temps qu'elle « regarde ses petits au milieu de son ire » ; encore une fois, il ne faisait que paraphraser une image de l'Arioste, qui cependant avait mis une ourse à la place de la lionne [282].

Le monstre qui, chez Ronsard, personnifie l'Ignorance, couvre « toute la France dessous son ventre », comme l'Orque [283]. Les vers du poète résonnent aussi haut qu'un torrent déchaîné, qui ravage les campagnes, et auquel rien ne saurait résister ; bien qu'elle soit fréquente dans la poésie latine, cette comparaison

[277] *Orlando Furioso*, XVI, *lxviij*.

[278] Ronsard, *A son lict*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, I, 259, éd. Vaganay, III, 127. Il emploie une autre fois la même image, dans le sens que lui avait donné l'Arioste, dans l'*Hymne triomphal sur la mort de Marguerite de Valois*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, III, 59, éd. Vaganay, III, 298. La même comparaison chez Du Bellay, *Chant triumphal sur le voyage de Boulongne*, dans *Œuvres*, III, 79.

[279] *Orlando Furioso*, II, *v* ; J. Du Bellay, *Contre les envieux poètes*, dans *Œuvres*, IV, 48-49. Mlle Cameron avait déjà signalé comme source de ce passage le duel de Roger avec Rodomont. Nous ne trouvons pas dans l'Arioste deux combattants comparés à un lion et à un ours ; mais cette comparaison, qu'emploie Cl. Hesteau (*Les Gemissemens de la France, au Roy*, dans *Œuvres*, f. 9), est tout à fait dans le goût du poète italien.

[280] Ronsard, *L'Adonis*, dans *Œuvres*, éd. Vaganay, V, 47-48 ; cf. *Orlando Furioso*, II, *iv-vj*, et XXXIX, *xiv*.

[281] J. Du Bellay, *Hymne au Roy sur la prinse de Callais*, dans *Œuvres*, VI, 23.

[282] J. Du Bellay, *Discours au Roy sur la trefve de l'an MDLV*, dans *Œuvres*, VI, 5 ; cf. *Orlando Furioso*, XIX, *vij*.

[283] Ronsard, *A Madame Marguerite*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, I, 75, éd. Vaganay, III, 19 ; cf. *Orlando Furioso*, XI, *xxxiv*. V. aussi J. Du Bellay, *Musagnoeomachie*, dans *Œuvres*, IV, 4.

semble aussi venir de l'Arioste [284], comme celle de la grandeur passée de Rome, que Du Bellay compare au torrent « qui souloit en hyver estre roy de la plaine », mais qui n'est plus qu'un filet d'eau en état [285]. Quant à la comparaison des ravages que fit Mandricard parmi les chrétiens, lors d'une bataille, au feu qui prend dans la paille sèche, elle se retrouve dans l'œuvre de Baïf [286].

Les passages idylliques ne sont pas rares dans le *Roland Furieux* ; ils ne laissent pas d'intéresser les poètes du XVI[e] siècle. On trouvera dans *La Chasteté* de Remy Belleau, poème qui s'intitulait d'abord *La Verité Fugitive*, et qu'il fit entrer ensuite dans la première journée de sa *Bergerie*, la description de la fuite d'un nymphe à travers la forêt, et du court repos qu'elle trouve à l'abri d'un nid de branches et de feuillages ; tout ce passage est imité du premier chant du *Roland Furieux*, où Angélique fuyant Renaud court à travers le bois, et s'arrête pour se reposer sur le bord de la rivière où elle va rencontrer Sacripant [287].

La légende du houx, qui était au commencement une nymphe qui, surprise par la chaleur, s'était réfugiée dans un antre de verdure, où Pan la découvrit, a, dans la forme que lui a donnée Ronsard, beaucoup d'éléments communs avec cette aventure, aussi bien qu'avec le cadre idyllique dans lequel se déroulent les amours d'Angélique et de Médor [288]. Ronsard eut d'ailleurs en particulière affection ce dernier épisode, dont il avait déjà tiré en partie la description des ébats amoureux de Vénus et d'Adonis [289].

[284] *Orlando Fusioso*, XL, *xxxj* ; Ronsard, *A sa muse* (*Odes*, II, *xxj*) dans *Œuvres*, éd. Laumonier, I, 236, éd. Vaganay, III, 335. V. aussi d'autres comparaisons avec des torrents : Ronsard, *Hymne de Charles Cardinal de Lorraine*, dans *Œuvres*, éd. Vaganay, VI, 76 ; Du Bellay, *Chant triumphal sur le voyage de Boulongne*, dans *Œuvres*, III, 80 ; Cl. Hesteau, *Hymne au Roy sur la paix*, dans *Œuvres*, f. 29, et *Ibidem*, l. II, son. *lviij*, f. 47 ; P. de Brach, *Elegie*, dans *Poëmes*, f. 15.

[285] *Orlando Furioso*, XXXVII, *cz* ; J. Du Bellay, *Antiquitez*, *xiv*, dans *Œuvres*, II, 15.

[286] *Orlando Furioso*, XIV, *xlviij* ; Baïf, *Meteores*, II, 14. Cf. F. Flamini, *Di alcune inosservate imitazioni italiane in poeti francesi del Cinquecento*, dans *Atti del Congresso Internazionale di Scienze Storiche* (*Roma, 1-9 Aprile 1903*), vol. IV, p. 162, note 1.

[287] *Orlando Furioso*, I, *xxxv-xxxviij* ; R. Belleau, *La Chasteté*, dans *Œuvres*, I, 221.

[288] Ronsard, *Le Houx*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, VI, 135, éd. Vaganay, IV, 70.

[289] Ronsard, *L'Adonis*, dans *Œuvres*, éd. Vaganay, V, 44.

On sait que Médor, comblé des faveurs d'Angélique, avait gravé sur un rocher des vers témoignant de son contentement, et exprimant le souhait que cet endroit où il a trouvé le bonheur reste toujours aussi beau, fréquenté par les nymphes et épargné par les troupeaux. Ces souhaits furent copiés par Ronsard, dans son ode *A la fontaine Bellerie*, dans laquelle le souvenir de l'Arioste est si vivant, qu'entre les dangers qu'il voudrait savoir loin de sa belle fontaine, le poète parle aussi de « quelque Roland » qui « espoint d'amour violant » pourrait lui causer les mêmes dégâts qu'à la fontaine dont il était question dans le poème [290]. Ces souhaits sont adressés aussi *A la forest de Gatine*, sous une forme légèrement modifiée par les circonstances, car ce n'est plus le troupeau qui menace la forêt qui lui est chère, mais « la flamme sacrilege » et la cognée du bûcheron [291].

Une image qui eut aussi du succès, fut celle de la Nature réunissant dans Zerbin toutes les perfections, et rompant ensuite le modèle dans lequel elle les avait rassemblées, afin de ne pas permettre la copie d'un exemplaire destiné à rester unique [292]. Cette image fut aussi chère à Ronsard que le tableau qui a précédé, car il l'employa à différentes reprises, soit qu'il l'appliquât à Marguerite de Savoie [293], ou à Elisabeth d'Angleterre [294], à Marie du Pin [295] ou à Hélène, qui fut sa dernière passion [296]. Olivier de Magny la répète dans ses *Souspirs amoureux* [296] ; Jamyn la doit certainement à celui qui resta toujours son maître [298], tandis que Belleforest semble s'être inspiré directement de l'Arioste, dans cette image qu'il appliquait à Nar-

[290] Ronsard, *A la fontaine Belerie*, dans *Œuvres*, éd. Vaganay, III, 330.

[291] Ronsard, *A la forest de Gastine* (*Odes*, II, *xxiij*), dans *Œuvres*, éd. Laumonier, I, 245, éd. Vaganay, III, 114. Cf. aussi l'ode *Bel aubespin fleurissant*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, VII, 242, éd. Vaganay, III, 256, et l'Elegie *vij*, *Ibidem*, éd. Vaganay, V, 55. Des traits semblables chez R. Belleau, *Complainte sur la mort d'une maistresse*, dans *Œuvres*, I, 126, et J. Béreau, *Chanson iij*, dans *Œuvres*, p. 135.

[292] *Orlando Furioso*, X, *lxxxiv*. On trouvera une remarque sur cette image dans les *Menagiana* de Faydit, I, 364.

[293] Ronsard, *Complainte à la Royne mere du Roy*, dans *Œuvres*, éd. Vaganay, IV, 7 ; *Le tombeau de Marguerite de France, duchesse de Savoie*, *Ibidem*, IV, 306.

[294] Ronsard, *Discours à Elisabeth*, dans *Œuvres*, éd. Vaganay, V, 67.

[295] Ronsard, *Stances*, dans *Œuvres*, éd. Vaganay, II, 158.

[296] Ronsard, *Helene*, II, *xviij*, dans *Œuvres*, éd. Vaganay, II, 259 ; II, *xxxvj*, *Ibidem*, p. 269.

[297] O. de Magny, *Les souspirs amoureux*, cxvij, p. 83.

[298] A. Jamyn, *Œuvres*, f. 174 ; cf. Th. Graur, *Amadis Jamyn*, p. 191.

cisse [299]. On la retrouvera aussi dans les vers amoureux de Guy de Tours [300], et dans ceux de Deplanches [301], sous une forme toujours identique, car un trait aussi simple ne comportait pas de développements [302].

La pensée

> Che la damma non genera il leone,
> Nè le colombe l'aquila o il falcone [303],

c'est-à-dire que les qualités et les défauts des parents se transmettent à leur progéniture, revient par deux fois, sous une forme semblable, dans les vers de Joachim Du Bellay [304]. Jacques Loys, de Douai, ne la trouvait pas déplacée dans un *Sonnet sur la licence ez deux droicts de Monsieur Henry Dalescheidt, Luxembourgeois;* comme l'aigle ne sort pas d'un « timide pigeon », et comme Bucéphale avait fait preuve « qu'il est issu d'une forte cavale », ce licencié ès deux droits lui semble pouvoir vanter une généalogie en rapport avec son rare mérite [305].

Les autres traits empruntés à l'Arioste sont aussi accidentels ; c'est surtout dans l'œuvre si étendue de Ronsard qu'il faut aller les chercher. S'il décrit, dans son ode *A Michel de l'Hospital*, les Parques filant le fil de la vie de ce personnage, d'une trame supérieure comme qualité à celle employée pour les autres mortels, il ne fait qu'imiter l'Arioste, qui avait dit la même chose d'Hippolyte d'Este [306]. La douleur de Vénus, dans le poème d'*Adonis*, est copiée sur celle d'Isabelle à la mort de Zerbin [307].

[299] Fr. de Belleforest, *Fable de Narcisse et Eole*, dans *La Chasse d'amours*, f. 33.

[300] Guy de Tours, *Anne*, II, *xxxj*, dans *Premières œuvres*, f. 46.

[301] Deplanches, *Marguerite*, *iv*, dans *Les œuvres*, p. 3.

[302] Plus tard, l'image fut reprise par la poésie italienne, et devint un lieu commun. Cf. les vers italiens du XVIII[e] siècle, notés par A. Chénier, *Œuvres Complètes*, éd. P. Dimoff, Paris, Delagrave, vol. III, p. 42, et Rousseau, *Confessions*, I, 1 : « Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté ».

[303] *Orlando Furioso*, XXXI, *xxxiij*, 7-8.

[304] J. Du Bellay, *Epithalame sur le mariage du duc de Savoie*, dans *Œuvres*, V, 215 ; *Ode sur la naissance du petit duc de Beaumont*, *Ibidem*, V, 283-284. Cf. Bernier de La Brousse, *Meslanges*, f. 334.

[305] J. Loys, *Les œuvres poétiques*, Douay, P. Auroy 1613, p. 116.

[306] Ronsard, *A Michel de l'Hospital* (*Odes*, V, *viij*), dans *Œuvres*, éd. Laumonier, III, 153, éd. Vaganay, III, 54. Cf. *Orlando Furioso*, XXXV, *iij-ix*. Le sonnet de Pontus de Tyard, *Œuvres*, p. 176, cité par Mlle Cameron, *The influence of Ariosto's epic and lyric poetry on Ronsard and his group*, pp. 29-30, est sans doute imité de ce passage de Ronsard.

[307] Ronsard, *L'Adonis*, dans *Œuvres*, éd. Vaganay, V, 52. Cf. *Orlando Furioso*, XXIV, *lxxxij*.

et les souffrances amoureuses du poète rappellent de près celles de Rodomont trahi par sa maîtresse [308]. Pour dire qu'une mauvaise cause peut quelquefois produire un bon effet, il emploie une image qu'il a trouvée dans le *Roland Furieux*, en parlant des lys qui poussent sur des tiges malodorantes [309]. Adressant aux Français et aux Espagnols une *Exhortation pour la Paix*, dans laquelle ils leur demande, s'ils ont envie de faire la guerre, de tourner leurs armes contre les Turcs, qui déshonorent le tombeau de Jésus, c'est toujours à la même source, qui semble aussi inépuisable qu'une force élémentaire, qu'il a pris ces conseils [310] ; il en est de même de ses imprécations contre les armes à feu, dans le poème adressé à Jean Brinon, dans lequel il en condamne l'emploi, parce que, dit-il, elles multiplient les morts sans rien ajouter à la gloire des combattants [311].

Pierre de Brach, qui écrit, en pleurant sur la séparation de son Aymée :

> Or, adieu donc, la moitié de ma vie,
> Adieu, mon tout, sois moi fidelle amie,
> Gardant ton a- et vaincu de pitié
> Je ne peus pas achever amitié [312],

imite un des procédés les plus intéressants de l'Arioste, qui avait mis la même suspension sur les lèvres de Brandimart mourant [313].

On pourrait certainement signaler d'autres emprunts encore, éparpillés au hasard d'une production poétique étendue et va-

[308] Ronsard, *Elegie, vij*, dans *Œuvres*, éd. Vaganay, V, 52 ; cf. *Orlando Furioso*, XXVIII, *xc*.

[309] Ronsard. *A Mellin de Saint-Gelais*, dans *Œuvres*, éd. Vaganay, III, 262. Cf. les Regrets de Rodomont, *Orlando Furioso*, XXVII, *cxxj*, imités encore par Ronsard dans le II[e] livre des *Amours*, *Œuvres*, éd. Vaganay, II, 109. Il compare aussi l'amour à la chaleur du souffre, et il croit le sentir couler dans ses veines, comme Roger lors de son voyage dans l'île d'Alcine (Ronsard, *L'Esté*, dans *Œuvres*, éd. Vaganay, VI, 152 ; *Elegie xxxv*, *Ibidem*, V, 208. Cf. *Orlando Furioso*, VII, *xxvij*, 3). Passerat, *Œuvres*, I, 70, compare l'ébullition de la passion à celle de l'eau qui sort du bois vert mis au feu ; cf. *Orlando Furioso*, VI, *xxvij*. V. aussi F. Flamini, *Di alcune inosservate imitazioni*, p. 168.

[310] Ronsard, *Exhortation pour la paix*, dans *Œuvres*, éd. Vaganay, IV, 105-111 ; cf. *Orlando Furioso*, XVII, *lxxv-lxxix*. Imité par J. Béreau, *Complainte de France sur la guerre civile qui fut entre les François l'an mil cinq cens soixante et deux*, dans *Œuvres*, p. 169.

[311] Ronsard, *Les Armes*, dans *Œuvres*, éd. Vaganay, IV, 185-188 ; cf. *Orlando Furioso*, IX, *xxviij-xxix* et *lxxiv-lxxv*, et XI, *xxiv-xxvij*. V. aussi Vianey, *L'Arioste et les discours de Ronsard*, dans *Revue Universitaire*, XII (1903), p. 474.

[312] P. de Brach, *Discours amoureux*, dans *Poëmes*, f. 52.

[313] *Orlando Furioso*, XLII, *xiv*, 3-4.

riée à l'extrême ; mais de nouvelles recherches confirmeraient ce que nous avons voulu montrer jusqu'ici, que la poésie lyrique du XVI[e] siècle doit à l'Arioste un grand nombre d'inspirations et de thèmes, qui n'ont pas tous la même importance, et qui n'eurent pas la même fortune. Il y eut des emprunts momentanés et accidentels, qui correspondaient au besoin d'un poète à un certain moment de son inspiration, et ce sont les traits pris au *Roland Furieux* que nous venons d'examiner en dernier lieu ; mais il y eut aussi quelques thèmes et quelques procédés lyriques d'une plus grande importance, susceptibles des variations et des développements les plus divers, et c'est surtout sur ceux-ci que nous avons voulu insister.

XII

La description de la beauté de la femme, les larmes que l'on verse pour elle, les inquiétudes que l'on ressent pendant son absence, les serments et les protestations de fidélité, tout cela se rattache au même grand thème lyrique, qui s'appelle l'amour. De toute la poésie, c'est dans le genre amoureux que l'influence de l'Arioste eut la plus grande étendue ; nous avons essayé de montrer que ce ne fut pas autant à cause de l'essence lyrique du *Roland Furieux*, que de la direction générale de la poésie française vers l'inspiration érotique. Les épisodes lyriques que nous avons passés en revue ne totalisent que quelques centaines de vers, chiffre qui reste insignifiant à côté des 36.000 vers du poème ; ils ne sont pas plus beaux, ni plus intéressants que les narrations purement épiques. D'autre part, de toute la matière lyrique, qui est si importante dans le *Roland Furieux*, et dont nous n'avons pu donner, dans ce qui précède, qu'une image bien incomplète, les poètes français n'imitèrent que les quelques thèmes que nous avons déjà signalés. Il semble donc que le choix et l'emploi que l'on fit de ces passages ne s'expliquent pas par leur mérite ; on doit les attribuer uniquement au goût qui régnait à l'époque, et aux besoins qu'éprouvait la poésie française, juste au moment où elle entrait en contact avec l'Arioste.

Complètement renouvelée d'un siècle à l'autre, et obligée d'exprimer des idées ou des thèmes qui ne lui étaient pas encore familiers, cette poésie fleurit dès le commencement sous

le signe de Pétrarque, c'est-à-dire d'une inspiration consacrée presque exclusivement à l'amour pour le fond, et aux artifices pour la forme. Ne possédant pas encore les secrets de la forme, elle devait tout d'abord se former un arsenal d'images, de comparaisons, de métaphores et d'allégories, qui sont toutes si chères à la conception pétrarquiste, en un mot, de créer le moule de la poésie. En un temps où on était obligé de dire les mêmes choses par les mêmes paroles, on éprouva le besoin de s'arrêter sur quelques points de repère, de savoir comment il faut dire qu'une femme est belle, comment il lui faut déclarer son amour, et comment on doit se plaindre quand elle est cruelle. Ces clichés, ce furent toujours Pétrarque et l'Arioste qui devaient les fournir.

Le divorce qui existe entre les conceptions des deux poètes, se traduit de la façon la plus claire dans la leçon qu'ils enseignèrent à la poésie. Pétrarque est le chantre de l'amour idéaliste, par nécessité au moins autant que par conviction. Il est, en réalité, aussi humain que n'importe quel autre poète ; mais il sait qu'il n'arrivera jamais à la possession de ce dont il rêve, et se contente de chanter une maîtresse lointaine et toujours absente, à laquelle il pense sans cesse. Laure est une femme aussi charnelle que toutes les femmes, mais le fait que le poète sait qu'il n'atteindra jamais les promesses d'un rêve solitaire et inutile, entoure sa beauté d'une auréole que n'auront jamais les femmes que l'on rencontre dans la vie. Cette auréole eut un tel éclat, qu'on voulut voire une Laure dans n'importe quelle maîtresse, et qu'on fit de ces dernières des femmes cruelles, hautaines, ou seulement distantes, alors même qu'elles ne l'étaient pas du tout. A l'école du chantre de Vaucluse, les poètes apprirent à bénir le jour où ils les rencontrèrent pour la première fois, à s'attendrir sur le souvenir d'un regard gracieux, à consoler par des rêves interminables leur solitude, à voir une déesse dans la femme qu'ils aimaient, et des soleils dans ses yeux.

Comme cela ne répondait pas toujours à ce qu'ils pensaient de l'amour, et que cette poésie langoureuse et sans force finit par se fatiguer elle-même, ces poètes, qui étaient presque tous des jeunes gens amoureux et aimés, ne prirent pas toujours au sérieux les conceptions de Pétrarque ; tout en conservant les for-

mes qu'il avait pour longtemps imposées à la poésie, ils n'en trahirent pas moins la signification de son contenu, glissant insensiblement vers une sensualité qui sut garder les justes proportions, et qui n'eut généralement rien de commun avec le libertinage grossier de quelques écrivains italiens contemporains.

Cette nouvelle direction ne vint pas autant de l'Arioste, que du besoin de réel, de concret et d'analyse sincère, que l'esprit français éprouva à tous les moments de son histoire. L'Arioste se trouvait être là au moment favorable, répondant mieux que n'importe quel autre poète aux besoins nouveaux de la littérature, et c'est pourquoi on l'embrassa avec un tel empressement. S'il devait connaître dans la poésie lyrique un succès qui dépasse celui qu'il obtint dans le genre épique, ce n'est pas à cause de l'essence de son poème. Il faut le dire encore une fois, chaque époque n'apprécia en lui que ce qui répondait le mieux à ses besoins et à son état d'esprit ; la littérature française du XVI^e^ siècle étant essentiellement lyrique, l'Arioste poète lyrique y jouit du meilleur accueil, sans préjudice de l'influence, peut-être moins grande, qu'il devait obtenir dans les autres genres littéraires.

CHAPITRE VI

L'ŒUVRE MINEURE DE L'ARIOSTE

I

Il n'a été question, dans les pages qui précèdent, que d'imitations ou d'influences du *Roland Furieux*. Nous nous occuperons par la suite, avec la même exclusivité, du chef-d'œuvre de l'Arioste, car, à mesure que l'on avance dans le temps, ses autres écrits commencent à tomber dans l'oubli. Son grand poème, tout en consacrant son nom à la postérité, n'a pas laissé de nuire à la célébrité de ses autres ouvrages, qui auraient cependant mérité une autre fortune que celle qu'allaient leur réserver les siècles suivants.

Aujourd'hui, grâce aux travaux érudits et à la curiosité nouvelle pour la littérature de la Renaissance, l'activité de l'Arioste comme poète lyrique, satirique et dramatique est mise en lumière d'une manière bien plus satisfaisante qu'elle ne l'était par le passé. Pendant tout le long des XVII[e] et XVIII[e] siècles, nous n'aurons à enregistrer, en France, aucun écho de l'œuvre mineure du grand poète italien, exception faite de la traduction de quelques-unes de ses poésies lyriques, vers la fin de l'époque qui nous intéresse ; à part cela, aucun document qui témoignât de l'intérêt pour cette partie de son œuvre, aucun écho, même faible et insignifiant, prouvant que son existence fût connue au public français. Il était naturel, dans ces conditions, que notre travail se limitât à l'histoire de la fortune du *Roland Furieux*, laissant de côté les ouvrages de moindre importance.

Mais ce fut autre chose au XVI[e] siècle. L'œuvre de l'Arioste connut, dans sa nouveauté, un autre succès que celui que lui réservait la postérité ; si l'attention du grand public alla surtout vers son chef-d'œuvre, ses autres écrits ne restèrent pas sans lecteurs, et les écrivains qui en tirèrent profit furent assez nombreux. Les imitations qui furent tirées des petits écrits du poète italien méritent ainsi les honneurs d'un chapitre spécial.

S'il constitue une parenthèse par son sujet, celui-ci en fait une autre par le genre d'intérêt qui lui est attaché. Le lecteur aura pu se rendre compte, dans les pages qui ont précédé, que le genre lyrique comme le genre épique, dans leurs différentes expressions, doivent à l'Arioste quelque chose de leur esprit et de la conception qu'on s'en fait. On constatera la même chose, bien que dans des proportions plus restreintes, dans le roman et dans le théâtre. C'est là que commence l'influence de l'Arioste, dans la conformation inconsciente à l'esprit d'une œuvre littéraire nouvelle, qui réussit à transformer les idées reçues.

L'examen de la fortune des petits écrits de l'Arioste est loin d'offrir le même intérêt. Ils furent connus en France au XVI[e] siècle, et les imitations ne font pas défaut ; ils n'eurent cependant pas une résonnance allant au-delà des imitations mécaniques, et il serait inutile d'en chercher les traces plus loin. L'explication n'est d'ailleurs pas difficile à trouver. Dans ces ouvrages, l'Arioste n'est pas un poète aussi personnel que dans son grand poème ; dans la plupart des cas, il ne fait à son tour, surtout dans les poésies lyriques, que s'approprier un esprit qui ne lui appartenait pas.

Ses œuvres mineures ont des qualités incontestables, et lui auraient obtenu une place honorable dans l'histoire de la littérature italienne, même s'il n'avait pas écrit le *Roland Furieux*. Cependant, ses sonnets amoureux, bien qu'ils soient teintés d'une nuance de sensualité que l'on ne trouve pas dans Pétrarque, rappellent de trop près ce maître, ou les élégiaques latins [1] ; leur fortune dans la poésie amoureuse française se confond avec celle des innombrables pétrarquistes italiens. Nous enregistrerons donc les imitations tirées de son *Canzoniere*, comme s'il s'agissait d'un Pamphilo Sasso, d'un Molza ou d'un Guidiccione, sans pouvoir dire s'il contribue autrement que ceux-ci à la rénovation ou à la décadence de la poésie en deçà des Alpes.

Ses comédies constituent un essai d'autant plus intéressant, qu'elles comptent parmi les premières productions régulières du théâtre italien ; mais elles ne sont qu'une trop fidèle imita-

[1] « Sono riecheggiamenti spesso degli erotici latini, ma rinfrescati dalla condizione reale del proprio spirito, che nella passione d'amore non andava oltre un tenero sensualismo, di poca ampiezza. Vi si cercherebbe invano, poichè in lui non erano, il soave fantasticare, i riferimenti cosmici, le finezze morali, gli alti concetti che si trovano in altri poeti d'amore ». B. Croce, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, Laterza 1920, pp. 15-16.

tion des comiques latins, de Térence et de Plaute. Il n'y a que ses satires qui montrent plus d'originalité. Sans doute, dans ce genre encore, il est redevable aux Anciens, à Horace surtout, qu'il s'est efforcé d'imiter ; mais l'imitation était faite cette fois sur un ton personnel. L'Arioste reste encore aujourd'hui l'un des représentants les plus autorisés de la satire italienne, une satire indulgente et intime, faite de bonhomie, de franchise et de naïveté, et qui constitue le document le plus précieux pour la psychologie du poète. La sincérité de son inspiration ne fut pas mal accueillie par ses contemporains ; en France, elle ne fut pas seulement imitée d'une façon directe, mais il semble que certains poètes, comme Du Bellay et Olivier de Magny, s'en approprièrent aussi l'esprit légèrement ironique, et la critique sans méchanceté. Mais là encore, son influence se limite au XVI[e] siècle ; l'avènement du classicisme, bannissant de la poésie le Moi, la confession sincère et spontanée de l'individu, telle que Montaigne l'aurait aimée, s'il avait connu cette partie de l'œuvre de l'Arioste, devait modifier en même temps la conception du genre, et le diriger vers d'autres modèles.

II

Nous entreprendrons l'examen des imitations tirées des sonnets amoureux de l'Arioste, suivant leur ordre dans les éditions courantes [2]. Comme il ne s'agit que d'une série de traductions plus ou moins fidèles, et qu'il serait inutile de pousser les recherches jusqu'à la diffusion de thèmes lyriques qu'elles traitent, puisque ces derniers se confondent avec ceux qu'avait déjà importés, de sources différentes, le pétrarquisme italien considéré sous son aspect le plus général [3], il ne sera question ici que du simple enregistrement des imitations.

[1] Nous avons utilisé la dernière édition des poésies lyriques de l'Arioste, *Lirica, a cura di Gius. Fatini*, Bari, Laterza 1924. Nous attirons l'attention sur le fait que la numérotation des sonnets diffère de celle qu'avaient adoptée les anciennes éditions, et notamment celle de F. L. Polidori, *Opere minori in versi e in prosa di Ludovico Ariosto*, Firenze, F. Le Monnier 1857. On consultera, de G. Fatini, *Sulla fortuna e l'autenticità delle liriche di Ludovico Ariosto*, Torino, V. Borra 1924 (*Giornale Storico della Letteratura Italiana*, Suppl. 22-23, pp. 133-297), et *Le « Rime » di Ludovico Ariosto*, Torino, G. Chiantore 1934, (*Ibidem*, Suppl. 25).

[2] Dans le dernier ouvrage cité plus haut, Fatini attire souvent l'attention sur la correspondance des thèmes lyriques traités dans les *Rime*, avec ceux du *Roland Furieux*. Ce fait est incontestable, mais, du point de vue de la diffusion de l'inspiration ariostesque, le thème intéresse moins que la manière dont il est interprété. Or, dans ses vers lyriques, qui précèdent en général la composition de son grand poème, l'Arioste n'est encore qu'un pétrarquiste, souvent trop timide pour ce qu'il voudrait dire. L'expression de ses sentiments et de ses passions est plus véhémente dans son *Furieux ;* l'élégance affétée de ses sonnets amoureux ne laissa pas d'avoir du succès, mais ce succès se confond avec celui de tant d'autres poètes italiens de l'époque, et ne présente pas un document aussi caractéristique pour la fortune personnelle du poète.

Le deuxième sonnet du poète, qui commence par le vers « Mal si compensa, ahi lasso ! un breve sguardo », traite des peines que l'amour cause au poète, dont la passion n'est pas partagée ; l'Amour, dit-il, a bien prouvé qu'il était en même temps aveugle et enfant, quand il lui blessa le cœur, épargnant sa maîtresse, car c'est à elle qu'il aurait dû courir d'abord, comme à une proie autrement importante. C'est surtout cette pointe finale qui plut aux poètes français. Dans un sonnet dont la première partie était imitée de Pétrarque, Joachim du Bellay finissait par deux tercets de l'Arioste :

> Je pensoy bien que l'archer eust visé
> A tous les deux, et qu'un mesme lien
> Nous deust ensemble esgalement conjoindre,
> Mais comme aveugle, enfant, mal avisé,
> Vous a laissée (helas), qui etiés bien,
> La plus grand' proye, et a choisi la moindre [4].

A son tour, Jamyn traduisait ce sonnet, dans le sien qui commence « Un feu de passion extrême sans mesure ». Sa traduction est plus rapprochée du texte de l'original ; quand l'Arioste se plaint de ce que l'amour «a me il cor fisse, a voi non toccò il manto », Jamyn trouve l'image assez à son goût pour insister davantage, et il nous parle de ce « feu dont amour me gesne durement », tandis qu'à sa maîtresse cette même flamme ne lui a pas touché « la robe seulement » ; mais il n'a pas assez d'art pour s'arrêter sur la même pointe, et il termine sur un compliment adressé à sa maîtresse, « cette palme où gisoit l'honneur plus glorieux » de la divinité aveugle qui n'avait su la soumettre [5].

Claude de Pontoux intitula *Fantaisie* l'imitation qu'il tira du même morceau ; mais la part de la fantaisie y est assez réduite en réalité, car il ne fit que traduire, avec les infidélités

[4] J. Du Bellay, *Olive, v*, dans *Œuvres*, I, 30.

[5] A. Jamyn, *Œuvres*, f. 202.

habituelles, et transformer en une élégie de seize vers, les quatorze vers du sonnet original [6]. Gilles Durant se désintéressa de la première partie, et développa dans un sonnet les deux tercets de l'Arioste [7], tandis qu'Etienne Pasquier se plaignait, dans un sonnet plus librement imité, et où le souvenir de l'Arioste se laissait à peine deviner, de la méchanceté de cet Amour, qui l'obligeait à donner son cœur « à une damoiselle sans recompense », et de la « main cruelle » qui refusait de les blesser tous les deux du même trait [8].

Le sonnet III de l'Arioste, « O sicuro, secreto e fido porto », exprime le contentement du poète, qui devine que la récompense après laquelle il soupirait ne tardera pas, et qui, pénétrant dans ce « caro albergo », dans cette « cameretta cara », pleine déjà de la promission des voluptés prochaines, a l'illusion d'être enfin entré au port, après avoir longtemps erré à travers la tempête des désirs insatisfaits. Ce morceau se rattache à toute l'inspiration voluptueuse de notre poète, et il est curieux qu'on n'en puisse signaler qu'une seule imitation française, dans un sonnet de Ronsard qui en reproduit assez fidèlement le contenu [9]. Il est juste d'observer que, par son thème, il se rapproche d'une série entière de poésies érotiques, chantant la chambre de la maîtresse, sa lampe qui veille dans un coin de ces tableaux voluptueux, et surtout son lit, à qui on demande de raconter, ou, au contraire, par une prétérition qui n'a rien d'innocent, de taire les ébats dont il a été le témoin. Ce thème, que nous retrouverons encore par la suite, avait déjà été chanté par les poètes anciens, et repris par l'inspiration érotique du XVI[e] siècle. Il se rattache à une veine poétique différente de celle de l'Arioste, qui ne servit que rarement de modèle à cette sorte d'inspirations.

Son quatrième sonnet, « Perchè simili siano e de li artigli », nous intéresse moins par son sujet, car nous n'en trouvons aucune imitation française qui le reproduise en entier. Le poète y parle, au commencement, de la croyance commune, qui veut

[6] Cl. de Pontoux, *Œuvres*, p. 177 ; cf. Al. Cioranescu, *Claude de Pontoux imitateur de l'Arioste*, p. 527.
[7] G. Durant, *Amours, ix*, dans *Imitations tirées du latin de Jean Bonnefons*, f. 28.
[8] E. Pasquier, *Les jeux poétiques*, I, *lvij*, dans *La Jeunesse*, p. 386.
[9] Ronsard, *Amours*, I, *cij*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, IV, 101, éd. Vaganay, II, 292.

que les aigles mettent à l'épreuve leurs petits, en les obligeant de regarder le soleil ; on supposait qu'ils procédaient à cet examen pour s'assurer qu'ils n'ont pas élevé des bâtards. Les allusions à cette croyance se retrouvent parfois chez d'autres poètes italiens [10]; mais dans quelques poésies françaises, elles semblent venir de l'Arioste [11]. On les retrouve dans un sonnet adressé par du Bellay à son Olive ; mais elles sont tellement éloignées des circonstances de ce modèle possible, et d'autre part cette croyance était tellement commune à l'époque, qu'on ne saurait affirmer avec certitude que c'est à l'Arioste qu'il doit cette image [12]. Dans un sonnet, Jamyn raconte également que

> L'aigle pour essayer ceux qui sont de sa race,
> Presente ses petits au soleil radieux,
> Et si quelqu'un d'entre eux ne tient ferme ses yeux,
> Il l'arrache du nid et le tue en la place,

et, par une image compliquée à l'extrême, il se compare à cet aigle, car comme lui il « occist » en soi-même le penser qui ne regarde pas « l'objet que son esprit embrasse » [13]. On retrouvera la même comparaison dans une pièce peu connue de Desportes, la satire *Contre un Juif* [14], et dans un sonnet de Louvencourt [15].

Ronsard est, encore une fois, le seul traducteur du sonnet VIII de l'Arioste, « Del mio pensier, che cosi veggio audace » ; son imitation est aussi fidèlement traduite que dans le cas précédent [16].

En échange, le sonnet IX, qui commence « La rete fu di queste fila d'oro », jouit d'un plus grand succès. Dans une imagination des plus alambiquées, le poète y racontait les cir-

[10] Serafino dell' Aquila, *Opere*, son. *i*, f. 1 : « L'aquila che 'l suo sguardo affixa al Sole ».
[11] Sur l'autenticité, autrefois, contestée, de ce sonnet de l'Arioste, cf. A. Salza, *Intorno alle liriche dell' Ariosto*, Città di Castello, S. Lapi 1914, pp. 86-90.
[12] J. Du Bellay, *Olive, vj*, dans *Œuvres*, I, 32. A. Cameron, *The influence of Ariosto's epic and lyric poetry on Ronsard and his group*, p. 96, cite comme source de ce sonnet le madrigal *ix* de l'Arioste, « Occhi non v' accorgete » ; nous n'avons pas réussi à en découvrir les points de contact.
[13] A. Jamyn, *Œuvres*, f. 201.
[14] E. Tricotel, *Une satire inédite de Desportes*, dans *Bulletin du Bibliophile*, 1867, p. 177. Cf. Al. Cioranescu, *Les « Imitations de l'Arioste » de Philippe Desportes*, pp. 16-17.
[15] Louvencourt, *Aurore, xxxix*, dans *Les Amours*, f. 10.
[16] Ronsard, *Amours*, I, *cxl*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, IV, 135, éd. Vaganay, I, 188.

constances dans lesquelles il était tombé amoureux de sa belle maîtresse ; son penser, dit-il, eut les ailes prises dans les rets de ses cheveux d'or, ses sourcils furent des arcs, et ses regards des flèches qui blessèrent son cœur. Cette image n'était pas rare dans la poésie italienne [17], et c'est pourquoi nous ne sommes pas d'accord avec les chercheurs qui ont vu une influence de l'Arioste dans toutes les maîtresses dont les cheveux blonds servent de rets pour les cœurs de leurs adorateurs, et dont les regards portent des flèches, quand ils ne sont pas des rayons de soleil. Il y a cependant des cas où le souvenir du poète italien est évident, et c'est sur ceux-ci seulement que nous allons nous arrêter, car s'il nous fallait parler aussi des poésies qui chantent des thèmes rapprochés ou vaguement ressemblants, ce paragraphe se transformerait en une anthologie de la poésie amoureuse du XVI[e] siècle.

Là encore, comme dans la plupart des thèmes lyriques tirés de l'Arioste, Du Bellay est le premier. La première partie son dixième sonnet à Olive est la traduction fidèle du texte italien, avec, en plus, un seul vers dans lequel il parle de l'Amour qui « la flamme autour du cœur esprise », image qui manque au sonnet original, et qui semble venir des Regrets de Roland, dont nous avons examiné la fortune. Dans les tercets, l'Arioste montrait ne pas regretter de mourir dans une si douce prison, et ne réclamait de sa maîtresse qu'un soupir de pitié ; Du Bellay se déclare heureux de « perir de telle main », sans demander une récompense pour sa fidèle affection [18]. Cette première imitation nous fait croire que c'est le même modèle qui lui inspira par la suite une série d'images du même goût ; les cheveux dont l'Amour « a faict la chorde dont il tire » ses traits, et « ces beaux sourcilz voutiz » qui lui servent d'arc, n'ont d'ailleurs rien de caractéristique, et on les rencontre dans toutes les poésies de l'époque [19].

Ronsard devait reprendre le même sujet, dans une imitation plus libre du sonnet de l'Arioste, dont seule la première partie

[17] Sannazaro, « Son questi i bei crin d' oro onde m' avvinse », dans *Rime*, Venezia 1603, p. 51.

[18] J. Du Bellay, *Olive*, *x*, dans *Œuvres*, I, 35. Ce sonnet de Du Bellay fut imité par le poète anglais Samuel Daniel, dans sa *Délie* ; cf. Caroline Ruutz-Rees, *Some debts of Samuel Daniel to Du Bellay*, dans *Modern Language Notes*, XXIV (1909), pp. 134-137.

[19] J. Du Bellay, *L'Anterotique de la vieille et de la jeune amye*, dans *Œuvres*, I, 132.

l'intéresse. On a soutenu que le sonnet qui commence « Dans le serain de sa jumelle flamme » était imité de Du Bellay encore plus que de l'Arioste [20]; mais il n'en est peut-être rien, car il ne fait qu'employer une série de clichés devenus d'usage courant, même dans la poésie italienne, et pour lesquels il n'est pas nécessaire de supposer un emprunt direct de l'Arioste [21].

C'est le cas aussi d'un sonnet de Remy Belleau, qui cependant ne laisse pas de présenter avec celui déjà cité de Du Bellay des ressemblances qui nous font croire qu'il l'avait présent à l'esprit au moment de sa composition [22]. Magny traduisit assez fidèlement la première partie du sonnet de l'Arioste, mais les tercets du sien chantent la beauté de sa maîtresse, dans des termes qui ne viennent pas du même modèle, tout en restant des lieux communs :

> L'or de ces beaux cheveux cil des Indes surmonte,
> Les raiz de ce bel œil font obscurcir de honte
> Les rayons du soleil quand plus cler il reluyt.
> Heureux donc qui captif dans ce beau poil demeure
> Feru de l'œil qui peut faire un jour d'une nuict,
> Mais plus heureux encor s'il convient qu'il y meure [23].

Dans son X[e] sonnet, l'Arioste avouait son impuissance à chanter dignement la beauté et la perfection de sa maîtresse, et non seulement sa beauté, mais encore la moindre partie de ses charmes : toute l'inspiration des grands poètes de l'antiquité, dit-il, ne suffirait pas pour décrire l'or de sa chevelure. Il n'est plus besoin de dire que Du Bellay traduisit aussi ce sonnet [24]. Plus tard, Baïf devait l'imiter d'une façon plus libre, en se plaignant de ne pouvoir chanter aussi bien qu'il le voudrait les

[20] Ronsard, *Amours*, I, *iij*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, IV, 8. éd. Vaganay, I, 3. Cf. Caroline Ruutz-Rees, *Some debts of Samuel Daniel to du Bellay*, dans *Modern Language Notes*, XXIV (1909), p. 135, et A. Cameron, *The influence of Ariosto's epic and lyric poetry on Ronsard, and his group*, p. 21.

[21] C'est pourquoi nous ne nous arrêterons pas sur d'autres sonnets de Ronsard pour lesquels on a indiqué la même source, et qui ne sont que la reprise d'un lieu commun. Cf. Ronsard, *Amours*, I, *lxxxiv*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, IV, 84, éd. Vaganay, I, 123 ; I. *civ*, *Ibidem*, éd. Laumonier, IV, 103, éd. Vaganay, I, 146 ; I, *xlvj*, *Ibidem* éd. Laumonier V, 112, éd. Vaganay, I, 56. Des rapprochements ont été signalés par A. Cameron, *The influence of Ariosto's epic and lyric poetry*, pp. 24-25, 26, 33, 43-44.

[22] R. Belleau, *La bergerie*, *II[e] journée*, dans *Œuvres*, II, 92.

[23] O. de Magny, *Les Souspirs*, *xxxv*, p. 28 ; cf. Kastner, *The sources of Olivier de Magny' s sonnets*, pp. 41-42.

[24] Du Bellay, *Olive*, *viij*, dans *Œuvres*, I, 33.

beautés de sa dame, mais en mettant sa beauté morale à la place de sa chevelure, et le charme indicible de sa vertu à la place des grâces périssables dont le poète italien avouait ne savoir dire la perfection [25].

Le sonnet XI, « Ben che 'l martir sia periglioso e grave », développe aussi un thème cher à la poésie pétrarquiste. Le poète accepte avec joie toutes les peines que lui cause l'Amour, et ne se plaint pas de ce que sa maîtresse lui est cruelle, mais seulement de ce qu'elle ne croit pas à son amour ; pour le lui prouver, dit-il, il ne lui reste plus qu'à mourir, mais la preuve sera alors inutile, puisqu'elle ne s'en apercevra que trop tard. Du Bellay fut encore le premier à traduire ce morceau [26]. Ronsard, dont le tempérament ardent n'était pas fait pour cette sorte d'adoration muette et pour ce sacrifice de soi-même, en est un moins fidèle interprète ; il n'en reproduit que la première partie, tandis que dans la dernière il donne une fois de plus à sa maîtresse le conseil si souvent prodigué, de profiter de sa jeunesse avant qu'il ne soit trop tard :

> Vault-il pas mieux en tirer du service,
> Que par l'horreur d'un cruel sacrifice
> L'occire aux pieds de ta fiere beauté ? [27]

Le troisième imitateur de ce morceau, Desportes, se permet aussi des libertés envers son modèle, en modifiant surtout la pointe finale : pour lui, la mort n'est plus la preuve définitive de son amour, mais l'espoir d'échapper à ses peines [28]. Ce trait revient chez d'autres imitateurs, et l'on ne saurait dire, par exemple, si c'est l'Arioste qui servit de modèle à Pontoux, dans un sonnet ayant le même sujet, ou bien si Pontoux ne fit que copier Desportes [29].

Dans un sonnet qui commence « Amor con mè promesse lusingando », Pétrarque avait déjà comparé sa situation

[24] J.-A. de Baïf, *Francine*, I, dans *Euvres*, I, 96.
[25] J. Du Bellay, *Olive, xxx*, dans *Œuvres*, I, 98.
[26] Ronsard, *Amours*, I, *vij*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, IV, 11, éd. Vaganay, I, 7.
[27] Desportes, *Hippolyte, IIj*, dans *Œuvres*, p. 152 ; cf. Al. Cioranescu, *Les « Imitations de l'Arioste » de Philippe Desportes*, pp. 15-16.
[28] Cl. de Pontoux, *Œuvres*, son. *cclxxxvj*, p. 158 ; cf. Al. Cioranescu, *Claude de Pontoux imitateur de l'Arioste*, pp. 526-527. Ce thème devient aussi un lieu commun, en supposant qu'il ne l'était pas : cf. J. Godard, *Lucresse, cj*, dans *Œuvres*, p. 192 ; J. Grisel, *Amours, xxvij*, dans *Les premières œuvres*, p. 80 ; G. Durant, *Imitations tirées du latin de Jean Bonnefons*, son. *xv*, f. 29.

d'amoureux destiné à souffrir toujours des rigueurs de sa maîtresse, à celle d'un prisonnier, mais en ajoutant que la prison de l'amour est préférable à la liberté. L'Arioste avait repris ce sujet, imaginant sa maîtresse comme une geôlière, dont il guette le pas avec impatience, au contraire des prisonniers ordinaires, pour qui le bruit d'une clé ou d'une porte ouverte n'est que la cause de nouvelles anxiétés. Pour lui, les pas qui approchent apportent la promesse de mille plaisirs, dont il se peint déjà le tableau, avec la foule innombrable des baisers « dolcemente impressi ben mille e mille e mille e mille volte », après lesquels il soupire dans son aimable prison [30].

Là encore, Du Bellay trouva le prétexte d'une nouvelle imitation ; cela constitue une preuve nouvelle, non seulement de son goût pour l'Arioste, mais aussi de la conformité de leurs esprits, et de la correspondance secrète de leurs tempéraments. Sa traduction est d'ailleurs assez fidèle, pour qu'il ne soit plus besoin d'insister ; sa part de contribution se réduit à une certaine concentration des éléments réalistes que l'Arioste fournissait sur les prisonniers, aussi bien que sur les plaisirs amoureux qu'il attendait [16]. C'est aussi le cas de Pontoux, qui, d'ailleurs, amoureux platonique d'une Idée dont il ne laisse jamais deviner la réalité, ne saurait se permettre l'effusion lyrique qui caractérise la fin du sonnet de l'Arioste ; imitant Du Bellay plutôt que l'Arioste, il modifia la conclusion de son modèle, son attitude se résolvant dans la contemplation si chère à tous les pétrarquistes :

> Heureuse porte! o, heureuse prison,
> Heureux cliquet qui fais si plaisant son,
> Et plus heureux à qui ton son s'apporte [32].

Cette série d'exclamations, qui n'a pas de correspondant dans le texte italien, se retrouve dans le deuxième quatrain de l'imitation de Du Bellay. Ce ne fut sans doute pas sans se souvenir du même sonnet qu'Olivier de Magny chantait à son tour le bonheur d'un « rossignolet » que sa maîtresse tenait dans une cage ; oubliant la liberté des bois, lui dit-il, et

[30] J. Du Bellay, *Olive, xxxij*, dans *Œuvres*, I, 55.
[31] Cl. de Pontoux, *Œuvres*, son. *cxxxviij*, p. 84.
[32] O. de Magny, *Les Souspirs, lviij*, p. 43.

plus content de ta douce prison,
Tu ne veux que chanter ton bien heureux servage ;
Tout autre prisonnier perd soubdain le courage,
Mais toi de l'augmenter as meilleure raison [33].

Le XV[e] sonnet de l'Arioste, « Altri loderà il viso, altri le chiome », eut une certaine fortune parmi les poètes de la Pléiade. Dans cette pièce, l'Arioste restait encore fidèle disciple de Pétrarque, exprimant des idées qui tenaient de son idéalisme et de sa conception platonique de l'amour. Il y fait, en effet, la déclaration de n'aimer dans sa maîtresse que son essence immortelle et la beauté incorruptible de son âme éternelle, ne s'intéressant pas aux charmes périssables de son corps, qui cependant auraient bien mérité d'inspirer un poète qui n'aurait pas visé aussi haut que lui.

Cette déclaration d'amour idéaliste répondait si bien au goût et aux habitudes de la poésie contemporaine, qu'on ne s'étonnera pas de la voir reproduire par quelques-uns des poètes les plus représentatifs de la Renaissance française. Du Bellay y procéda comme toujours, en simplifiant les énumérations dont son modèle était un peu trop chargé [34]. Il reprit plus tard le même sujet, dans une imitation plus libre, dont l'intérêt allait surtout, et malgré l'intention du poète, à la beauté physique de sa maîtresse, dont il traçait le portrait d'après le procédé des « blasons ». Par une sorte de prétérition qui ne sert qu'à mieux souligner le véritable intérêt de cette peinture, il nous dit qu'il n'aime pas les nombreux attraits de sa charmante figure, ni « ces beaux cheveux dorez », ni « ce beau front », ni « ces beaux yeux », « ny ces lyz, ny ces roses » ; et ce n'est qu'après avoir donné tout cet inventaire de ses beautés, qu'il se décide enfin à nous dire, se rappelant le modèle qu'il avait presque oublié, que ce qu'il aime dans sa maîtresse,

C'est cet esprit, rare present des cieux,
Dont la beauté de cent graces pourveue
Perce mon ame et mon cœur et mes yeux
Par les rayons de sa poignante veue [35].

[33] O. de Magny, *Les Souspirs, lviij*, p. 43.
[34] J. Du Bellay, *Olive, xviij*, dans *Œuvres*, I, 41.
[35] J. Du Bellay, *XIII Sonnets de l'Honneste Amour, ij*, dans *Œuvres*, I, 140. M. Chamard y voit, pour la partie descriptive, une imitation de Pontus de Tyard, *Chant à son leut*, publié dans la *Continuation des Erreurs Amoureuses*, en 1551 (*Œuvres*, éd. Marty-Laveaux, p. 126).

Nous ne saurions dire dans quelle mesure l'exemple de son ami eut une influence sur Ronsard, que nous voyons chanter le même sujet, d'une manière qui rappelle d'assez près celle de Du Bellay. Il s'étend aussi longuement sur le portrait physique de sa maîtresse, et ce n'est que dans le dernier tercet que, s'apercevant qu'il était en train de chanter le contraire de ce qu'il voulait dire, il ajoute que tous ces charmes n'ont pas sur lui autant de puissance que « son esprit, où tout le ciel abonde », et sa « douce faconde », qui l'ont rendu esclave de « sa perfection » [36]. C'est ce que font à leur tour Jamyn [37], et Magny [38], en insistant moins sur le côté physique du portrait ; leurs imitations semblent avoir eu pour modèle Du Bellay plutôt que l'Arioste. En échange, le sonnet que Pontoux composa sur le même argument représente une traduction plus fidèle [39]. Avec celui de Jean Godard qui commence : « Cette masse de chair qui nostre âme emprisonne », nous revenons à des imitations plus libres, bornées à un emprunt d'idées, qu'il exprime autrement que ses prédécesseurs :

Celle pour qui ces vers sur ma lyre je sonne,
Et de qui les vertus me servirent d'appas,
Jamais aucunement ne me fit faire un pas
Pour les beautez du corps que Nature luy donne,

car il veut nous faire croire que « ce fut son bel esprit » qui le rendit amoureux [40].

Du XVI[e] sonnet de l'Arioste, « Deh! voless' io quel che voler dovrei », nous ne connaissons qu'une seule imitation française, et c'est celle, fidèlement traduite, de François de Belleforest [41]. Le XIX[e] chante un thème commun à presque tous les poètes

[36] Ronsard, *Amours*, II, *xlix*, éd. Laumonier, V, 115, éd. Vaganay, I, 59. Cf. Parturier, *Quelques sources italiennes de Ronsard*, dans *Revue de la Renaissance*, V (1905), p. 21. Ch. d'Espinay suivit son exemple et celui de Du Bellay, dans son sonnet *xlix* ; cf. H. Busson, *Charles d'Espinay, évêque de Dol, et son œuvre poétique (1531-1591)*, Paris, H. Champion 1923, p. 180.
[37] Jamyn, *Les œuvres poétiques*, f. 183.
[38] O. de Magny, *Les souspirs, xcj*, p. 65.
[39] Cl. de Pontoux, *Œuvres*, son. *cxcix*, p. 119.
[40] J. Godard, *Lucresse, cl*, dans *Œuvres*, p. 217. V. aussi Fr. Perrin, *Sonnet*, dans *Imploration de la Paix au Roy, extraicte du Latin de Maistre Lazaire Thomas et mise en vers François*, Lyon, B. Rigaud 1576, f. 45, cité par A. de Charmasse, *Français Perrin, poète françois du seizième siècle*, Autun-Paris 1887, pp. 97-98.
[41] Belleforest, *La chasse d'amour*, f. 75.

pétrarquistes, celui des peines que causent à l'amoureux l'éloignement et l'absence de sa maîtresse. Dans beaucoup de cas, il est difficile de déterminer la source de cette inspiration, que l'on retrouve souvent dans la poésie française ; nous ne rappellerons ici qu'une seule imitation textuelle, faite par Claude de Pontoux, qui traduisit en entier les quatrains de son modèle, mais qui en transforma complètement les tercets [42].

Un autre thème lyrique très répandu, c'est la comparaison du retour de la femme aimée à l'apparition du soleil, qui fait finir la tempête et venir le beau temps. Pétrarque lui-même l'avait employée, dans le sonnet qui commence « Ma poi che 'l dolce riso umile e piano » ; l'Arioste le reprend dans son XX[e] sonnet, « Chiuso era il sol da un tenebroso velo », dans lequel il commence par un tableau d'orage, dont les couleurs s'éclairent tout à coup, se transformant en un heureux paysage de printemps, à l'apparition de sa maîtresse [43]. Du Bellay [44] et Ronsard [45] traduisirent ce sonnet, avec des libertés qui ne changent rien à l'aspect général du tableau. Bien que présentant les mêmes libertés, l'imitation qu'en fit Clovis Hesteau n'en est pas moins tirée directement de l'Arioste ; comme celui-ci, Hesteau parle du « grand voille obscurcy » qui couvre le ciel, et il fait de l'orage un tableau dont les couleurs lui appartiennent, pour montrer ensuite comment tout se calme,

> Quand celle que je sers, follastrement coeffée,
> Tenant de mille cueurs un superbe trophée,
> Rassereinant les cieux efface l'arc connu,

et comment il suffit de son souffle « contr'imitant Zefir », pour « donner vigueur aux fleurettes decloses » [46].

Du sonnet XXI de l'Arioste, « Qui fu dove il bel crin già con sì stretti », dans lequel le poète chante les lieux où il vit pour la première fois sa maîtresse, nous ne connaissons qu'une seule

[42] Cl. de Pontoux, *Œuvres, ccl*, p. 140. Cf. Al. Cioranescu, *Claude de Pontoux imitateur de l'Arioste*, pp. 525-526.
[43] Nous avons déjà rencontré plus haut le même thème développé dans les Regrets de Bradamante, *Orlando Furioso*, XLV, *xxxvj-xxxix*.
[44] J. Du Bellay, *Olive, xj*, dans *Œuvres*, I, 36.
[45] Ronsard, *Amours*, I, *cxiv*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, IV, 112, éd. Vaganay, I, 161. Cf. Parturier, *Quelques sources italiennes de Ronsard*, p. 21.
[46] Cl. Hesteau, *Les Œuvres poétiques*, l. II, son. *l*, f. 45,

imitation française, par Claude de Pontoux [47]. En échange, son XXIV[e] sonnet eut une meilleure fortune, dont il serait cependant difficile de fixer les limites et la véritable étendue, car son thème est, une fois de plus, commun à toute l'inspiration pétrarquiste : ici, le poète fait appel à tout ce qui peut exprimer en quelque sorte sa passion, à ses soupirs, à ses larmes, à ses désirs et à ses espérances, en leur demandant quand prendra fin sa longue torture. C'est par cette énumération de ses peines et de ses inquiétudes :

> O messaggi del cor sospiri ardenti,
> O lagrime, che 'l giorno io celo a pena,
> O preghi sparsi in non feconda arena,
> O del mio ingiusto mal giusti lamenti,
> O sempre in un voler pensieri intenti,
> O desir, che ragion mai non raffrena,
> O speranze, che amor dietro si mena,
> Quando a gran salti, e quando a passi lenti,

qu'on serait tenté d'expliquer celles que l'on rencontre dans un grand nombre de poésies françaises du XVI[e] siècle. On constate cependant qu'elles ne présentent que rarement une ressemblance certaine avec le texte de l'Arioste, et que, dans la plupart des cas, ce sont des variations dans un mode commun, telle la première partie de ce sonnet de Ronsard :

> O traiz fichez dans le but de mon ame,
> O folle emprise, o pensers repensez,
> O vainement mes jeunes ans passez,
> O miel, o fiel dont me repaist Madame,
> O chault, o froyd qui me glace et m'enflamme,
> O prompts desirs d'esperance cassez,
> O doulce erreur, o pas en vain trassez,
> O montz, o rocz que ma douleur entame... [48]

On voit que, tout en reproduisant le mouvement du sonnet de l'Arioste, Ronsard n'en emprunte aucun des détails ; l'idée et l'inspiration pourraient venir aussi bien d'un sonnet de Pé-

[47] Cl. de Pontoux, *Œuvres*, son. *ccxlix*, p. 140.
[48] Ronsard, *Amours*, I, *cxiv*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, IV, 139, éd. Vaganay, I, 192. Cf. aussi La Meschinière, « O pleurer ! ô regrets ! ô souspirs simulez », dans *La Ceocyre*, Lyon, B. Honorat 1578, son. *cj*, p. 82.

trarque, « O passi sparsi, o pensier vaghi e pronti », ou à quelque autre imitation italienne de ce morceau célèbre. Il y a cependant dans le morceau de Baïf qui commence « O doux soupirs, messagers de mon cœur », une imitation de ce sonnet qu'on n'avait pas encore remarquée [49]. Malgré tout ce qu'il doit à Pétrarque [50], le premier vers, qui est la traduction fidèle du commencement du sonnet de l'Arioste, suffit pour prouver cette correspondance [51]. Le poème se prolonge d'ailleurs au-delà de la limite que s'était imposée le poète italien. Après s'être plaint de la cruauté de l'Amour, Baïf finit par reconnaître qu'il a tort de le faire, et que

> Languir vaut mieux sous son obeissance
> Qu'avoir d'une autre entiere jouissance;

cette idée n'est pas sans présenter une certaine ressemblance avec le sonnet XI de l'Arioste, que notre poète devait connaître, puisque Du Bellay et Ronsard l'avaient imité avant lui.

Le sonnet de Magny qui commence « O faux penser, o desir inutile », ressemble peu à celui de l'Arioste. L'idée est cependant la même, et le poète se plaint à son tour de la cruauté de sa maîtresse, et des souffrances qu'elle lui cause ; quand il parle de « semer dessus terre infertile », ce n'est pas sans se rappeler les « preghi sparsi in non feconda arena », de l'Arioste. Mais, à part ce détail, et l'identité du sujet, qui ne doit pas faire illusion, il faut convenir que l'imitation est très libre, et qu'elle laisse à peine deviner le modèle [52]. En échange, François de Belleforest donnait de ce même sonnet une traduction dans laquelle il ne mettait rien de lui-même [53], comme, un peu plus tard, Amadis Jamyn [54], et Claude de Pontoux, traducteur fidèle des trois quarts du morceau, mais qui intervenait en modifiant complètement le dernier tercet [55].

[49] J.-A. de Baïf, *Diverses amours*, I, dans *Euvres*, I, 326.
[50] Cf., par exemple, le vers « Yeux, non plus yeux, mais source d'eau coulante », qui vient du sonnet déjà cité de Pétrarque, v. 4 : « O, occhi miei, occhi non già, ma fonti ».
[51] On trouvera encore, dans un vers des *Amours* de Ronsard (dans *Œuvres*, éd. Laumonier, IV, 138, éd. Vaganay, I, 191), « les souspirs messagers de mon cœur ».
[52] O. de Magny, *Les Amours, lvj*, p. 56.
[53] F. de Belleforest, *La chasse d'amour*, f. 75.
[54] A. Jamyn, *Œuvres*, f. 154 ; cf. Th. Graur, *Amadis Jamyn*, p. 191.
[55] Cl. de Pontoux, *Œuvres*, son. *clxxxvj*, p. 108 ; cf. Al. Cioranescu, *Claude de Pontoux imitateur de l'Arioste*, p. 524.

Le XXV[e] sonnet, « Madonna, sete bella e bella tanto », commence par le thème, que nous connaissons bien maintenant, du portrait de la maîtresse du poète ; ce n'est qu'après avoir évoqué une fois de plus tout le détail des beautés de sa dame, qu'il nous dit, dans le dernier tercet, qu'il connaît quelque chose de plus admirable encore que ces charmes, et c'est la constance de la foi qu'il lui garde. C'est là un jeu d'esprit qui intéressa les poètes du XVI[e] siècle, car ils le reprirent souvent. C'est encore Olive qui eut la fortune d'être chantée la première dans ce mode nouveau ; dans le portrait qu'il traça de sa belle maîtresse, Du Bellay suivit d'assez près les indications du modèle, mais en ajoutant, alors qu'il parlait de sa bouche, « où soupire une haleine qui les odeurs des Arabes excelle », ou de l'or de ses cheveux, « qui rendroit l'estincelle du beau soleil honteuse », des détails qui semblent venir du portrait d'Alcine, qu'il avait imité à plusieurs reprises dans le même recueil [56]. Ronsard imite avec plus de liberté, car dans le portrait qu'il fait de celle qu'il aime, il n'y a aucun détail qui vienne de l'Arioste, bien que la fin de son sonnet soit la reproduction fidèle de ce modèle [57]; une autre fois, il n'en reproduit que le mouvement, et le premier vers du sonnet « Mon Dieu, mon Dieu, que ma maistresse est belle », est le seul trait pris textuellement à l'italien [58].

On trouvera dans le sonnet de Baïf qui commence « Ma Francine est par tout excellentement belle », une nouvelle imitation de ce sonnet [59]. La traduction de Belleforest serait plus fidèle, s'il n'avait pas usé à son tour de la facilité que lui offrait son modèle, de jouer sur les détails du portrait, en employant des termes nouveaux [60]. C'est ainsi la seule liberté que se permet de Pontoux [61], liberté qui d'ailleurs ne donne pas plus d'originalité à son inspiration d'emprunt, pas plus qu'à celle de Fran-

[56] J. Du Bellay, *Olive, vij*, dans *Œuvres*, I, 32.
[57] Ronsard, *Amours*, I, *clvj*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, IV, 149, éd. Vaganay, I, 202.
[58] Ronsard, *Amours*, *l*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, V, 116, éd. Vaganay, I, 60. Imité par Fr. Berthrand, *Europe*, II, *xliv*, dans *Les premieres idees de l'amour*, p. 67. M. H. Busson, *Charles d'Espignay*, p. 141, cite ce sonnet de l'Arioste, à propos de celui d'Epinay qui commence « Et de ce front, et des rais de ces yeux », mais le rapprochement n'est pas convaincant.
[59] J.-A. de Baïf, *Francine*, II, dans *Euvres*, I, 180.
[60] Belleforest, *La chasse d'amour*, f. 75.
[61] Cl. de Pontoux, *Œuvres*, son. *cclij*, p. 142.

çois Berthrand, qui ne reproduit que le commencement du sonnet de l'Arioste [62].

Dans son XVII[e] sonnet, ce dernier poète déplorait la perte que sa maîtresse avait faite de ses cheveux, à la suite d'une maladie ; il en accuse le médecin, qui, dit-il, aurait dû connaître un remède pour la préserver de cette injure, et il se console en pensant que c'est peut-être Apollon qui l'a voulu ainsi, afin de pouvoir dire encore que ses cheveux sont les plus beaux. C'est là un curieux sujet de poésie, et le sonnet de l'Arioste n'a que l'intérêt que l'on peut attacher à une composition de circonstance ; comme cette dernière ne se reproduit pas tous les jours, il est d'autant plus curieux de voir ses vers reproduits en français, par Le Digne [63].

Une composition du même genre ouvre la série des madrigaux de notre auteur ; dans le premier, qui commence « Se mai cortese fusti », le poète s'adressait à l'Amour, pour lui demander de rendre à sa maîtresse les cheveux qu'il lui avait dérobés. Claude de Pontoux imite cette pièce, dans une *Chanson* qui en est l'amplification [64]. Cela pourrait faire croire que la plupart des maîtresses idéales ou idéalisées de ces poètes, qui déposent si vite leurs cheveux sur l'autel de Cupidon, par suite de l'emploi du mercure, ne sont pas les dames vertueuses qu'ils veulent chanter, mais bien plutôt de simples courtisanes. Le voile de la poésie et les allégories mythologiques cachent souvent des réalités qui ne sont pas toujours aussi belles qu'on serait tenté de le croire ; mais il vaut peut-être mieux laisser son prestige à la poésie, et ne pas soulever ce coin du voile, qui pourrait détruire le charme de tout le tableau.

Le madrigal VIII de l'Arioste, « La bella donna mia d'un sì bel fuoco », est reproduit par Amadis Jamyn, dans une *Chanson*, avec des amplifications qui n'ajoutent rien à la pensée du modèle, et qui y ont toujours leur point d'appui [65]. Une autre *Chanson* du même poète répète le madrigal IX de notre auteur,

[62] F. Berthrand, *Europe*, II, *xvj*, dans *Les premières idées de l'amour*, p. 47.
[63] N. Le Digne, *Les fleurettes du premier meslange*, son. *cxxxiv*, f. 86. Plus tard, Colletet, *Les amours de Claudine*, *xliv*, dans *Poésies diverses*, p. 356, chante le même sujet ; il n'est pas impossible qu'il y ait un souvenir de l'Arioste dans ses vers, comme aussi dans G. Du Peyrat, *Amours*, I, *v*, dans *Les essais poétiques*, f. 2.
[64] Cl. de Pontoux, *Œuvres*, p. 245.
[65] A. Jamyn, *Œuvres*, f. 153.

« Occhi non vi accorgete » [66], dans lequel on a voulu voir aussi, à tort, croyons-nous, la source d'un sonnet de Ronsard [67].

III

Parmi les pièces de vers, que l'on nomme en italien *capitoli*, et qui correspondent en France aux élégies, quelques-unes seulement furent traduites en français au XVI[e] siècle. Une certaine attention méritent les *capitoli* XVIII et XIX, qui présentent ce trait commun, de chanter les effets de l'amour, dans des tercets qui s'opposent successivement, le premier au second, le quatrième au troisième, et ainsi de suite. Dans le XVIII[e], qui commence par le vers « Chi pensa quanto il bel disio d'amore », la première strophe parle du bonheur qu'il y a à être amoureux, tandis que la deuxième présente le revers de la médaille, et dit combien de peines coûte l'amour. C'est Desportes qui imita ce morceau, dans une plainte qui en transformait les tercets en quatrains [68]. Quant au *Capitole* XIX, « Piaccia a cui piace, e chi lodar vuol lodi», qui a la même construction, il fut imité à deux reprises, par Pontus de Tyard[69], et par Claude de Pontoux [70].

Tout ce qu'on a pu voir jusqu'à présent de l'inspiration lyrique de l'Arioste, qu'elle se soit insinuée entre les narrations accumulées de son poème épique, ou qu'elle ait pris la forme traditionnelle des sonnets amoureux, laisse deviner dans cet auteur un poète sensuel et voluptueux. Nous avons dit que ce fut surtout le réalisme de ses sentiments et de ses tableaux voluptueux qui lui gagna la sympathie des lecteurs et des imitateurs français ; mais dans aucun autre morceau lyrique, ces caractères n'apparaissent plus fortement accusés que dans ses *capitoli* VIII et IX, qui jouirent d'un grand succès au XVI[e] siècle,

[66] A. Jamyn, *Œuvres*, f. 160.
[67] Ronsard, *Amours*, I, *xxiij*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, IV, 27, éd. Vaganay, I, 27.
[68] Desportes, *Diane*, I, dans *Œuvres*, p. 60 ; cf. A. Cameron, *Desportes and Ariosto*, p. 175.
[69] Pontus de Tyard, *Chançon*, dans *Œuvres*, p. 181.
[70] Cl. de Pontoux, *Chapitre amoureux traduit de l'Arioste*, dans *Œuvres*, p. 260 ; cf. Al. Cioranescu, *Claude de Pontoux imitateur de l'Arioste*, p. 527. On trouvera la même construction, qui est sans doute influencée par l'Arioste, dans le sonnet « Vive qui vivre peult content allaigrement » d'Olivier de Magny, *Les souspirs*, *cxiv*, p. 31.

et qui devaient avoir un nombre important de traductions et d'imitations.

Le premier de ces deux morceaux, qui commence « O più che 'l giorno a mè lucida e chiara », est adressé à la nuit qui, dit le poète, a vu ses ébats amoureux, et à laquelle il confesse son contentement. Au premier semblant, cette inspiration n'a rien de nouveau, et on la trouve déjà dans les lyriques latins, et dans quelques poètes italiens [71] ; mais celle de l'Arioste se caractérise entre toutes par le plaisir qu'il trouve à décrire cette scène d'amour dont la nuit seule a été le témoin, et dont on chercherait en vain l'équivalent dans la poésie pétrarquiste[72]. La passion du poète atteint là une véhémence qui purifie ce qu'on pourrait considérer comme du libertinage, car seules la perfection de son bonheur et l'intensité de sa joie de vivre nous y intéressent. Qu'il nous décrive les embrassements des deux amoureux, les lèvres de sa belle maîtresse, où il a cueilli le bonheur d'un instant, le lit ou la lampe qui furent les seuls à connaître leurs plaisirs, tout cela avait été déjà dit ; mais il leur donne une couleur et un relief nouveaux, une réalité vibrante, qui fait toute la valeur de cette poésie, et qui la situe d'emblée au commencement de toute une inspiration sensuelle, dont on retrouvera la riche veine dans le XVI[e] siècle français.

L'élégie suivante, « O nei miei danni più che 'l giorno chiara », est un pendant à la première ; si l'autre nuit avait plu au poète par la molle clarté qu'elle avait répandue sur le tableau de ses voluptés, celle-ci l'importune par cette même clarté, qui l'empêche de se rendre sans être vu au logis de sa maîtresse, et qui le prive ainsi des plaisirs qu'il y avait trouvés autrefois. Ses invectives vont presque autant à la nuit, qu'aux passants attardés qu'il rencontre, et il voudrait supprimer cette mauvaise habitude d'aller par les rues si tard dans la nuit. Cette pièce intéresse surtout par la sincérité et par le réalisme des détails, qui nous transportent dans un monde autrement vivant que les fictions de la poésie pétrarquiste. Dans ce cas particulier, il faut aussi tenir compte d'un facteur personnel et purement français, dont l'influence fut décisive pour sa fortune ; ce fut Desportes qui l'imita le premier, et son imitation eut en France un succès qui dépassa encore celui des vers de l'Arioste.

[71] V. notamment Lorenzo de' Medici, *Poesie volgari*, f. 47 :

O veramente felice et beata
Notte, che a tanto ben fusti presente,
O passi clechi, scorti dolcemente...

[72] G. Fatini, *Sulla fortuna e l'autenticità delle liriche dell' Ariosto*, pp. 60-61, cite Properce, Pontano e Tito Vespasiano Strozzi, comme sources possibles de cette poésie.

La première de ces deux élégies fut probablement l'une des premières pièces de vers de l'Arioste que l'on ait imitées en français, car on en trouve une traduction dans le recueil de vers attribué à François I[er]. Le texte italien y est reproduit avec une fidélité qui respecte jusqu'à la disposition en tercets, avec des modifications insignifiantes, et dont la plus importante est l'omission des allusions mythologiques [73]. Mellin de Saint-Gelais imita aussi ce poème ; il n'est pas un traducteur aussi fidèle que son royal protecteur, et il se permet quelques libertés, parmi lesquelles l'introduction, dans la peinture des ébats des deux amants, du portrait « blasonné » de sa maîtresse ; nous avons déjà montré que ces deux poésies semblent avoir été écrites au même moment, dans des circonstances que nous ne connaissons pas [74].

Remy Belleau fit de la même élégie une ode, qui traduit aussi fidèlement que possible le texte italien, à telles enseignes que, celui-ci prenant fin sans qu'il ait pu remplir sa dernière strophe, il ne se donna même pas la peine de l'achever [75]. A son tour, Olivier de Magny en tira la matière d'une *Ode* [76], et le commencement d'un sonnet, qui chante de même une nuit « plus douce et chere que ne me fut onc cher le jour le plus luysant » [77].

Les poètes de la Pléiade connurent donc ce morceau de l'Arioste ; cela nous fait croire que c'est de là qu'ils prirent parfois leurs allusions à des personnages mythologiques, comme l'Aurore et Tithon. En les citant, Baïf [78] et Desportes [79] se souvinrent sans doute de ce modèle, bien que des imprécations similaires se retrouvent déjà dans quelques poètes italiens an-

[73] François I, *Epistre xxv*, dans *Poésies*, p. 150.

[74] Mellin de Saint-Gelais, *Nuict d'amour*, dans *Œuvres*, III, 99. Cf. J. Vianey, *L'Arioste et la Pléiade*, p. 295, et *Le Pétrarquisme en France*, p. 52. V. aussi plus haut, p. 55.

[75] R. Belleau, *La Nuict*, dans *Petites Inventions ; Œuvres*, I, 130-133.

[76] O. de Magny, *Description d'une nuict amoureuse*, dans *Odes*, pp. 403-410.

[77] O. de Magny, *Les Souspirs*, *xlix*, p. 37.

[78] J.-A. de Baïf, *Méline*, dans *Euvres*, I, 85 ; cf. aussi A. Jamyn, *Œuvres*, f. 93.

[79] Ph. Desportes, *Œuvres*, p. 240.

térieurs à l'Arioste [80]. Quant aux autres imitations que l'on a signalées de ce morceau, il faut avouer qu'elles sont douteuses ou incertaines. On en trouve aussi le souvenir dans le *Follastrissime voyage d'Hercueil* de Ronsard [81], et dans son *Epithalame d'Antoine de Bourbon et Janne de Navarre* [82]; ce ne sont pas des tableaux voluptueux qu'il y retient, mais seulement l'idée et la forme du discours qu'il adresse, soit à l'Aurore, dans le premier cas, soit à la nuit signalée par un événement aussi important que ce mariage royal.

Nous avons déjà dit quel développement avait pris, dans la poésie de cette époque, le thème érotique du lit, témoin des voluptés des deux amoureux ; tout en faisant, dans l'évolution de ce thème, la juste part des poètes érotiques latins, de l'antiquité aussi bien que de la Renaissance, on n'oubliera pas que l'élégie VIII de l'Arioste eut aussi un certain écho, et que des morceaux tels que l'ode de Ronsard *A son lict* [83], ou celle de Baïf à son « litelet » [85], ne sont pas sans lui devoir quelque chose. Il y a plus, et l'on trouvera une imitation de la même élégie dans les œuvres d'un poète latin moderne, Jean Bonnefons, dont le *Pervigilium Veneris* n'est que la paraphrase de l'Arioste :

> O nox suavicula, o bonae tenebrae,
> Tenebrae mihi luce clariores,

exclame-t-il dès le commencement, en s'étendant par la suite sur les voluptés déjà tant de fois décrites [85]. Ce morceau de Bonnefons fut traduit en français par Gilles Durant [86], qui, ne se contentant pas de cela, lui ajouta une traduction aussi fidèle de l'élégie de l'Arioste [87], en sorte qu'on trouvera dans un seul petit volume trois versions différentes du même morceau.

Il y eut encore d'autres imitations par la suite, mais elles

[80] Cf. Tebaldeo, son. *cxcviij* : « Ove ne va che già del letto fuora » ; Serafino dell' Aquila, *Capitolo vij, All' Aurora*, dans *Opere* f. 81.
[81] Ronsard, *Œuvres*, éd. Laumonier, II, 196, éd. Vaganay, IV, 130.
[82] Ronsard, *Œuvres*, éd. Laumonier, I, 9, éd. Vaganay, III, 219.
[83] Ronsard, *Odes, II, xxvij*, dans *Œuvres*, éd. Laumonier, I, 257, éd. Vaganay, III, 127.
[84] J.-A. de Baïf, *Les diverses amours*, dans *Euvres*, I, 380.
[85] J. Bonnefons, *Pancharis*, Paris, A. Langelier 1588, p. 18.
[86] G. Durant, *Imitations tirées du latin de Jean Bonnefons*, pp. 20-24.
[87] *Ibidem*, f. 60.

se résumèrent toutes au commencement de l'élégie de l'Arioste, dont on prit seulement l'invocation à la nuit, pour développer ensuite d'autres thèmes que les tableaux voluptueux.

> O nuict, heureuse nuict, qui voiles la clarté
> Du ciel porte-flambeau,

s'exclame Jean Hays, pour ajouter ensuite qu'elle n'est heureuse que pour les autres, car, quant à lui, il n'a pas encore trouvé le bonheur [88]. « O nuit, qu'au jour je prefere », dit La Roque, qui tient peut-être ce trait, le seul qui, dans son *Odde à la Nuict*, rappelle l'Arioste, de l'un des imitateurs du poète italien [89]:

> Nuit si douce à mes vœus, qui contre ton effet
> M'as servi d'un beau jour pour voir l'œil qui m'enflame,
> Et m'as donné moyen de soulager ma flame,

écrit un autre, qui n'a cependant pas le courage de nous décrire les épanchements de cette flamme enfin soulagée [90], tandis que Montgaillard chante la « nuit heureuse et secrette à mon fidelle amour » [91]. Il n'y a jusqu'au grave personnage ecclesiastique que fut Jean Loys, qui ne se rappelle à l'occasion ce morceau de l'Arioste, car c'est sur son modèle qu'il entonne le *Chant nuptial sur le mariage de Hugues de Le Court Bethunois et de Claire Le Villain Douysienne;* mais, à vrai dire, ce n'est pas à l'Arioste qu'il pense en écrivant ces vers, et quoiqu'il chante la même

> nuict, heureuse nuict mille fois desirée
> Qui caches de tes feux la luisante clarté,
> Qui contre ces amans ores n'es conjurée,
> Mais du tout favorable à leur felicité [92],

il est très probable qu'il n'eut pas devant lui la VIII[e] élégie de l'Arioste, mais celle *Contre une nuit trop claire*, par Desportes, qui est la traduction du *capitolo IX* de l'Arioste.

Ce dernier *capitolo* n'avait pas été complètement inconnu des poètes de la Pléiade, car Ronsard y avait trouvé le modèle

[88] J. Hays, *Elegie*, dans *Les premières pensées*, p. 76.
[89] La Roque, *Œuvres*, p. 185. Cf. aussi Boyssières, *Les premières œuvres*, son. *lxxij*, f. 86 :

> Ceste nuict ne nous est point nuict,
> Elle nous est une journée...

[90] Nervèze, *Essais poétiques*, son. *lvj*, p. 29.
[91] Montgaillard, *Stances*, dans *Œuvres*, f. 6.
[92] J. Loys, *Œuvres*, p. 136.

d'une invocation à la lune et d'une allusion à ses amours secrètes avec Endymion [95]. Mais Desportes fut le premier à l'imiter intégralement ; son imitation, qui se place au commencement de sa carrière poétique, eut un succès éclatant, et fut à son tour la source d'une longue série d'imitations qui, dans la plupart des cas, ne font plus appel au texte italien, mais se contentent de gloser sur celui de Desportes. L'imitation de ce dernier n'a pas des mérites exceptionnels, et l'on s'étonne un peu aujourd'hui qu'elle ait été si hautement appréciée [94].

La traduction de Desportes fut mise de bonne heure en musique, et on la chanta jusqu'à l'époque de Louis XIV, et peut-être plus tard encore, puisqu'on en trouve un fragment dans le Chansonnier de Moncrif [95]. L'expression « o nuit, jalouse nuit », passa en proverbe, et on la retrouve dans Furetière et dans Mathurin Régnier, qui était le neveu de Desportes [96]. On imita à l'envi le commencement du poème, que l'on trouve reproduit aussi souvent que l' « heureuse nuit » de l'autre élégie de l'Arioste [97]. Ce qu'il y a de plus curieux, c'est que sur cette poésie profane, on modela des chansons religieuses, des noëls qui ne sont parfois qu'une simple décalque des vers de Desportes, retournés dans un sens pieux ; on cite au moins six compositions de ce genre, la plupart anonymes, allant jusqu'au commencement du XVII[e] siècle [98].

Contrairement au reste des *capitoli* de l'Arioste, qui restèrent en France plus ou moins inconnus, ces deux pièces de vers adressées à la nuit furent bien accueillies par le public et par la poésie lyrique française, qui y trouva la même leçon

[93] Ronsard, *Œuvres*, éd. Laumonier, VI, 54, éd. Vaganay, II, 53.

[94] Desportes, *Œuvres*, p. 378. La source fut signalée pour la première fois par E. Aroux, traducteur de l'Arioste au XIX[e] siècle ; cf. Sainte-Beuve, *Anciens poètes français. Philippe Desportes*, dans *Revue des Deux-Mondes*, 1842, vol. II, p. 906. V. aussi E. Faguet, *Histoire de la poésie française de la Renaissance au Romantisme*, vol. I, Paris s. a., pp. 117-119, et Al. Cioranescu, *Les « Imitations de l'Arioste » de Philippe Desportes*, pp. 7-12.

[95] Moncrif, *Choix de Chansons*, Paris 1755, p. 23.

[96] Cf. Al. Cioranescu, *Les « Imitations de l'Arioste » de Philippe Desportes*, pp. 58-59. L'expression est citée aussi par Costar, dans une lettre à Voiture ; cf. *Les entretiens de M. de Voiture et de Monsieur de Costar*, Paris, A. Courbé 1654, p. 500.

[97] A. Jamyn, *Œuvres*, f. 165 ; J. de Boyssières, *De la premiere nuict amoureuse*, dans *Les premières œuvres*, f. 75 v. ; J. de La Jessée, *Les premières œuvres*, p. 125 ; Trellon, *Le premier livre de la flamme d'amour, iij*, f. 1 ; Marbeuf, *Recueil des vers*, Rouen, D. du Petit Val 1628, p. 180.

[98] Cf. [H. Vaganay], *La chanson de Philippe Desportes* O nuict, jalouse nuict, contre moy conjurée, *et ses imitations religieuses*, s. l., 25 décembre 1933.

qu'elle avait toujours cherchée dans l'Arioste, c'est-à-dire l'exemple d'une inspiration naturelle et sincère, d'une poésie qui n'ait pas peur de confesser les joies que procurent les sens, et les satisfactions d'un amour partagé.

IV

Sans être trop étendue, l'influence de l'Arioste laissa aussi sa trace dans la poésie satirique. Nous aurons à envisager dans ces pages deux catégories de faits, qui n'ont pas la même importance, mais qu'il est indispensable de connaître pour pouvoir juger de l'étendue de cette influence. Il y a quelques traits, qui ne sont pas nécessairement satiriques, mais qui s'insinuent dans la satire française, et qui viennent du *Roland Furieux;* ce n'est qu'ensuite que nous examinerons l'activité de l'Arioste comme auteur de satires, et sa fortune dans la littérature française. Il est vrai que nous serons ainsi obligé de parler encore du *Roland Furieux*, dans ce chapitre consacré exclusivement aux petits écrits de notre auteur ; mais nous avons jugé préférable de présenter ensemble tout ce qui touche à la poésie satirique, une fois adopté le principe de distribuer la matière de nos recherches d'après les genres littéraires.

Les *Discours* de Ronsard ressemblent mieux à ce qu'on a nommé satire épique, qu'à la satire telle que l'avait conçue Horace, et que la comprirent plus tard les classiques français [99]. Ronsard y est d'une véhémence, et en même temps d'une sincérité et d'une force d'expression qui signifient l'apogée de son art, et l'on y perd presque le souvenir du poète pédant et emphatique qu'il s'était montré dans tant d'inspirations antérieures. De ces caractères du passé, il ne garde plus que le goût des personnifications, qui ne laissent pas de paraître déplacées au milieu de ces vers d'un mouvement si simple et si naturel. Si l'idée de ces personnifications lui vient de l'Arioste, on n'attribuera donc pas au modèle la faute de l'imitateur [100].

En effet, si Ronsard nous fait, dans son *Discours des mi-*

[99] Cf. G. Cohen, *Ronsard*, pp. 187-188.

[100] Cf. J. Vianey, *L'Arioste et les Discours de Ronsard*, p. 475 .C'est dans cet article qu'ont été signalés pour la première fois les rapprochements qui suivent ici.

sères de ce temps, le portrait du monstre par lequel il figure l'Opinion, et duquel il fait naître l'hérésie [101], c'est très probablement parce qu'avant lui l'Arioste avait représenté l'Hérésie comme un monstre, qui, à vrai dire, ne ressemble pas beaucoup à son Opinion [102]. On a voulu expliquer ces différences par le fait que Ronsard avait pris l'idée du sien dans cet endroit du *Roland Furieux*, mais en avait composé le portrait de traits recueillis en d'autres endroits, notamment dans les descriptions de la Discorde, de la Fraude et du Silence [103]. Ces nouveaux rapprochements ne sont pas plus décisifs, et il nous semble plus probable que Ronsard, qui n'est que rarement un imitateur servile, s'est contenté de prendre à son modèle la seule idée de personnifier des notions abstraites, sans copier le détail de la figure qu'il leur avait donnée [104]. Plus tard, Bertaut allait suivre son exemple, en employant une fiction similaire dans son *Discours funebre sur la mort de la Royne mere;* il y fait apparaître un monstre de la Guerre, qui tient du monstre de la fontaine de Merlin, qu'avait décrit l'Arioste au XXVI[e] chant de son poème, mais qui rappelle aussi l'Opinion décrite par Ronsard [104].

De semblables allégories interviennent aussi dans les *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, dans la Chambre Dorée, où il représente l'Injustice, l'Avarice, l'Envie, l'Ire, la Faveur, l'Hypocrisie, et d'autres vices encore. Dans la description de ces personnifications, nous n'avons pas trouvé de traits venant de l'Arioste, sauf en ce qui concerne l'Ambition, qui nous est décrite comme « une fausse Alcine » ; mais, malgré le peu de rapport entre les deux textes, il est probable que c'est à l'exemple de ce dernier, sinon à celui de Ronsard, que d'Aubigné introduisit ces fictions au milieu de son poème [105]. Ce ne sont d'ailleurs là que des éléments de peu d'importance et qui, plutôt

[101] Ronsard, *Discours à la Royne*, dans *Œuvres*, éd. Vaganay, VI, 258 ; *Remonstrance au peuple de France*, *Ibidem*, p. 295.

[102] *Orlando Furioso*, XXVI, *xxxj*.

[103] *Orlando Furioso*, XIX, *lxxxiij-xciv* ; cf. J. Vianey, *L'Arioste et les discours de Ronsard*, pp. 474-475.

[104] J. Bertaut, *Les œuvres poétiques*, pp. 193-208. Cf. J. Vianey, dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, XI (1904), p. 162.

[105] Signalé pour la première fois par A. Farinelli, *Dante e la Francia*, I, 539 ; cf. J. Vianey, dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, XVII (1910), p. 649.

qu'une influence de l'Arioste sur la satire, prouvent l'immixtion de la poésie épique dans la satire telle que la concevaient Ronsard et d'Aubigné.

Quant aux satires de l'Arioste, nous n'insisterons pas sur leur mérite, car tout a été dit là-dessus, et par des gens autrement compétents que nous-même [106]. Elles durent être connues par les membres de la Pléiade, puisque dix éditions différentes les avaient popularisées entre 1533 et 1550, et qu'on en constate le souvenir dans les œuvres des poètes de cette école; mais cette influence est très réduite, et se borne à un petit nombre d'emprunts directs. Nous ne savons s'il faut compter parmi ceux-ci les détails que Baïf donne, dans une épître au roi, sur son éducation, et sur les leçons reçues de Charles Estienne, de Tussan et de Dorat [107], bien qu'ils présentent quelque ressemblance avec ceux que l'Arioste donne, dans la satire VI, adressée à Bembo, sur les études qu'il avait faites sous la direction de Grégoire de Spolète.

Il y a sans doute quelque chose de l'esprit de l'Arioste dans le recueil de Du Bellay intitulé les *Regretz et Antiquitez de Rome*. Comme on le sait, cette collection de sonnets satiriques présente le tableau de la cour pontificale, pendant le séjour du poète à Rome, avec tout ce qu'il y avait observé de corrompu, de dépravé et de décadent. On a beaucoup discuté sur l'originalité de Du Bellay dans ce petit volume, qui constitue le commencement de la satire française moderne. On a fait remarquer que l'idée d'écrire des sonnets satiriques aurait pu lui venir de certains poètes italiens, comme Seraphino dell' Aquila, Alamanni, et surtout Francesco Berni, qui s'exercèrent tous dans le même genre. On a remarqué aussi que sa peinture de la cour de Rome ressemble à celle qu'en donne l'Arioste dans ses satires ; mais une comparaison attentive montre qu'il ne s'agit pas d'une imitation directe. Un examinateur patient n'a trouvé qu'un seul vers dont on puisse dire avec certitude qu'il ait été pris par Du Bellay à ce dernier modèle ; c'est le portrait des courtisans flatteurs qui, pour complaire à leur

[106] Cf. J. Vianey, *Mathurin Régnier*, Paris, Hachette 1896, pp. 41-49 et 63-65 ; Carlo Bertani, *Identificazioni e personaggi delle « Satire » di Ludovico Ariosto*, dans *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CII (1933), pp. 1-47.

[107] J.-A. de Baïf, *Euvres*, I, pp. *iij-viij*.

maître, vont jusqu'à voir « la lune en plein midy, à minuict le soleil » [108], tout comme des courtisans dont rit l'Arioste :

> Pazzo chi al suo Signor contraddir vuole,
> Sebben dicesse c' ha veduto il giorno
> Pieno di stelle, e a mezza notte il sole [109].

On se tromperait cependant, en pensant que c'est à cet emprunt insignifiant que se réduit l'influence des satires de l'Arioste sur le recueil romain de notre poète. Il emprunta à son modèle non plus des paroles et des tropes, mais des couleurs. Ce n'est pas, dit M. Vianey, parce qu'ils assistèrent au même spectacle, que leurs peintures se ressemblent si souvent : « C'est surtout parce qu'ils les ont vus du même œil malicieux et dessinés à peu près du même trait, plus grêle chez Du Bellay ; parce qu'ils ont enfermé tous deux leurs portraits dans le cadre d'une épître familière, plus développé chez l'Arioste; enfin, parce que dans ces lettres intimes, les deux poètes ont si complètement épanché leur cœur, qu'à l'aide des *Satires* on peut reconstituer toute la vie de Ludovico, et à l'aide des *Regrets* toute une partie de la vie de Joachim » [110].

L'imitation, dans ces *Regrets*, est à peine perceptible, et se limite à la manière de la satire et à la musique intérieure des vers. Le tableau qu'avait dressé l'Arioste du vice et de la corruption qui régnaient de son temps à Rome, est ironique et sans méchanceté ; le facteur personnel y est très développé, le poète entrant avec tous ses goûts, ses préférences et ses antipathies. C'est donc de lui que Du Bellay apprit l'art de manier une satire aimable et familière, tout en se réservant de la composer d'après une inspiration qui lui appartient. Comme lui d'ailleurs, son ami Olivier de Magny avait écrit sur son séjour à Rome une série de sonnets satiriques, et comme lui il s'était laissé influencer par la manière de l'Arioste [111].

[108] J. Du Bellay, *Regrets, cl*, dans *Œuvres*, II, 172.
[109] Ariosto, *Satira II*, vv. 10-12. Signalé par Pflänzel, *Uber die Sonette des Joachim Du Bellay*, Sallfeld 1898, p. 67 ; cf. H. Chamard, *Joachim Du Bellay*, p. 369. Rathéry, *Influence de l'Italie sur les lettres françaises*, p. 125, avait déjà remarqué la ressemblance des atmosphères des *Satires* et des *Regrets*.
[110] J. Vianey, *Mathurin Régnier*, p. 64. Cf. du même, *La part de l'imitation dans les Regrets*, p. 47.
[111] Cf. J. Vianey, *Le pétrarquisme en France*, pp. 361-362.

V

Mais si ces deux poètes se contentèrent d'emprunter la tonalité de ses vers seulement, ce qui est assez rare à cette époque, il y eut en France un autre poète satirique, Vauquelin de La Fresnaye, qui le pilla à plaisir, et qui, s'ornant des plumes d'autrui, publia un gros recueil de satires, dans lequel très peu de choses lui appartiennent en réalité. Sa dette envers l'Arioste a été observée depuis longtemps [112], et les rapports de ses imitations avec les modèles qu'ils reproduisent ont été soigneusement examinés par M. J. Vianey [113]. L'auteur avait d'ailleurs reconnu lui-même ses emprunts, mais dans une forme qui ne laisse pas deviner tout ce qu'il doit au poète italien, et qui voudrait donner à entendre que c'était surtout Horace qui lui avait servi de modèle [114]. En réalité, beaucoup plus que du poète latin, il est l'obligé des satiriques italiens du XVI^e^ siècle, d'Hercule Bentivoglio, de Louis Alamanni, de Vinciguerra, de Pietro Nelli, de Sansovino, de Dolce, et surtout de l'Arioste, duquel il a imité ou traduit six satires sur sept [115].

On connaît la grande admiration de Vauquelin de La Fresnaye pour le poète italien : il en cite à plusieurs reprises le nom et les ouvrages, dans son traité de l'*Art poétique*, et une fois même à propos de la poésie satirique, pour laquelle il le propose comme modèle, à côté des grands poètes de l'antiquité :

> En satyre tu n'as en Grec autheur certain :
> Suys doncques la façon du lyrique romain,

[112] Pour la première fois par Edm. Arnould, *De l'influence exercée par la littérature italienne sur la littérature française*, dans *Essais de théorie et d'histoire littéraire*, Paris, A. Durand 1858, p. 426, et plus explicitement par Lemercier, *Etude littéraire et morale sur Jean Vauquelin de La Fresnaye*, Nancy 1887. V. aussi Alb. Lumbroso, *Plagi, Imitazioni, Traduzioni*, Frascati 1902.
[113] J. Vianey, *L'Arioste et la Pléiade*, p. 315 ; *Mathurin Régnier*, pp. 73-77 ; *Les Satyres françoises de Vauquelin de La Fresnaye*, dans *Revue des Universités du Midi*, I (1895), pp. 386-400.
[114] Vauquelin de La Fresnaye, Préface aux *Diverses poésies*, I, 132 : « Ayant en divers lieux imité Horace, tant en ses epistres, qu'en ses satires, j'ay diversement entremeslé les miennes soubs mesmes tiltres, comme a fait l'Arioste, lequel j'ay pareillement suivi en quelques-uns ». Il cite Roland dans le satire III, *iv*, p. 267, Rodomont et Roger (IV, *vij*, p. 344), et encore Rodomont (III, *vij*, p. 295).
[115] Cf. J. Vianey, *Les Satyres françoises*.

De Juvenal, de Perse, et l'artifice brusque
Que suit le Ferrarois en la satire etrusque [116].

Cet exemple du « Ferrarois », il fut parmi les premiers à le suivre, et non seulement dans les satires, mais aussi dans cet *Art poétique* même. En effet, si le premier chant de cette composition se termine par une anecdote, c'est peut-être d'après l'exemple de l'Arioste, qui termine ses satires de la même manière, par un court apologue destiné à soutenir l'intérêt du morceau, et à en souligner en même temps la leçon.

La première satire que l'on trouve imitée de l'Arioste dans les satires de Vauquelin de La Fresnaye, est adressée à Desportes, grand ami et protecteur de notre écrivain. Il semble que Desportes lui avait promis de s'employer en sa faveur à la cour, et de lui obtenir quelque charge ou quelque bénéfice. Nous disons « il semble », parce qu'on ne saurait dire si le poète imita l'Arioste parce que leurs cas se ressemblaient, ou s'il feignit des circonstances semblables, pour donner un cadre à son imitation.

La réponse à cette offre de service est la même, dans le modèle comme dans l'imitation. Quand Vauquelin de La Fresnaye remercie Desportes pour sa bienveillance, qui veut

m'agrandir et me faire plaisir
En me louant trop à mon avantage,

il reproduit dans des termes abstraits l'image réaliste de l'Arioste, qui écrivait à son ami, Bonaventure Pistofilo, qu'il voulait le transformer « de bœuf en cheval de race ». Il n'ajoute que peu de choses au modèle. Bien entendu, les exemples historiques sont remplacés par des allusions à des circonstances françaises plus récentes : le pape est remplacé par le roi, et les amis du poète, qui étaient Bembo, Sadolet, Molza, Vida et Tébaldeo, deviennent Ronsard, Baïf et du Perron [117].

Dans une pièce suivante, notre écrivain imite la III[e] satire de l'Arioste, expliquant pourquoi il n'avait pas réussi à faire fortune. Si je n'avais pas appartenu à une famille nombreuse, dit le poète, et si l'héritage paternel avait suffi à mon entre-

[116] Vauquelin de La Fresnaye, *Art poetique*, dans *Diverses poesies*, I, 68.
[117] Vauquelin de La Fresnaye, *Satyres*, I, *iij. A Monsieur de Tiron*, dans *Diverses poésies*, I, 153-165.

tien, je n'aurais jamais fait la folie d'entrer au service des grands. Les images dont il se sert pour dire cela sont très réalistes : l'imitateur se donne la double peine de conformer son texte aux circonstances locales ou nationales, et de remplacer les images trop vives par des termes plus généraux. C'est d'ailleurs parce qu'il fuit tout ce qui est particulier, qu'il laisse complètement de côté les vers célèbres, qui caractérisent mieux que tout le reste de son œuvre la personnalité du poète:

In casa mia mi sa meglio una rapa
Ch' io cuoco, e cotta su uno sterco inforco,
E mondo, e spargo poi di aceto, e sapa,
Che a l' altrui mensa tordo, starna o porco
Selvaggio ; e così sotto una vil coltre
Come di seta o d'oro, ben mi corco.
E più mi piace di posar le poltre
Membra, che di vantarle che a gli Sciti
Sian state, a gl' Indi, a gli Etiopi, ed oltre [118].

La satire de l'Arioste est très longue, et l'imitateur, qui économise mieux son inspiration, la sépare en deux morceaux, dont il fait deux satires indépendantes [119]. Il imite plus librement la VI[e] satire de l'Arioste ; celui-ci s'adressait à l'illustre Bembo, pour lui recommander son fils, qu'il envoyait étudier à Padoue. Vauquelin de La Fresnaye adresse la sienne à du Perron, lui parlant toujours des études de son fils ; il remplace les noms des villes et des professeurs italiens par des noms français, et nous parle, comme l'Arioste, de ses premières études et de ses commencements poétiques. Mais on le voit laisser de côté des détails qui auraient pu choquer le lecteur français, ou ruiner dans son esprit le prestige à peine naissant des poètes, et éliminer des vers comme ceux-ci, qui s'appliqueraient peut-être aussi bien aux circonstances françaises, qu'à la société italienne de la Renaissance :

Ride il volgo, se sente un ch' abbia vena
Di poesie, e poi dice : E gran periglio
A dormir seco, e volgergli la schiena [120].

[118] Ariosto, *Satira III*.
[119] Vauquelin de La Fresnaye, *Sagres*, II, *iij. A. C. d'Auberville*, dans *Diverses poésies*, pp. 203-210 ; *Satyres*, III, *vj, Ibidem*, pp. 288-303.
[120] Vauquelin de La Fresnaye, *Satyres*, II, *viij. A Monsieur Du Perron*, dans *Diverses poésies*, pp. 211-221.

Dans sa quatrième satire, l'Arioste s'adressait à un parent, pour lui dire pourquoi, depuis qu'il avait été nommé au gouvernement de la Garfagnane, il n'avait plus rien écrit, et lui rendre compte des occupations diverses qui l'empêchaient de se consacrer aux Muses. Suivant son exemple, l'imitateur français explique par les mêmes raisons son silence. Il est parti de Paris, pour tenir quelque part, en province, « le poix egal des us et de la loy » et ses occupations diffèrent peu de celles du gouverneur de Garfagnane ; cela lui permet de reproduire presque sans changement l'emploi du temps que donnait le premier, comme aussi son désir de tranquillité et le regret d'avoir accepté une charge qui ne convient pas à son tempérament, ami des Muses et du repos plutôt que du glaive embarrassant de la Justice [121]. Dans une autre épître, il imite la Ve satire du poète italien, peut-être la mieux connue de toutes, dans laquelle celui-ci exposait son point de vue sur les femmes et sur le mariage [122].

Dans toutes ces imitations, la part de contribution de Vauquelin de La Fresnaye est insignifiante. Ses satires rentrent le plus souvent dans la catégorie que l'on appelle aujourd'hui des plagiats. Elles ne sauraient aider à mieux connaître la personnalité de l'auteur, puisqu'on ne peut distinguer ce qu'il sent sincèrement, de ce qui est la reproduction mécanique de son modèle. Sa couleur locale et ses détails sur les mœurs contemporaines ne sauraient être pris en considération, car ils ne sont que la transposition dans le milieu français, des observations faites par l'Arioste sur la société italienne de son temps. Dans ces conditions, ses imitations ne présentent aucun intérêt du point de vue de l'influence de l'esprit du poète, et ne peuvent être considérées que comme de mauvaises traductions.

On a dit de Mathurin Régnier qu'il avait « exactement feuilleté » l'Arioste [123] ; mais l'influence de ce dernier sur ses satires se borne à peu de choses. On a signalé une imitation textuelle de la IIe satire de l'Arioste dans la IIIe de Régnier, dans un passage où il parle de son peu d'ambition [124], et une

[121] Vauquelin de La Fresnaye, *Satyres*, III, *ij*, p. 252.
[122] *Ibidem*, IV, *viij*. *A Monsieur Le Blais*, dans *Diverses poésies*, pp. 347-365.
[123] Rathéry, *Influence de l'Italie sur les lettres françaises*, p. 125.
[124] M. Régnier, *Satires*, III, 173-180 ; cf. Ariosto, *Satire*, II, 154-165.

autre dans sa satire II, quand il rappelle la pauvreté qui accompagne généralement les Muses [125].

Il est donc curieux d'observer que, malgré sa profonde originalité et son intérêt encore actuel, l'œuvre satirique de l'Arioste n'eut pas un très grand succès en France, bien qu'elle y ait été connue et imitée. Les poètes satiriques ne firent pourtant pas défaut à cette époque ; si Ronsard déchirait ses satires, en déclarant son siècle indigne de les lire, et incapable de s'amender [126], la condamnation était injuste pour un siècle qui produisit les *Regrets*, les *Discours* et les *Tragiques*. Ce n'est pas parce que ce genre n'était pas apprécié en France, que l'Arioste ne fut pas toujours pris comme modèle ; c'est peut-être par une raison intérieure qu'il faut expliquer ce fait.

En effet, l'Arioste se montre dans ses satires tel qu'il était en réalité, c'est-à-dire un tempérament égal, aimant le repos et le plaisir, et détestant l'effort de toute sorte, le voyage, les combats et la souffrance. Or, la satire française du XVIe siècle fut par excellence une arme de combat ; elle se caractérise par une impétuosité et une violence qu'elle ne retrouvera plus qu'au XIXe siècle, avec le renouvellement de la satire politique. Il n'est donc pas étonnant que ces poètes nés pour la lutte, et dont le tempérament combatif cherchait dans la satire l'expression véhémente, parfois féroce, de leurs haines les plus immodérées, n'aient pas vu dans ce poète rieur et à peine ironique, le guide qui devait les conduire dans cette âpre guerre.

D'autre part, la satire française de ce siècle fait de troubles de toute sorte, est rarement intérieure, comme elle l'est le plus souvent chez l'Arioste. Ces combattants, qui ne cessent pas de se harceler, n'ont pas le temps de se regarder et de s'analyser; ou bien, s'ils le font, c'est pour se flatter, pour mieux parer aux attaques des adversaires. Il n'y a que Montaigne qui aurait bien compris les satires de l'Arioste, s'il les avait connues. Lui, qui avait conçu le projet de se peindre tout nu, et qui aimait tant les petits détails où l'âme trahit ses goûts et ses habitudes, il fraternise par la pensée avec le poète retiré dans sa maison de Ferrare, *parva sed apta :* l'un dans son petit jardin intérieur,

[125] M. Régnier, *Satires*, II, 40-42 ; cf. Ariosto, *Satire*, I, 88-90.
[126] « Il me dit, quant aux Satyres, que l'on n'en verroit jamais que ce qu'on en avoit veu, nostre siecle n'estant digne ny capable de correction ». Cl. Binet, *La Vie de P. de Ronsard*, éd. P. Laumonier, Paris, Hachette 1910, p. 41.

comme l'autre dans sa « librairie », ils ne faisaient tous les deux que s'étudier et se peindre, sans se flatter et sans se grandir.

VI

Le théâtre de l'Arioste se compose de cinq comédies : la *Cassaria, i Suppositi, la Lena, il Necromante* et *la Scolastica*, la dernière laissée inachevée, et terminée par le frère du poète, Gabriel. Seules *i Suppositi* et *le Necromante* furent traduites en français. Elles ont d'ailleurs peu d'originalité, et n'ont pas beaucoup plus de mérite que d'autres comédies italiennes de la même époque.

La comédie des *Suppositi* ne laisse cependant pas d'être intéressante, malgré tout ce qu'elle doit aux *Captives* de Plaute et à l'*Eunuque* de Térence. L'action est faite d'une aventure amoureuse compliquée de travestissements, d'esclaves aidant leurs jeunes maîtres à tromper leurs parents, et de reconnaissances grâce auxquelles tout finit bien. Il y est question du jeune Erostrate, venu à Ferrare pour des études, mais qui a laissé les livres à Dulippe, son serviteur, et s'est engagé à servir Damon, dont il aime la fille. Dulippe a pris le nom et les habits de son maître, et s'emploie auprès de Damon pour obtenir la main de sa fille, tandis que son maître se charge d'obtenir d'elle-même son cœur.

Pour mieux tromper Damon, le faux Erostrate lui présente un marchand de Sienne, qu'il fait passer pour son père; mais ce nouveau mensonge réussit mal, car le vrai père, Philogone, arrive à Ferrare, et tombe sur un Philogone qu'il ne connaît pas, et sur l'esclave de son fils, qui se fait passer pour Erostrate. Heureusement, tout s'explique, pour le contentement général, et la pièce finit par le mariage que l'on attendait [127].

Cette comédie fut traduite de bonne heure en français, par Jacques Bourgeois, écrivain peu connu de l'époque de François Ier. Son ouvrage est cité par quelques bibliographes anciens, mais personne ne l'a vu depuis le XVIIIe siècle. Nous nous bornons donc à en citer le titre, d'après les références de ceux

[127] V. sur cette pièce, Guido Marpillero, *I « Suppositi » di Ludovico Ariosto*, dans *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, XXXI, p. 291, et M. Mignon, *Les comédies de l'Arioste. Les Suppositi*, dans *Revue des cours et des conférences*, 1913, et tirage à part.

qui l'ont vu ; 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 [128].

Plus tard, les *Suppositi* furent publiés encore une fois, dans une nouvelle traduction, qui nous est connue par deux éditions différentes [129]. L'auteur en est Jean-Pierre de Mesmes, personnage assez bien connu [130]. Cousin du célèbre Henri de Mesmes, ami de presque tous les poètes de la Pléiade, il était cependant de neuf ans plus âgé que Ronsard ; il avait déjà publié, en 1549, une *Grammaire italienne*, et collaboré au *Tombeau* de Marguerite de Navarre. Dans l'épître dédicatoire de sa *Comedie des supposez*, dont il fait hommage à son cousin, il nous dit avoir trouvé ce manuscrit parmi de vieux papiers, « en revisant ces jours passez les vieilles compositions de ma premiere jeunesse », ce qui en place la composition approximativement vers l'époque où Jacques Bourgeois faisait imprimer ses *Amours d'Erostrate*. Cela prouve que ce n'est pas la Pléiade qui le dirigea vers l'Arioste ; bien au contraire, plus âgé que ses amis et ayant une meilleure connaissance de la littérature italienne, il est probable que ceux-ci lui doivent en partie leur orientation vers cette source nouvelle. Jean-Pierre de Mesmes se place ainsi, avec Jacques Peletier, parmi les écrivains de cette époque de transition entre les marotiques et les premières

[128] *Comedie tres elegante, en laquelle sont contenues les Amours recreatives d'Erostrate, fils de Philogone de Catania en Sicile et de la belle Polimneste, fille de Damon, Bourgeois d'Avignon, avec l'Epistre d'icelui Erostrate à Polimneste son amie, traduite d'Italien, par Jacques Bourgeois, et dédiée au Roy François Premier* ; Paris, Jeanne Marnef, veuve de Denis Janot 1545, in-16°. Titre reproduit d'après La Vallière, *Bibliothèque du Théâtre françois*, Dresde, M. Groell 1768, vol. III, p. 243. La pièce est citée aussi, sous le nom de Jacques Bourgeois, par La Croix du Maine, *Bibliothèque*, I, 396, et comme anonyme par Du Verdier, III, 429. V. aussi Draudius, *Bibliotheca Exotica*, Francfort, B. Ostern 1625, p. 201, qui cite une édition partagée, pour Hierosme de Marnef 1545, in-16°, et Beauchamps, *Recherches*, I, 158. Elle manque au catalogue de Soleinne, et Goizet, *Dictionnaire des Théâtres*, I, 138, aussi bien que P. Toldo, *La comédie française de la Renaissance*, dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, IV (1897), p. 381, la considèrent comme perdue.

[129] *La comedie des supposez de M. Lougs Arioste, en Italien et Françoys*. Paris, Est. Groulleau 1552. Réimprimée à Paris, Hierosme de Marnef 1585. Nous ajouterons ici que la même comédie fut encore traduite en français au XIXe siècle, en 1835, par Th. Muret (*L'un pour l'autre, comédie en cinq actes par l'Arioste*, dans *Théâtre Européen*, section *Théâtre italien*, vol. I, part. I).

[130] Cf. sur lui La Croix du Maine, *Bibliothèque*, I, 573-574 ; G. Colletet, *Vie de Jean-Pierre de Mesmes, publiée par Ph. Tamizey de Larroque*, Paris, A. Picard 1878 (extrait du *Cabinet Historique*, vol. XXIV) ; E. Picot, *Les Français italianisants au XVIe siècle*, Paris, H. Champion 1906, vol. I, pp. 295-311.

manifestations de la Pléiade, et parmi ceux qui poussèrent les jeunes poètes vers l'imitation de la poésie italienne.

Quant à sa traduction, elle est accompagnée, dans ses deux éditions, du texte italien ; ce texte ne représente pas la rédaction définitive de la comédie de l'Arioste, car *I Suppositi*, comme *la Cassaria*, fut d'abord écrite en prose, et refaite ensuite en vers de huit syllabes. C'est la rédaction en prose que reproduit de Mesmes, en lui mettant en regard une traduction française scrupuleusement poursuivie, parfois trop servilement même. Le respect du texte est si loin poussé chez ce grammairien, qu'il calque souvent ses expressions sur celles de l'original. Sa version ne présente pas de grandes qualités littéraires. Ses deux éditions ne prouvent pas qu'elle ait eu du succès, mais seulement qu'elle rendit service à ceux qui voulaient apprendre l'italien. Il semble d'ailleurs que c'est là le seul but que se proposait le traducteur, et qu'il n'avait que de médiocres ambitions littéraires, en publiant cette œuvre de jeunesse, qu'il faut considérer comme une annexe de sa *Grammaire italienne*, plutôt que comme un essai poétique.

Les prétentions littéraires sont, au contraire, exagérées au possible dans une autre imitation française de la même comédie, *les Déguisés* de Jean Godard [131]. Le sujet est identique à celui des *Suppositi*, mais nous ne saurions préciser si l'auteur l'emprunta à la comédie italienne, ou bien à sa première traduction française [132]. Il y a dans ce remaniement une série de modifications qui, sans beaucoup changer à l'intrigue, en transforment sensiblement les détails, et réalisent en même temps sa localisation en France. L'action ne se passe plus à Ferrare, mais à Valence, et les personnages sont tous des Français. Damon est devenu le sire Grégoire, Erostrate s'appelle Olivier, et le Siennois qui joue le rôle de son père est remplacé par

[131] J. Godard, *Les Desguisez*, dans *Les œuvres*, vol. II, p. 87. La pièce est accompagnée d'un *Argument sur la comoedie de Jean Godard, par Claude Le Brun, jurisconsulte Beaujolais* (p. 78), d'une dédicace *A Nicolas de Lange, premier president au Parlement de Dombes et au siege presidial de Lyon* (p. 91), et d'un *Prologue* (p. 94). Cf. sur Jean Godard, Goujet, *Bibliothèque*, XV, 249-256, et sur sa comédie, E. Chasles, *La comédie en France au seizième siècle*, Paris, Didier et Co. 1862 ; pp. 192-193 ; P. Toldo, *La comédie française de la Renaissance*, dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, VI (1899), pp. 591-592.

[132] Goujet, *Bibliothèque*, XV, 252. Cf. Mouhy, *Abrégé de l'histoire du théâtre françois*, Paris, Jorry et Mérigot 1780, vol. I, p. 129, et La Vallière, *Bibliothèque du Théâtre françois*, I, 296.

un marchand du nom de Passetrouvant. Leurs aventures sont les mêmes, avec des différences cependant dont il faut tenir compte, et qui prouvent chez l'auteur, sinon une originalité, du moins un effort soutenu vers la clarification de l'intrigue. C'est ainsi que le sire Grégoire ne veut plus marier sa fille à un vieillard, comme dans l'Arioste, mais à un jeune homme auquel il doit de l'argent, qu'il ne peut rembourser au terme ; son créditeur n'accepte pas cet arrangement, et dans l'impasse où il se trouve, Grégoire demande un conseil à son domestique, qui n'est autre que l'amant de sa fille, et qui se recommande soi-même en lui recommandant Olivier.

S'ils modifient un peu la marche de l'action, tous les détails ajoutés par Godard ne réussissent pas à lui donner une allure aussi leste que dans le texte de l'Arioste. Au contraire, le développement traîne, et, suivant l'usage courant à cette époque, l'action se déroule dans d'interminables monologues, qui n'ont rien de comique, et qui ne reproduisent jamais fidèlement le texte original, ce qui aurait certainement mieux valu. Bien qu'elle ne soit pas plus longue que les *Suppositi*, la comédie de Godard semble pêcher par la longueur, et cela à cause des tirades à n'en plus finir, des déclamations inutiles, parmi lesquelles deux caractères sont à peine esquissés : celui de Mandolé, le valet intelligent et fourbe, et celui de Prouvantard, type du Rodomont en civil.

On a voulu voir aussi une influence des *Suppositi* dans la comédie des *Escoliers* de François Perrin [133] ; mais outre que l'auteur lui-même déclare tenir son sujet de son ami, Odet de Montagu, les ressemblances entre les deux pièces ne font guère penser à un emprunt. Il est vrai qu'ici comme dans la comédie de l'Arioste, l'amoureux est un étudiant, et que l'amour est traité, dans les deux pièces, d'une façon qui ne laisse pas d'être immorale ; mais ce sont là des circonstances qui se retrouvent dans une douzaine d'autres comédies italiennes du XVI^e siècle, et il serait trop hasardé de les expliquer par l'influence de l'Arioste seulement.

[133] Fr. Perrin, *Les Escoliers*, Paris, G. Chaudière 1586. V. A. de Charmasse, *François Perrin*, pp. 157-179. Sur ses rapports avec l'Arioste, cf. Toldo, *La comédie française de la Renaissance*, dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, VI (1899), p. 588, et E. Lintilhac, *Histoire générale du théâtre en France*, II, 398.

Le rapprochement qu'on fait des *Suppositi* et de la comédie des *Corrivaux* par Jean de La Taille, est aussi sujet à discussion [134]. Dans le sommaire par lequel commence le recueil de ses œuvres, cet écrivain indiquait, parmi les autres compositions contenues dans ce recueil, « les Corrivaux et le Negromant, Comedies tirees de l'Italien d'Arioste » ; mais il semble qu'il s'agit là d'une simple erreur d'impression, et qu'il faut lire « comedie tirée », ces mots se rapportant uniquement au *Négromant*. En effet, le titre particulier de cette dernière comédie répète le nom de l'Arioste, que l'on chercherait en vain au commencement des *Corrivaux* ; d'autre part, dans l'*Epistre au lecteur* qui précède sa tragédie de *Saül*, l'auteur parle lui-même de ses ouvrages comiques, « les Corrivaux et le Negromant, lequel j'ai tiré de l'italien de l'Arioste ».

Malgré cela, les *Corrivaux* passèrent pendant longtemps pour une simple traduction de l'Arioste [135], et ce n'est qu'au XVIII[e] siècle que Goujet [136] et Niceron [137] établirent la source de cette erreur. Mais il est évident aussi que *les Corrivaux* ne sont pas « une œuvre absolument personnelle » [138], comme on l'a affirmé, et qu'ils sentent de loin l'imitation de la comédie italienne. Toldo la croyait imitée du *Viluppo* de Parabosco [139], tandis que d'autres la comparaient à une nouvelle du Boccace [140], ou à la comédie des *Abusés*, traduite par Charles Estienne en 1543, et que l'on attribuait à tort à l'Arioste [141].

[134] J. de La Taille, *Les Corrivaux*, dans *La Famine, ou les Gabeonites*, ff. 65-98. Cf. sur cette comédie, T. A. Dalley, *Jean de La Taille (1533-1608). Etude historique et littéraire*, Paris, J. Gamber 1934, pp. 182-192. Quoique publiée en 1573 seulement, la pièce dut avoir été composée avant 1562, car il y a un sonnet sur elle par Jacques de La Taille, le frère du poète, mort à cette date ; cf. Baguenault de Puchesse, *Jean et Jacques de La Taille. Etude biographique et littéraire sur deux poètes du XVI[e] siècle*, Orléans, H. Herluison 1889, pp. 33-35.

[135] La Croix du Maine, *Bibliothèque*, I, 590 ; Du Verdier, *Ibidem*, IV, 519 ; Mouhy, *Histoire du théâtre françois*, I, 114 ; La Porte, *Anecdotes dramatiques*, I, 232 ; *Annales dramatiques*, III, 9 ; Ph. Chasles, *Etudes sur le XVI[e] siècle*, p. XLIV. E. Chasles, *La Comédie en France*, p. 96, et S. Bernage, *Robert Garnier*, Paris, Delalain 1880, p. 3, la considèrent comme originale.

[136] Goujet, *Bibliothèque*, VII, 377-378.

[137] Niceron, *Mémoires*, XXXIII, 238-239.

[138] Baguenault de Puchesse, *Jean et Jacques de La Taille*, p. 32.

[139] Toldo, *La comédie française de la Renaissance*, dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, V (1898), pp. 560 et 562.

[140] Boccaccio, *Decamerone*, V, *v*. Cf. Abd. Salza, *Delle commedie di Ludovico Dolce*, Melfi 1899, cité par M. Amato, *La comédie italienne dans le théâtre de Pierre Larivey*, Girgenti, Disma 1909, p. 31, note.

[141] T. A. Dalley, *Jean de La Taille*, p. 193.

Pour revenir à notre point de départ, il est vrai que La Taille connaissait l'œuvre de l'Arioste, dont nous avons déjà signalé les souvenirs dans ses œuvres lyriques. D'autre part, dans le prologue même des *Corrivaux*, il condamne les anciens genres comiques français, et se propose de montrer à ses spectateurs « une comedie faite au patron, à la mode et au pourtraict des anciens Grecs, Latins, et quelques nouveaux Italiens, qui premiers que nous ont enrichi le magnifique et ample cabinet de leur langue de ce beau joyau » : ce sont « les Plautes, les Terences et les Ariostes », qu'il se propose d'imiter » [142].

Cependant, rien ne laisse supposer que *les Corrivaux* seraient une imitation des *Suppositi*, malgré certaines ressemblances des deux actions. A la scène du commencement, que l'on a déjà citée à ce propos [143], nous pourrions ajouter d'autres traits qu'elles ont en commun. Le jeune étudiant qui abandonne ses études pour s'occuper uniquement de ses amours ; le valet fripon, qui aide son maître dans ses aventures amoureuses ; le père qui arrive à l'improviste, juste à temps pour sauver son fils d'une situation embrouillée ; les deux amoureux qui apparaissent, au cinquième acte, chargés de fers et craignant pour leur vie, et qui en sont quittes pour la peur ; la reconnaissance finale, ce *Deus ex machina* qui réussit à contenter tout le monde, tout cela se retrouve dans les deux comédies. Mais cette sorte d'éléments sont tellement communs dans le théâtre comique latin et italien, qu'on ne saurait les faire dériver uniquement de l'Arioste.

En revanche, *le Negromant* n'est qu'une traduction [144], bien qu'elle ne soit pas aussi « diligemment servile », qu'on l'a affirmé [145]. La Taille s'y permet des libertés avec son original, duquel il garde les noms et les caractères des personnages, le développement de l'action et du dialogue, mais avec des modifications dont on ne comprend pas trop bien le but, si ce n'est qu'elles tendent à

[142] J. de La Taille, *Les Corrivaux, Prologue*, dans *La Famine*, f. 65.

[143] Toldo, *La comédie française de la Renaissance*, dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, V (1898), p. 560 ; T. A. Dalley, *Jean de La Taille*, p. 193.

[144] *Le Negromant, comedie de M. Louis Arioste, nouvellement mise en François par Jehan de La Taille de Bondaroy*, dans *la Famine*, ff. 99-142. Cf. E. Chasles, *La comédie en France*, pp. 91-94, et T. A. Dalley, *Jean de La Taille*, pp. 177-182.

[145] E. Lintilhac, *Histoire générale du théâtre en France*, II, 330.

abréger la comédie. Au premier acte, par exemple, il n'y a que la première scène qui soit traduite fidèlement, et la scène troisième de l'Arioste est remplacée par la scène quatrième de l'acte III. Au deuxième acte, la scène troisième de l'Arioste devient la première, après quoi le récit suit son cours naturel. L'acte suivant commence par une scène qui ne se trouve pas dans le texte italien ; la traduction devient ensuite plus fidèle, jusqu'à la scène troisième du dernier acte, avec laquelle la comédie prend fin. Pour expliquer ce que sont devenus les acteurs qui devaient encore paraître, après cette conclusion un peu précipitée, un acteur donne aux spectateurs les éclaircissements nécessaires : « N'attendez point là que Cinthien retourne, car il est entré secrettement par l'huis de derriere en la maison. Et qui voudra entendre du Negromant, sy courre apres, mais qu'il se despeche, car il va si fort, qu'il semble que le diable l'emporte. A Dieu, benins spectateurs, et avec aucun signe d'allegresse faites entendre que nostre fable vous a pleu » [146].

En plus de ces modifications, La Taille s'est permis certaines libertés moins importantes, comme celle d'appeler Amélie la *Balia* de l'Arioste, et Cambien le personnage que celui-ci nommait Fazio. Il supprime des passages entiers ; il laisse de côté, dans une scène du deuxième acte, toutes les répliques en *a parte* de Nebbien, comme aussi le rôle de ce personnage dans la deuxième scène du III[e] acte, et son monologue dans la scène quatrième du même acte. Au contraire, il n'allonge que très rarement, et alors sa contribution personnelle n'est nullement intéressante.

Dans le détail de la traduction, il s'écarte souvent de l'original, mais il n'essaie jamais d'en modifier l'atmosphère italienne, ou de rendre compréhensible à ses lecteurs français les quelques jeux de mots de son texte. L'Arioste, jouant sur la confusion que son Massimo fait entre *pentàcolo* et *péntola*, La Taille ne sait que répéter en français le même équivoque, employant le mot *pentole*, qui n'existe pas, et l'expliquant en marge du texte : « pentoles, c'est-à-dire pots » [147]. Il y a d'ailleurs plusieurs de ces notes marginales, car le traducteur se sent l'obligation d'expliquer à son lecteur que *malie* est un

[146] J. de La Taille, *Le Negromant*, dans *La Famine*, f. 142.
[147] *Ibidem*, f. 109.

« mot italien duquel mesmes use le Rommant de la Rose, signifie ensorcelement » [148], que « le florin vaut XXV sols, et la livre imperialle vaut la brelingue françoise, ascavoir VIII sols » [149], et que « sbucchi, c'est-à-dire sorte d'embusche » [150]. La traduction n'est donc pas plus heureuse quand elle respecte le texte de l'original, qu'alors qu'elle s'en écarte, et la lecture du *Négromant* de La Taille n'est nullement entraînante [151].

Le théâtre de l'Arioste n'eut donc pas un grand succès dans la littérature dramatique française. On a pu d'ailleurs constater que de toute l'œuvre mineure de l'Arioste, les imitateurs français préférèrent exactement ce qu'ils avaient déjà aimé dans le *Roland Furieux*, c'est-à-dire la qualité de son lyrisme et la nouveauté de son inspiration, sensuelle avec sincérité, mais non sans une certaine pointe d'idéalisme, qui en neutralise les libertés. Son œuvre lyrique, ses sonnets et ses élégies abondaient dans le même sens, tandis qu'on ne trouvait rien de pareil dans ses satires ou dans son théâtre ; c'est sans doute pourquoi cette dernière partie de son activité littéraire n'éveilla pas en France le même intérêt.

On se tromperait cependant, si on pensait que l'inspiration lyrique de l'Arioste fut la seule qui lui gagna les suffrages de ses lecteurs français. Le fait est que le XVI[e] siècle apprécia également en lui le poète épique, malgré l'incompréhension dont il fut accusé. S'il n'eut pas une trop grande influence sur le poème épique français, c'est aussi parce que l'épopée n'était pas le fait de cette époque, qui s'y essaya vainement ; mais nous retrouverons dans les chapitres suivants les caractères les plus importants de son inspiration épique, sa fantaisie chevaleresque, ce monde dont il est en quelque sorte le créateur, son goût de l'aventure guerrière aussi bien qu'amoureuse, transportés également dans le théâtre et dans le roman.

[148] J. de La Taille, *Le Negromant*, f. 108.
[149] *Ibidem*, f. 109 ; cf. ff. 110 et 116.
[150] *Ibidem*, f. 129.
[151] Il y a peut-être quelque chose de *Négromant* de l'Arioste dans *Le Muet insensé*, comédie de Pierre Le Loyer (dans l'*Erotopegnie*, ff. 64-103), dans laquelle on voit un écolier amoureux d'une jeune fille, demander le concours d'un magicien pour gagner son amour.

CHAPITRE VII

LE THÉATRE ROMANESQUE

I

La critique a reconnu de bonne heure les qualités dramatiques des différents épisodes du *Roland Furieux*. Déjà, dans son *Art poétique*, Vauquelin de La Fresnaye demandait au poète tragique de choisir pour sujet une action grave et terrible,

> Un fait non attendu, qui tienne de l'horrible,
> Du pitoyable aussi, le cœur attendrissant
> D'un tigre furieux, d'un lion rugissant,
> Comme quand Rodomont abusé par cautelle
> Meurtrit se repentant la pudique Isabelle [1].

On ne s'étonnera donc pas de constater que ces épisodes furent transformés bientôt en pièces de théâtre. Il faut dire dès le commencement que les premières tragi-comédies françaises furent écrites sur des sujets tirés du *Roland Furieux* ; la première pièce de théâtre à laquelle on ait donné ce nom en France, fut jouée au palais de Fontainebleau, devant la cour, pendant le carnaval de 1564.

On connaît le goût des Valois pour les spectacles de toute sorte, les tournois, les combats à la barrière, les pièces de théâtre et les ballets. En 1564, il semble que les fêtes se soient déroulées sous le signe de la chevalerie. Le jour de Mardi-Gras, un tournoi eut lieu, dans un camp entouré de décors représentant, d'un côté un ermitage, et de l'autre côté un château enchanté. Les combattants entraient par l'ermitage, où un hermite, comme dans les poèmes chevaleresques, les exhortait au combat ; de l'autre côté, des diables, un géant et un nain montaient la garde,

[1] Vauquelin de La Fresnaye, *Art poétique*, éd. G. Pellissier, III, v. 156-160, p. 134. Plus loin, il cite les épisodes de Genèvre, de Léon et Bradamante, d'Isabelle, comme des sujets possibles de tragédies.

tandis que six dames habillées en nymphes promettaient des prix au vainqueur [2]. Nous sommes donc en pleine chevalerie, qu'elle vienne des *Amadis* ou de l'Arioste ; la tragi-comédie qui suivit ce divertissement était tirée du poème italien qui nous intéresse, et précisément de l'épisode de Genèvre [3].

Le choix de cette aventure n'a rien d'étonnant, car elle est une des plus dramatiques de tout le poème, caractère que les critiques n'ont pas manqué de souligner, depuis Vauquelin de La Fresnaye jusqu'à Lamartine [4]. Personne n'a jamais vu le texte de cette tragi-comédie, que l'on peut considérer comme perdue ; mais nous avons, du moins, grâce à Brantôme, la certitude que son sujet était tiré du *Roland Furieux*. C'est lui qui nous parle le plus explicitement de cette pièce, représentée « à Fontainebleau au mardy gras après les premiers troubles, où il y eut et tournois et rompements de lances, combats à la barrière, bref toutes sortes de jeux d'armes, avec une comédie sur le subject de la belle Geneviève de l'Arioste, qu'elle [Catherine de Médicis] fit représenter par Madame d'Angoulesme et par ses plus honnestes et belles princesses et dames et filles de sa cour, qui certes la representerent tres bien, et tellement qu'on n'en vist jamais une plus belle [5]. »

Ses informations sont complétées par les mémoires de Cas-

[2] P. Barbier, *La pastorale au* XVI^e *et au* XVII^e *siècles*, dans *Annales de la Société d'Emulation de l'Ain*, V (1872), p. 270 ; cf. P. Champion, *Ronsard et son Temps*, pp. 209-210.

[3] La littérature est déjà riche sur cette question. A. Ebert, *Entwicklungsgeschichte der Französischen Tragödie*, Gotha 1858, est le premier à avoir cité cette tragi-comédie (cf. H. Schlensog, *Lucelle, tragicomédie en prose françoise, von Louis le Jars (1576) und Lucelle, tragicomédie mise en vers françois von Jacques Duhamel (1607)*. Diss. de Freiburg 1906, p. 2). Mais le premier qui mit au point la question fut J. Madeleine, *La belle Genièvre. Première en date des tragicomédies françaises*, dans *Revue de la Renaissance*, IV (1903), pp. 30-46 ; *Quelques poètes français des* XVI^e *et* XVII^e *siècles à Fontainebleau*, Fontainebleau, N. Bourges 1900, pp. 14-19 ; cf. *Quelques vers de Ronsard*, dans *Mélanges Lanson*, Paris, Hachette 1922, pp. 121-127. V. aussi G. Lanson, *Etude sur les origines de la tragédie classique en France*, dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, X (1903), pp. 423-424. Th. Roth, *Der Einfluss von Ariost's Orlando Furioso*, pp. 203-206 ; Schlensog, *Lucelle*, pp. 2-4 ; S. Keyser, *La Fortune de l'Arioste*, pp. 73-75, répètent les constatations de J. Madeleine.

[4] Lamartine, *Cours familier de littérature*, X, 70-72. A.-F. Grazzini, plus connu sous le nom de Lasca, avait tiré de cet épisode une comédie, *La Gelosia* ; une pièce de théâtre, *A Historie of Ariodante and Genevra*, représentée en 1581-1582 à la Cour d'Angleterre, est aujourd'hui perdue (J. Schoembs, *Ariosts Orlando Furioso in der englischen Litteratur*, p. 5). Est-ce de Bandello, ou bien de cette pièce, qu'il aurait pu connaître, que Shakespeare prit l'idée de sa comédie *Much ado about nothing* ?

[5] Brantôme, *Catherine de Médicis*, dans *Œuvres complètes*, éd. L. Lalanne, VII, 370.

telnau, qui considère la même *Genèvre* comme la pièce de théâtre « la plus belle et aussy bien et artistement representée que l'on pourroit imaginer ». Il donne en même temps la liste des grands personnages qui consentirent à y jouer un rôle, et dont la qualité laisse voir combien ce divertissement était à la mode. Le duc d'Anjou figure dans la distribution, à côté de sa sœur Marguerite; avec eux, le prince de Condé, le duc de Guise, la duchesse de Nevers, la duchesse d'Uzès, le duc de Retz, Villequier, « et quelques autres seigneurs de la cour » [6], c'est-à-dire les noms les plus grands du royaume. Ronsard avait écrit des vers pour cette représentation ; ses stances intitulées *Le trophée d'amour à la comedie de Fontainebleau* et *Le trophée de la chasteté en la mesme comedie,* ne contiennent aucun détail qui puisse mieux éclaircir les circonstances du spectacle [7].

C'est là à peu près tout ce que nous connaissons aujourd'hui de la tragi-comédie française. Quant à son auteur, il est probable qu'on n'en connaîtra jamais le nom. On ne saurait l'attribuer à Claude de Taillemont, comme on a voulu le faire [8], car il n'avait pas de rapports avec la cour. Ce n'est pas Ronsard, car il n'aurait pas négligé d'ajouter cette nouvelle composition à l'imposante collection de ses œuvres; en supposant qu'il aurait voulu la condamner par la suite, il n'aurait pas épargné les vers insignifiants que nous venons de citer, et qu'il avait composés pour être récités avant le spectacle.

M. Madeleine a voulu rapprocher cette *Genèvre* inconnue de la tragi-comédie que Claude Billard composait plus tard et publiait en 1610, sous le même titre et sur le même sujet [9]. Ce qui lui fait croire que le texte pourrait être le même, c'est qu'il suppose, d'après les personnages que l'on connaît, que la tragi-comédie de 1564 comptait 6 rôles masculins et 3 rôles féminins, et que l'on trouve cinq hommes et trois femmes dans la tragédie de Claude Billard ; nous avons vu cependant que Castelnau compte huit personnages dont il donne les noms, et qu'il ajoute que d'autres seigneurs encore, qu'il ne nomme pas, firent partie de la distribution.

[6] Castelnau, *Mémoires,* cité par Madeleine, *La belle Genièvre,* p. 34.
[7] Ronsard, *Œuvres complètes,* éd. Vaganay, V, 352-354. On n'oubliera pas que Ronsard aimait, approximativement à la même époque (1561-1562), une bourgeoise de Paris qu'il appelait Genèvre, et pour laquelle il écrivit des vers.
[8] Th. Roth, *Der Einfluss von Ariost 's Orlando Furioso,* p. 205.
[9] J. Madeleine, *La belle Genièvre,* p. 42.

D'autre part, un certain nombre de personnages qui jouèrent à la représentation de Fontainebleau étaient dans un âge encore assez tendre ; le duc d'Anjou n'avait que 13 ans, et sa sœur en comptait 11. Cela ne nous fait pas croire, comme à M. Madeleine, que le spectacle comportait quelques rôles plus faciles à côté des plus importants, car il n'y a pas de rôle d'enfant dans l'épisode de Genèvre, mais plutôt qu'il se composait d'un mélange de théâtre, de ballet et de pantomime, duquel l'histoire racontée par l'Arioste fournissait le prétexte. Cette hypothèse est d'accord avec le genre de divertissement que la cour préférait, et que nous rencontrerons encore plus tard.

Il est difficile d'admettre que des personnages de la qualité de ceux qui formaient la distribution de *Genèvre,* aient consenti à étudier des rôles véritables, comme de simples acteurs ; il est plus facile de les imaginer prenant part à un bal ou à une mascarade, dans lesquels on ne leur demande que de réciter quelques vers. Quoi qu'il en soit, il est cependant certain qu'il ne s'agit pas non plus d'un simple ballet; le terme de comédie ou de tragi-comédie, par lequel les contemporains le désignent, prouve qu'il y eut une représentation régulière, et qu'on peut considérer cette Genèvre perdue comme la première imitation dramatique française du poème de l'Arioste.

Une deuxième imitation, nous intéressant au même titre, eut une aussi mauvaise fortune. Le samedi 22 juillet 1581, « des écoliers joueurs de tragédies, comédies et farces » représentèrent à Saint-Maixent une pièce intitulée *Roland le Furieux,* qui fut continuée le dimanche suivant [10]. L'auteur et le texte de cette pièce, qui dut être une tragi-comédie, nous sont également inconnus. Tout ce que nous pouvons en dire, c'est que l'épisode de la folie de Roland était considéré aussi dramatique que celui de Genèvre [11], et qu'on le rencontrera encore par la suite, soit dans des tragi-comédies, soit dans des tragédies ayant quelque prétention de régularité.

Mais aussi regrettable que soit la perte de ces compositions,

[10] *Journal de Guillaume et Michel Le Riche, avocats du Roi à Saint-Maixent. Publié par D. de La Fontenelle de Vaudoré,* Saint-Maixent, Reversé 1846, p. 344. Cf. H. Clouzot, *L'ancien théâtre en Poitou,* Niort, L. Clouzot 1901, p. 62, et G. Lanson, *Etudes sur les origines de la tragédie classique en France,* p. 207.
[11] Cf. J. de La Taille, *De l'art de la tragédie,* préface à *Saül le Furieux,* f. 5. V. aussi l'opinion de Vauquelin de La Fresnaye, *Art poétique,* I, 193-200, éd. G. Pellissier, p. 10.

il est certain qu'on n'a pas beaucoup perdu, si on les considère du point de vue de leur valeur littéraire. Ce n'étaient que des essais, et tout nous porte à croire qu'ils n'étaient pas réussis. L'un servait de prétexte à une fête de cour, à un spectacle dont le but était de mettre en évidence la beauté des costumes ou l'élégance de quelque danse nouvelle; l'autre, composé et joué par des écoliers, s'adressait à un public médiocrement préparé, et qui ne connaissait, en matière de théâtre, que les miracles et les moralités que la même troupe lui avait joués auparavant. Dans ces conditions, il est évident qu'ils ne devaient pas représenter un grand effort artistique. Heureusement, l'influence de l'Arioste allait être plus féconde ailleurs; heureusement encore, cette troisième imitation dramatique du *Roland Furieux,* la *Bradamante* de Robert Garnier, nous a été conservée, et nous pouvons parler en connaissance de cause de sa valeur et de sa place dans l'histoire de la tragédie.

II

On a beaucoup écrit sur Robert Garnier, et sur cet ouvrage, qu'un certain nombre de critiques considèrent comme son chef-d'œuvre [12]. Parmi ceux qui se sont occupés de la *Bradamante,* les uns ont montré de la façon la plus détaillée ce que l'écrivain doit à l'Arioste, et ce qu'il a cru pouvoir ajouter, tandis que les autres ont examiné son ouvrage en lui-même, pour en considérer l'intérêt et la nouveauté. Il ne nous reste plus qu'à glaner après eux, et à présenter, après tant d'autres, les résultats auxquels ont abouti ces recherches.

La *Bradamante* est basée sur l'épisode final du *Roland Furieux.* Aymon refuse de consentir au mariage de sa fille, Brada-

[12] V. sur la *Bradamante* : [Baudrais], *Essai historique sur l'origine et le progrès de l'art dramatique en France,* Paris, Belin et Brunet 1785, vol. II, pp. 290-304 ; *Annales dramatiques,* II, 102-104 ; S. Bernage, *Robert Garnier,* Paris, Delalain 1880, pp. 124-141 ; F. Pasini, *La « Bradamante » di Roberto Garnier e la sua fonte ariostesca,* dans *Annuario degli studenti trentini,* VII (1901), Trento 1901, pp. 121-166 ; H. Chardon, *Robert Garnier,* pp. 133-136 ; E. Faguet, *La tragédie française au* XVI[e] *siècle,* Paris, Fontemoing 1912, pp. 227-254. La pièce fut imprimée pour la première fois en 1582, chez Mamert Patisson et chez Robert Estienne ; mais il est possible que ce ne soit là qu'un extrait de l'édition collective des œuvres de l'auteur, publiées sous la même date (Cf. H. Chardon, *Robert Garnier,* p. 133, note). Nous citons d'après les *Œuvres complètes* de R. Garnier, éd. L. Pinvert, Paris, Garnier 1923, vol. II, pp. 307-397.

Pl. VII.



ANONYME. — La Cour de Charlemagne

mante, avec Roger, et lui propose pour mari Léon, prince de Grèce. Pour éloigner ce prétendant, Bradamante déclare qu'elle n'épousera que l'homme qui la vaincra en combat singulier. Léon n'est pas un héros, et il demanda à Roger de lui rendre ce service. C'est de là que vient le conflit tragique : Roger, qui doit sa vie à Léon, et qui ne saurait le refuser, est ainsi obligé à combattre sa propre fiancée, et la gagner pour un autre.

Aymon est le caractère le plus intéressant de la pièce ; il représente le père despotique, qui s'inquiète peu des sentiments de ses enfants : tout en voulant leur faire un bonheur à sa façon, il ne réussit qu'à détruire celui qu'ils commençaient à se construire eux-mêmes. Comme Harpagon, il aime son futur gendre, non pas parce qu'il est prince, ou parce qu'il pourrait rendre sa fille heureuse :

> Ce que je prise plus en si belle alliance,
> C'est qu'il ne faudra point desbourser de finance.
> Il ne demande rien [13].

Ses actions sont toujours en accord avec son caractère. Quand il pense que l'irréparable est peut-être accompli, et que l'inconduite de sa fille pourrait l'obliger à épouser Roger, il perd la patience et s'exclame :

> Il luy faut des amours, il luy faut des mignons;
> Il faut qu'à ses plaisirs nos vouloirs contraignons.
> Quel abus, quel désordre! [14]

Renaud intervient pour soutenir sa sœur, qu'il avait déjà promise à Roger ; mais alors la fureur du vieillard ne connait plus de bornes, et il traite son fils, le preux Renaud de Montauban, comme un gamin pris en faute :

> Arrogant, plein d'audace,
> Oses-tu proferer ces mots devant ma face ?
> Que tu l'as accordée ? impudent, eshonté ! [15]

Il lui promet ensuite de le bien « bourrasser », s'il continue à s'opposer à sa volonté ; il demande même ses armes, jurant d'être bientôt « dans le sang jusques à la ceinture ».

Le type d'Aymon est le même dans l'Arioste ; mais ses traits

[13] Garnier, *Bradamante*, dans *Œuvres*, II, 320.
[14] *Ibidem*, II, 322
[15] *Ibidem*, II, 330.

sont moins accusés dans le poème italien, et son rôle n'est jamais de premier plan. C'est à Garnier que revient le mérite de lui avoir donné l'ampleur qu'il méritait. En le faisant, il a été aussi influencé, sans doute, par les explications allégoriques qui accompagnaient les traductions françaises du *Roland Furieux*, et qui voyaient dans Aymon « la nature du vulgaire, qui communement en faictz de mariage prise plus la richesse et les haultz estatz, que non pas la valeur et la prudence des vertueux » [16].

Quant à l'action, elle reproduit fidèlement celle du poème. Roger combat Bradamante, sous le nom de Léon, et disparaît ensuite. Sa sœur, Marfise, qui ne veut pas que Bradamante soit la femme de Léon, provoque ce dernier, qui aurait encore une fois besoin des services de son ami inconnu. Il le retrouve, et il apprend qu'il est le fiancé de Bradamante : touché par tant de générosité, il renonce à son projet de mariage, en sorte que Roger peut enfin épouser celle qu'il aime : Aymon ne s'oppose plus, car Roger vient d'être élu roi des Bulgares, et cette dernière circonstance a le don de vaincre la résistance du vieillard.

L'imitation est fidèle, mais elle n'est pas toujours immédiate. Garnier introduit quelques personnages nouveaux, qui sont d'ailleurs tous secondaires : Naymes, duc de Bavière, qui figure bien dans le *Roland Furieux*, mais sans avoir aucun rôle dans cet épisode, La Roque, valet de Renaud, La Montagne, gentilhomme de la maison d'Aymon, qui fait le récit du duel des deux héros, et Basile, écuyer de Léon, sont tous créés par l'imitateur.

L'imitation n'est pas textuelle. On a voulu savoir, par exemple, si la colère de Renaud et son dialogue avec Aymon, viennent de la stance *xxxvj* du chant XLVI, ou bien de la stance *xxxij*, sinon de la *lxxv*[e] [17]. Nous ne pousserons pas aussi loin notre analyse. Les souvenirs textuels comme la tirade de Bradamante pleurant l'absence de son fiancé [18], sont rares. Mais les mérites du poète sont plus grands que cette relative originalité. Il a d'abord celui d'avoir choisi, à une époque où le théâtre n'était qu'une fade déclamation copiée sur l'antique, un sujet plein de vie et de mouvement, qui donne un intérêt nouveau à sa tragédie. Nous ne savons si c'est de lui-même que le

[16] *Roland Furieux*, Lyon 1543, f. *v*.

[17] S. Keyser, *La fortune de l'Arioste*, p. 10. Pour tous les rapprochements entre les deux textes, cf. Pasini, *La « Bradamante » di Roberto Garnier e la sua fonte ariostesca*.

[18] R. Garnier, *Œuvres*, II, 348-349 ; cf. *Orlando Furioso*, XLV, *xxxij-xxxix*.

poète se dirigea vers l'Arioste, qu'il connaissait certainement à une date antérieure à celle de la composition de *Bradamante* [19], ou si c'est à Desportes, comme quelques critiques l'ont supposé [20], qu'il en doit la suggestion. Quoi qu'il en soit, il inaugure effectivement un genre nouveau, et ouvre au théâtre la voie de l'inspiration moderne, par contraste avec la tragédie oratoire, copiée sur l'antiquité.

La *Bradamante* est, de tout le théâtre qui précède l'époque classique, la première pièce qui intéresse par son action et par ses caractères. Le temps est passé, où les critiques la considéraient comme une « pièce justement oubliée » [21]. Aujourd'hui, on est d'accord pour reconnaître que c'est elle qui révèle le mieux les qualités de Garnier, en même temps qu'elle est à l'origine de toute une inspiration chevaleresque et nationale dans la tragi-comédie. On y trouve déjà tout ce qui caractérise ce genre nouveau : sujet moins noble que la tragédie, et constitué par une aventure amoureuse, action qui ne respecte pas les unités dramatiques, mélange du tragique et du comique, dénouement heureux, le tout dosé avec un art et une précision qui ne se retrouvent pas toujours dans les tragi-comédies qui viennent ensuite.

Il semble certain que Garnier l'avait composée en vue de la représentation. Il le dit à la fin de son *Argument*, priant « celuy qui voudroit faire representer cette Bradamante », d'user d'entremets pour séparer les actes [22]. On ne sait si elle fut jouée du vivant de son auteur ; tout ce que l'on peut dire, c'est qu'elle était encore jouée dans le premier quart du siècle suivant, par des comédiens de province comme ceux qui sont les héros du *Roman comique* de Scarron [23].

On a parlé aussi d'une autre représentation, à la cour royale de Paris, le 2 août 1611 ; les détails peu nombreux, que nous possédons sur ce spectacle, et qui se trouvent dans les lettres adressées par Malherbe à Peiresc, ne permettent pas de conclure qu'il s'agit en réalité de la *Bradamante* de Garnier. Le

[19] Cf. plus haut, p. 240.

[20] H. Chardon, *Robert Garnier*, pp. 133-134 ; L. Pinvert, *Notice*, dans R. Garnier, *Œuvres*, I, *xx*.

[21] H.-B. Aigre, *Etat et développements de la littérature en France au seizième siècle*, Paris 1847, p. 37.

[22] Garnier, *Œuvres*, II, 311.

[23] Scarron, *Le roman comique*, II, *iij*.

premier août de cette année, Malherbe annonçait à son ami qu'il s'apprêtait à partir « pour aller voir la comedie de Madame, qui est la *Bradamante* de Garnier » ; mais l'éditeur de cette lettre nous apprend que les derniers mots de la phrase citée ont été ajoutés par l'écrivain après coup, après avoir raturé les mots « qui est prise de Garnier », qu'il avait écrits d'abord [24].

C'est à Saint-Germain qu'eut lieu le spectacle, dont Malherbe nous donne la description dans une lettre suivante. Madame joua le rôle de Bradamante, et « étonna tout le monde par sa bonne grâce » ; Monsieur et Monsieur le Duc « y firent plus que l'on ne pouvoit esperer de leur âge ». En guise de prologue, Gaston d'Orléans récita même les six vers suivants, qui, suivant l'avis de Malherbe, ne sont pas d'un bon maître, et qui, bien entendu, ne se trouvent pas dans la pièce de Garnier :

> Charlemagne, Léon, Roger et Bradamante
> Sont de gaze et carton à la comediante;
> Je suis le vray crayon des illustres Cesars.
> Des lis j'arboreray les braves étendards ;
> Du Gange jusqu'au Rhin et sur les bords d'Afrique
> Pour mon petit papa donrai des coups de pique [25].

Madame, Elisabeth de France, qui était la plus âgée de toute la troupe, avait 9 ans en 1611 ; Gaston d'Orléans en avait trois et demi. Il serait donc absurde de penser qu'ils aient pu représenter la tragi-comédie de Garnier ; comme il s'agit d'un spectacle de cour, fait pour amuser les jeunes princes, il est plus naturel de penser que c'était seulement un ballet tiré de la *Bradamante*, et que les acteurs, habillés de costumes « à la comediante », que l'on supposait être ceux des personnages de l'Arioste, dansaient et récitaient quelques vers faisant allusion à leur rôle en même temps qu'à leur situation à la cour, comme c'était l'usage dans beaucoup de ballets.

[24] Malherbe, *Œuvres*, éd. L. Lalanne, III, 247. Héroard, *Journal*, éd. E. Soulié et de Barthélemy, Paris, Didot 1868, vol. I, p. 392, parle déjà, sous la date du 27 avril 1609, d'une prochaine représentation d'une *Bradamante* qui est sans doute la même, et dans laquelle le Dauphin, le futur Louis XIII, avait sept vers à dire.

[25] Malherbe, *Œuvres*, III, 247-248. V. sur cette représentation, E. Rigal, *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du* XVI^e^ *et au commencement du* XVII^e^ *siècle*, Paris, Hachette 1889, p. 93 ; G. Lanson, *Les origines de la tragédie classique en France*, pp. 223-224.

Quelques années plus tard, en février 1626, quand le jeune Louis XIII « fait jouer dans sa chambre la tragédie de *Emon* tirée de l'Arioste » [26], nous croyons à une simple reprise du même ballet. Nous ne possédons pas d'autres détails sur cette nouvelle représentation ; mais une tragédie qui eût Aymon pour héros, et qui fût tirée de l'Arioste, ne saurait avoir un autre sujet que celui de la *Bradamante* de Garnier.

Mais l'influence de ce dernier ne se limita pas à ces simples reprises de son sujet. Presque toute la tragi-comédie française se développa sous le signe de sa *Bradamante*. Nous aurons l'occasion de constater combien cette influence fut étendue, en examinant les pièces de théâtre qui demandèrent leur sujet au *Roland Furieux*, encouragées par son exemple autant que par le goût général pour les fantaisies chevaleresques de l'Arioste.

III

Le même sujet est repris, à la veille de l'époque classique, dans la *Bradamante*, tragi-comédie par La Calprenède [27]. L'action de cette pièce correspond exactement à celle de Garnier, et la manière dont elle est conduite laisse voir une certaine influence de ce précurseur du théâtre classique. Mais en plus de cette influence, on constate une certaine ressemblance entre Roger et le *Cid* de Corneille ; elle vient certainement du fait que La Calprenède s'en est laissé influencer, mais aussi de la ressemblance des circonstances dans lesquelles se trouvent ces deux héros, obligés tous les deux à choisir entre leur devoir et leurs sentiments.

Une action aussi étendue que celle que nous avons déjà analysée, tiendrait difficilement dans le cadre des unités qui limi-

[26] Héroard, *Journal*, vol. II, p. 118 ; cf. H. Carrington Lancaster, *A history of French dramatic literature in the seventeenth century. Part I : The preclassical period*, Baltimore, s. a., pp. 68-69.

[27] [La Calprenède], *La Bradamante. Tragi-comédie*. Paris, A. de Sommaville 1637. Cf. H. Carrington Lancaster, *La Calprenède dramatist*, dans *Modern Philology*, XVIII (1920), N° 3, pp. 10-12. V. aussi sur l'auteur, E. Seillière, *Le romancier du grand Condé. Gautier de Coste, sieur de La Calprenède*, Paris, Emile-Paul Frères 1921. On a élevé sur la paternité de cette *Bradamante* des doutes qui ne sont pas fondés, et qui viennent de la confusion que fait Beauchamps, *Recherches*, II, 153, entre cette pièce et la *Bradamante ridicule*, attribuée au duc de Saint-Aignan, dont il sera question plus loin.

tent la tragédie classique ; aussi la scène change-t-elle non seulement à chaque acte, mais aussi à l'intérieur des actes même. C'est ainsi qu'après un monologue de Roger qui rappelle celui de Rodrigue, on nous montre « Bradamante seule dans sa chambre », soupirant après son amoureux ; un nouveau changement de scène nous met devant Charlemagne, à qui Aymon est venu annoncer son intention de donner sa fille à Léon.

Le père de Bradamante est la copie fidèle de l'Aymon de Garnier ; les paroles qu'il adresse à Renaud semblent être un souvenir direct de la première *Bradamante :*

> Reservez vos advis pour une autre saison,
> Et me laissez tout seul gouverner ma maison.
> J'ay plus d'aage que vous, et plus d'experience,
> Et vous m'estes suspect apres tant d'insolence.

Il est aussi désobligeant pour les siens que pour les étrangers. Marfise, qui est présente à cette scène, se permettant une remarque tout à fait innocente, il murmure entre ses dents contre ceux qui mettent « le nez aux familles d'autruy », et lui conseille pour son bien « de n'ouvrir point la bouche ».

Le deuxième acte contient un nouveau monologue de Roger, dans lequel le souvenir du *Cid* est encore plus évident :

> Cette main, qui mes Dieux et mon Prince servant,
> M'a des plus grands perils retiré si souvent,
> De qui les actions partout victorieuses
> Aux yeux de tout le monde ont paru glorieuses,
> Devait donc (destinée à ce fatal employ)
> Traicter mes ennemis plus doucement que moy ?

Le duel de Roger avec Bradamante a lieu sur la scène même, devant l'Empereur et toute sa cour. Pour le reste, la pièce suit avec une fidélité presque absolue la marche de celle de Garnier. Par son mélange continuel du comique avec le sérieux, par ses tirades lyriques, par la variété de ses incidents, elle est une des tragi-comédies les plus caractéristiques de l'époque ; sa complexité et son allure romanesque trahissent à chaque pas son auteur, qui, comme on le sait, fut un romancier plutôt qu'un écrivain dramatique.

IV

Pour ne pas reprendre chaque fois la matière des épisodes qui ont fourni leurs sujets aux pièces qui vont suivre, nous adopterons dans leur examen l'ordre de ces épisodes. Mais, nous permettant une petite infraction à cette disposition, nous devons nous occuper d'abord des pièces attribuées à Charles Bauter ; cet ordre nous semble préférable, d'abord pour traiter ensemble les œuvres du même écrivain, et ensuite parce qu'elles suscitent des problèmes qu'on ne saurait traiter séparément. D'autre part, ces tragédies, sur lesquelles nous serons obligé de nous étendre plus qu'elles ne le mériteraient, parce qu'elles sont mal connues, et que l'on a toujours répété sur elles les mêmes erreurs, ne sont qu'en partie imitées de l'Arioste. La moitié de l'une d'entre elles, et le sujet entier d'une autre sont tirés des continuations du *Roland Furieux* ; mais elles témoignent du même intérêt pour les fictions chevaleresques, et pour l'Arioste en particulier, et leur examen est indispensable ici.

Nous ne connaissons rien de la vie de Charles Bauter. Il a signé ses ouvrages du pseudonyme de Méliglosse, c'est-à-dire « bouche de miel », nom que dément malheureusement la qualité de ses ouvrages. Il se compose aussi des anagrammes non moins flatteuses : « Clarus vates orbis », ou « Car il est nay rare Phebus », c'est-à-dire « Charles Bauter Parysien » [28].

Sa tragédie intitulée *la Rodomontade* fut publiée pour la première fois en 1605 [29]. Elle est accompagnée d'un grand nombre de vers à sa louange, parmi lesquels certains sont signés par Isaac de Laffemas, et par le Pasteur Calianthe. Dans une *Ode*, un frère de l'auteur lui demande s'il aura le courage de reprendre un sujet que Desportes avait déjà fait connaître, et se mesurer avec un si grand modèle ; un autre poète anonyme nous révèle que, si Rodomont a chaussé cette fois « le cothurne tragic », c'est à l'exemple de « ce grand Tiron ». Cela prouve que les amis de Bauter savaient à quoi s'en tenir sur son origi-

[28] Ch. et Fr. Parfaict, *Dictionnaire des théâtres*, I, 391 ; Goujet, *Bibliothèque*, XV, 104-108 ; Beauchamps, *Recherches*, II, 73-74.

[29] *La Rodomontade, Mort de Roger, tragedies, et amours de Catherine. De Meliglosse.* Paris, Clovis Eve 1605. Cf. Th. Roth, *Der Einfluss von Ariost's Orlando Furioso*, pp. 132-135 ; S. Keyser, *La fortune de l'Arioste*, pp. 26-30 ; Al. Cioranescu, *Les « Imitations de l'Arioste » de Philippe Desportes*, pp. 67-70.

nalité ; il aurait suffi de cette simple constatation, pour écarter l'hypothèse d'après laquelle Bauter serait l'inventeur des aventures qu'il met en action [30].

La lecture de la tragédie est d'ailleurs convaincante. Bauter est un de ces poètes que l'absence de talent n'empêcha pas d'écrire, et qui s'autorisèrent du principe de l'imitation des modèles, pour ne faire que du psittacisme. La première partie de sa pièce est calquée sur la *Bradamante* de Garnier, avec cette différence qu'elle commence seulement après la victoire que le chevalier inconnu, qui n'est autre que Roger, a obtenue sur Bradamante. Les péripéties sont les mêmes, comme les caractères ; l'intempérance de langage d'Aymon est poussée encore plus loin, dans cette réplique adressée à son fils :

> Si j'empoigne un baston, je te feroy, plus sage,
> Respecter cest endroit, et changer de langage [31].

L'imitation va si loin, qu'il introduit, après Garnier, une traduction presque identique des fameux distiques virgiliens *Sic vos non vobis* [32]. Cependant, elle est plus libre dans cette première partie de la tragédie, que dans celle qui suit, et qui est tirée du poème de Desportes intitulé *La Mort de Rodomont et sa descente aux Enfers;* cela fait que l'ouvrage a deux actions, et deux sujets qui n'ont rien de commun entre eux.

En apprenant le mariage de Roger, et sa conversion au christianisme, Rodomont se propose de venger cette trahison. Le duel des deux héros a lieu sur la scène même, au commencement du troisième acte. Rodomont est tué, mais la tragédie n'en continue pas moins. Là réside la nouveauté de la pièce de Bauter, qui raconte les aventures de son héros même après sa mort, et qui, imitant dorénavant textuellement le poème de Desportes, l'accompagne dans sa descente aux enfers. D'une manière générale, il ne fait que transposer dans des termes équivalents ce qu'il avait trouvé dans son modèle, et mettre en dialogue tout ce qui y était narration ou tableau. Sa recherche des expressions différentes se complique encore du désir de paraphraser,

[30] P. Toldo, dans *Bulletin Italien*, IV (1904), pp. 107-108 ; S. Keyser, *La fortune de l'Arioste*, pp. 27 et 29.
[31] Bauter, *La Rodomontade*, f. 4.
[32] *Ibidem*, f. 8 ; cf. Garnier, *Œuvres*, II, 361. V. sur ce thème, Emma Marshall Denkinger, *Some Renaissance references to* Sic vos non vobis, dans *Philological Quarterly*, X (1931), pp. 150-162.

et d'épuiser les détails ; il pousse aussi loin que possible la dilution, et le miel dont il se vante de connaître le secret, n'est plus qu'une eau vaguement sucrée.

Tant qu'il ne fait que paraphraser les discours des héros de Desportes, la tâche de l'imitateur n'est pas difficile ; quand il lui faut mettre en dialogue ce qui y était narration, il fait expliquer à ses personnages les gestes qu'ils accomplissent. Au moment où Roger se préparait pour le combat, Desportes nous avait montré comment

> Marfise et Bradamant luy ostent la cuirasse

Chez Bauter, c'est à Bradamante seule que revient cet honneur :

> Je mets ceste cuirace,
> Et tout ce corps aymé amoureuse j'embrasse.

C'est ensuite le tour de l'empereur d'expliquer ce qu'il est en train de faire :

> Je te ceins ceste espée à ce costé senestre :
> Que puisses-tu, mon fils, d'une valleur adextre,
> Tuer ton ennemy [33].

Les procédés de Bauter sont ainsi à l'opposé de l'art dramatique, et cela fait que sa pièce est dépourvue de tout intérêt. Nous étions partis du poème de l'Arioste, pour dégringoler de l'Arétin à Desportes, et de celui-ci à Bauter. Avec Desportes, c'était encore de la poésie ; avec Méliglosse, ce sont les balbutiements d'une muse enfantine, qui ne retrouve sous les doigts dont elle agite la corde tragique, que l'écho corrompu d'une belle chanson.

Mais l'expérience nous a déjà fait voir que les réserves que nous faisons sur la valeur des compositions de cette époque, ne concordent pas toujours avec ce qu'en pensaient les contemporains. *La Rodomontade* fut bien reçue par le public français. Elle fut sans doute représentée, car un écrivain contemporain parle d'un Rodomont, qui ne saurait être autre que celui de notre tragédie [34]. Celle-ci fut encore imprimée par la suite ; on

[33] Bauter, *La Rodomontade*, f. 22.
[34] « Les tables levées, il tardoit beaucoup à cest amoureux refroidy qu'il ne fust hors de la peur que quelque comedien habillé en Rodomont ne le vint faire descendre aux Enfers avec luy, pour vengeance de la comédie qu'il avoit jouée sur le théâtre de ceste belle. » *Les heures perdues de R. D. M. Cavalier*

en connaît une édition de 1613, à Rouen [35], et une autre de 1620, à Troyes [36]. Mais ces deux éditions, et d'autres encore, qui ont toutes un caractère nettement populaire, en donnent une leçon excessivement mauvaise, souvent absurde. A force de corruptions et de non-sens, le texte des réimpressions est devenu assez différent de celui de 1605, pour qu'on ait pu croire à l'existence d'une nouvelle *Rodomontade;* en réalité, il s'agit de la même pièce, mais rendue presque inintelligible, comme il arrive souvent avec les éditions populaires dont Troyes s'était fait une specialité.

Dans l'édition de 1620, le premier acte a été tout simplement éliminé ; la perte n'est d'ailleurs pas grande, car il n'avait aucun rapport avec le véritable sujet de la pièce. La manière dont est reproduit le long monologue de Rodomont, qui se trouve, dans la première édition, à l'acte II, constitue un véritable massacre du texte, car après en avoir transcrit les quatre premiers vers, le typographe laisse de côté les 140 suivants. La scène qui devrait suivre, entre Aymon, Roger et Marfise, est éliminée, comme aussi, dans l'acte suivant, la tirade par laquelle Rodomont provoque Roger. Le troisième acte est fait de la seconde partie de l'acte III de Bauter, à partir de la descente de l'âme de Rodomont aux enfers, et du commencement du quatrième, qui contient le monologue de Proserpine. Avec tout ce que l'on abrège, le texte serait peut-être encore intelligible, s'il ne s'y ajoutait un grand nombre de fautes et de non-sens des plus grossiers [37].

Le cas se répète avec la deuxième tragédie de Bauter, *la Mort de Roger*, publiée pour la première fois en 1605, avec *la Rodomontade ;* nous nous y arrêterons moins longuement, car elle est tirée, non pas du *Roland Furieux*, mais de la continuation de ce poème par G.-B. Pescatore. On nous y raconte la

François, Lyon, Cl. Larjot 1620, p. 15. En 1642, dans *La Maison des Jeux*, Charles Sorel parle d'une représentation de *La Descente de Rodomont aux Enfers :* cf. E. Rigal, *Le théâtre français avant la période classique*, p. 19.

[35] *La Rodomontade, tragedie de Rodomont, avec sa descente aux Enfers.* Rouen, Abr. Cousturier 1613.

[36] *La Rodomontade. Tragedie de Rodomont avec sa descente aux Enfers.* Troyes, N. Oudot 1620. P.-L. Jacob, *Catalogue Soleinne*, I, 188, dit que cette pièce fut imprimée « jusqu'au milieu du siècle dernier » ; nous n'en avons pas vu d'édition postérieure à 1625 ; cf. la *Bibliographie* de la fin du volume.

[37] Déjà l'édition de 1605 n'était pas exempte de fautes et de coquilles. Bauter écrivant « ingrate Doralice », le typographe de 1605 mettait « d'Oralice », et celui de 1620, « dolarice ».

trahison par laquelle Ganelon, allié avec Alcine, qui veut venger l'affront que lui a fait Roger en l'abandonnant, réussit à tuer ce vaillant paladin. Les péripéties répètent fidèlement les aventures imaginées par Pescatore ; on s'est donc trompé en en attribuant le mérite à Bauter [38], autant qu'en les considérant comme « une grossière imitation de l'Arioste » [39].

La Mort de Roger fut réimprimée en 1619, à Troyes, par le même typographe qui nous avait donné la mauvaise édition de la *Rodomontade* examinée plus haut [40]. La reproduction du texte est un peu mieux faite que dans l'autre pièce. Aucun doute ne peut subsister sur sa paternité : à part l'identité des deux textes, on trouve aussi, à la fin de cette édition, la reproduction d'un quatrain par lequel commence, dans l'édition de 1605, le recueil de vers dédiés par Bauter à sa maîtresse, Catherine Scelles.

V

Deux pièces aux sujets tirés des continuations de l'Arioste, ont été parfois attribuées à Charles Bauter : ce sont *la Mort de Roger* et *la Mort de Bradamante*, publiées toutes les deux en 1624, dans un recueil anonyme intitulé *Le Théâtre François* [41]. Ces pièces ont été successivement attribuées par Paul Lacroix à Charles Bauter, à Jean Heudon et à Alexandre Hardy [42]; mais il n'est pas difficile de se rendre compte que ces attributions ne reposent sur aucun fondement sérieux [43]. On ne saurait rien préciser sur leur véritable auteur, d'autant plus

[38] Cf. P. Toldo, *Quelques notes pour servir à l'histoire de l'influence du Furioso*, dans *Bulletin Italien*, IV (1904), pp. 114-115.

[39] Goujet, *Bibliothèque*, XV, 104.

[40] *La mort de Roger, tragedie. Qui est la suite de tragedies de Rhodomont.* Troyes, Nicolas Oudot 1619. Edition partagée avec le libraire Yvés Girardon, aussi à Troyes.

[41] *Le theâtre françois. Contenant. Le trebuschement de Phaëton. La Mort de Roger. La Mort de Bradamante. Andromede delivrée. Le Foudroiement d'Athamas. Et la Folie de Silene.* Paris, Paul Mansan 1624 : *La Mort de Roger. Tragedie. Imitée de la suitte de l'Arioste*, pp. 67-129. *La Mort de Bradamante. Tragedie. Imitée de la suitte de l'Arioste*, pp. 131-169.

[42] P. Lacroix, *Catalogue Soleinne*, I, 215-216 ; cf. *Catalogue Pont-de-Veste*, p. 67.

[43] H. Carrington Lancaster, *A history of french dramatic literature in the seventeenth century*, vol. I, 1re partie, pp. 191-192 ; cf. *Ibidem*, pp. 194-198. Parfaict, *Dictionnaire des théâtres*, I, 492, et après lui Mouhy, *Histoire du théâtre françois*, I, 70, parlent d'une représentation de *la Mort de Bradamante*, en 1622.

que l'extrait du privilège, daté du 10 octobre 1623, dit explicitement que le recueil est l'œuvre « de divers auteurs » dont il serait difficile de préciser l'identité. Il est cependant certain que, malgré la correspondance des titres, *la Mort de Roger* n'a rien de commun avec celle de Bauter, à part ce qu'elles doivent toutes les deux à la même source. Elle est tirée du poème de Pescatore intitulé *La Morte di Ruggiero;* la *Mort de Bradamante* est brodée sur les aventures racontées dans l'autre ouvrage du même poète, intitulé *La Vendetta di Ruggiero.* Les deux sont aussi peu intéressantes par leur composition, que par la qualité de leur versification; comme, d'autre part, elles ne sont pas l'écho direct de l'œuvre de l'Arioste, nous n'avons pas à nous en occuper plus longuement.

VI

Deux autres tragédies tirées de l'Arioste furent imprimées à Troyes, vers la même époque et dans d'aussi mauvaises conditions typographiques que *la Rodomontade* et *la Mort de Roger.* Toutes les deux sont anonymes, mais elles présentent certaines ressemblances avec les deux tragédies de Bauter, à qui elles ont parfois été attribuées.

La première est la *Tragedie françoise des parfaictes amours de Zerbin et d'Isabelle,* qui eut deux éditions différentes, en 1618 et en 1621 [44]. Contrairement à ce qu'on aurait pu attendre, elle ne met pas en action la malheureuse destinée des deux amoureux, comme d'autres auteurs dramatiques l'avaient fait à la même époque ; elle raconte seulement le commencement de leurs aventures, la trahison d'Odoric et celle de Gabrine, et le contentement des amants réunis par Roland. Le dénouement n'a rien de tragique, et, malgré le titre, on est en présence non d'une tragédie, mais d'une pièce présentant tous les caractères d'une tragi-comédie.

Le récit suit scrupuleusement l'Arioste, sans omettre un seul détail, et sans rien ajouter ; les procédés d'imitation sont ceux

[44] *Tragedie françoise des parfaites amours de Zerbin et d'Isabelle, Princesse fuitive. Où il est remarqué les perils et grandes fortunes passées par ledit Zerbin, rechercheant son Isabelle par le monde ; et comme il est delivré de la mort par Rolland.* Troyes, N. Oudot 1618. Réimpression à Troyes, par le même libraire, en 1621.

que nous avons déjà constatés chez Bauter, et c'est ce qui nous fait croire que cette tragédie lui appartient. En effet, l'auteur procède, lui aussi, par des paraphrases, qui rendent le texte de l'Arioste dans des termes légèrement différents, et il transforme aussi les narrations et les descriptions en explications qu'il met dans la bouche de ses personnages. De nombreux traits montrent combien l'art du poète est primitif. Pensant à la trahison qu'il prépare, Odoric nous explique d'abord un à un ses projets :

> J'ay Almon envoyé sur un cousteau prochain
> Descouvrir le pays; Chorebe seul me reste
> Qui ne peut s'opposer qu'au peril de sa teste;
> Il ne me reste plus que fleschir sa rigueur
> Ou de gré ou de force en estre le vaincqueur [45].

Dérangé dans ces projets par les voleurs qui feront Isabelle prisonnière, il est aussi prolixe dans ses explications, avant de prendre la fuite :

> Quels barbares me vont de cris environnant ?
> Par eux ma resistance est foible maintenant ;
> Il vaut mieux que je fuye en ce proche boccage,
> Qu'attendre de leur mains un asseuré domage [46].

Roland apparaît au troisième acte; il entend les lamentations d'Isabelle enfermée dans sa grotte, et il ne laisse pas de s'en étonner :

> Une plaintive voix souspire languissante
> Recluse dans le fond de la roche relante
> De la caverne creuse, où de buissons ronceux
> On a forclos l'issue [47].

Il serait inutile de multiplier les exemples. Le peu de mérite de la pièce est encore un argument qui plaide en faveur de la paternité de Bauter. Mais nous ne ferons pas un trop long procès, pour une cause si peu importante : que la tragédie soit de Bauter ou d'un autre, son auteur ne gagnerait pas beaucoup à être connu.

[45] *Tragedie françoise,* pp. 9-10.
[46] *Ibidem,* p. 17.
[47] *Ibidem,* p. 19.

La deuxième tragédie a pour sujet les amours d'Angélique et de Médor[48]. La corruption du texte est visible dans le titre même de l'impression troyenne, qui ne fut peut-être pas la première ; « la Rioste » de Nicolas Oudot n'a de rival que le « Torcato Tasco » qu'il présentait comme source de la *Sophronie* imprimée en 1619. La question des différentes éditions de cet ouvrage est particulièrement embrouillée; en réalité, nous croyons qu'il n'eut, en dehors de l'édition déjà citée, qu'une seule réimpression. Celle qui fut publiée, sans date, par Noël Laudereau, libraire à Troyes[49], semble n'avoir été que la première édition partagée avec Oudot. Une autre édition parut à Troyes, en 1620, chez Noël Moreau [50]; celle qui porte sous le même millésime le nom du libraire Edme Briden, semble aussi être une édition partagée, bien que nous n'en ayons vu aucun exemplaire[51]. On nous dit que la pièce fut représentée en 1620[52]; mais comme cette information, dont nous ne connaissons pas la source, s'appuie sur le seul témoignage de Mouhy, qui n'en est pas à sa première affirmation fantaisiste, nous ne savons quel crédit il faut lui accorder.

Il est vrai que l'on constate, en 1614, au carnaval de Remiremont, une représentation de la tragédie de « Zerbin et Medor », jouée par « le sieur Vichard et ses creatures » [53] ; mais la facon dont le titre est reproduit dans cette information, ne nous permet pas d'établir avec certitude s'il s'agit de la même pièce. Zerbin n'a aucun rôle dans celle que nous attribuons à Bauter ; il n'est pourtant pas impossible qu'il en ait un dans une pièce avec le même sujet, car la mort de Zerbin est étroitement liée à l'épisode des amours d'Angélique et de Médor, et à celui de la folie de Roland. Si donc « Zerbin et Medor » n'est pas une erreur pour « Angelique et Medor », on ne saurait iden-

[48] *Tragedie fransoise des amours d'Angelique et de Medor. Avecques les furies de Rolland et la mort de Sacripan, le Roy de Sircacye, et plusieurs beaux effects contenuës en ladite Tragedie, tirée de la Rioste.* Troyes, N. Oudot 1614.

[49] Cf. P. Lacroix, *Catalogue Soleinne*, I, 189 et 202 ; *Catalogue de la Bibliothèque Taylor*, p. 80 ; Goizet, *Dictionnaire des théâtres*, I, 127.

[50] Mouhy, *Histoire du théâtre*, I, 36 ; P. Lacroix, *Catalogue Pont-de-Vesle*, p. 64.

[51] Beauchamps, *Recherches*, II, 91 ; P. Lacroix, *Catalogue Soleinne*, vol. I, suppl., p. 31 ; Goizet, *Dictionnaire des théâtres*, I, 127.

[52] Mouhy, *Histoire du théâtre*, I, 36.

[53] H. Lepage, *Etude sur le théâtre en Lorraine et sur Pierre Gringoire*, Nancy 1848, p. 346 ; cf. Lanson, *Etudes sur les origines de la tragédie classique*, p. 226.

tifier cette tragédie, autrement inconnue, avec celle de Bauter; nous nous contentons d'en enregistrer l'existence, sans rien pouvoir préciser sur son identité. *Les Amours d'Angélique* furent imprimées, selon toutes les apparences, pour servir aux acteurs de province, car ce n'est qu'ainsi qu'on s'explique les indications scéniques imprimées en marge du texte, et qui montrent aux acteurs les gestes dont ils doivent accompagner leurs tirades.

L'action correspond, dans la première partie, à celle du poème de Desportes, intitulé *Roland Furieux*, et dans la seconde partie, à celle de son *Angélique*. Au premier acte, Angélique trouve Médor blessé, et, aidée par un berger, lui donne les premiers soins. Le deuxième acte est une idylle : comme dans Desportes, les deux amants écrivent sur l'écorce des arbres leurs noms enlacés, et comme dans les autres tragédies de Bauter, ils expliquent au spectateur ce qu'ils sont en train de faire :

> — Engravons dans ce bois en mille et mille lieux
> Angelique et Medor, les favoris des dieux;
> Et de moy, je mettray ce quatrain en la gloire
> De nostre maistre amour qui de nous a victoire.
> — Et moy, je poseray cest autre que voicy.
> — Je mettray en ce lieu encor ce chiffre icy[54].

Toute cette scène, comme celle qui suit à l'acte III, lorsque Roland découvre les inscriptions, ne sont que la mise en action du poème de Desportes. Au cinquième acte, dans lequel on représente la douleur de Sacripant apprenant les nouvelles amours de sa maîtresse, c'est à l'*Angélique* que l'auteur s'est adressé. On sait que, selon la conception que le seizième siècle se faisait de la tragédie, l'action tragique pouvait être composée par une série d'accidents malheureux s'abattant sur plusieurs personnages, comme suite de la même fatalité. Sans doute, l'auteur des *Amours d'Angélique* s'était-il arrêté à cette conception, en voulant montrer, comme Desportes l'avait déjà fait, quelles suites funestes la nouvelle passion d'Angélique avait eues pour ses anciens amoureux, et comment elle fut en même temps la cause de la folie de Roland et de la mort de Sacripant; mais le peu de rapport qu'il réussit à établir entre ces

[54] *Les amours d'Angelique*, f. 7.

deux faits, donne naissance, entre le quatrième et le cinquième acte, à une scission complète de l'action, qui n'est pas sans rappeler la double action de *la Rodomontade*.

Au commencement du dernier acte, Sacripant médite sur ses infortunes amoureuses, lorsque le messager d'Angélique arrive, lui apportant la nouvelle du mariage de sa maîtresse. Comme dans le poème de Desportes, cette nouvelle est pour lui un coup douloureux qui va jusqu'à lui faire perdre la connaissance; mais, comme c'est l'habitude de Bauter, il ne le laisse pas s'évanouir sans avoir détaillé lui-même les éléments de sa souffrance :

> Une froide fureur me furette le corps,
> Je pers le sentiment, et ne peux jetter hors
> La rage qui me tient au fort de ma poitrine.
> Las, quel serpent retors devant moy se mutine ?
> Je sens mes yeux ternis, et vaincu de douleur
> Las le cœur me defaut, ô terrible malheur [55].

Pour un peu, il serait capable de parler encore, après s'être évanoui. Mais il revient à lui assez vite; il se rappelle qu'il y a dans le poème de Desportes encore une tirade à dire, et il la récite consciencieusement, d'un bout à l'autre, avant de mettre fin, par un bon coup d'épée, à ce flot de paroles [56].

Avec tout cela, la tragédie a plutôt l'air d'une parodie. Ce qu'il y a de plus curieux, c'est qu'elle fut, malgré tout, admirée et imitée à son tour ; nous aurons l'occasion de parler par la suite de la tragédie des *Amours d'Angélique et de Médor*, par Guillaume Le Riche, dans laquelle le cinquième acte présente de la même manière la mort de Sacripant, avec un succès qui ne dépasse pas celui de Bauter.

Nous avons cité toujours le nom de ce dernier en rapport avec *les Amours d'Angélique ;* cette attribution nous appartient, et ne correspond pas aux hypothèses des chercheurs qui nous ont précédé. Le chevalier de Mouhy l'avait attribuée à H. Coignée de Bourron, écrivain aussi obscur que Bauter, et auteur d'une pastorale intitulée *Iris* [57]; l'hypothèse fut reprise par quel-

[55] *Les amours d'Angelique*, f. 15 ; cf. Desportes, *Œuvres*, p. 363.

[56] Cf. sur cette tragédie, Lancaster, *A history of french dramatic literature*, I, pp. 86-88, et Al. Cioranescu, *Les « Imitations de l'Arioste » de Philippe Desportes*, pp. 71-74.

[57] Mouhy, *Histoire du théâtre françois*, I, 36.

ques bibliographes [58], mais des recherches ultérieures ont démontré qu'elle n'avait aucun fondement [59]. Nous n'avons pas hésité à la donner à Charles Bauter, nous basant sur le fait qu'elle est tirée de Desportes, tout comme *la Rodomontade*, dont le principal héros est d'ailleurs cité dans ses vers [60], et sur le mécanisme de l'imitation. Ces arguments ne sont pas irréfutables, et nous ne saurions présenter notre solution comme définitive. Il nous semble cependant reconnaître, dans les quatre ouvrages dramatiques que nous venons d'analyser, *la Rodomontade*, *la Mort de Roger*, *les Amours de Zerbin et d'Isabelle* et *les Amours d'Angélique et de Médor*, le style et les manières du même écrivain. Ils présentent tous les mêmes caractères, et sont aussi peu intéressants du point de vue de la valeur littéraire ; seuls la question embrouillée de leur paternité, et le succès relatif qu'ils obtinrent parmi les contemporains, excusent la longueur du chapitre que nous leur avons consacré [61].

VII

Nous avons déjà rencontré le nom de Nicolas de Montreux, et quelques-unes de ses diverses imitations de l'Arioste. Nous avons parlé de son poème de *l'Espagne conquise*, et nous avons relevé quelques souvenirs du *Roland Furieux* dans son long roman pastoral des *Bergeries de Juliette*. En plus de ces écrits, les bibliographes anciens citent de lui une tragédie sur Fleurdelys, tirée du même poème [62] ; il est probable qu'il y a là confusion avec une autre composition de Montreux, dans laquelle

[58] P. Lacroix, *Catalogue Soleinne*, I, suppl., p. 31 ; cf. *Ibidem*, I, 202, où il se contredit, en l'attribuant à Roger (*sic*) Bauter. V. aussi Goizet, *Dictionnaire des Théâtres*, I, 127, et Th. Roth, *Der Einfluss von Ariost's Orlando Furioso*, p. 167.

[59] H. Carrington Lancaster, *A history of french dramatic literature*, I, 87, note 2 ; Keyser, *La fortune de l'Arioste*, p. 44, note 2.

[60] *Les amours d'Angélique*, f. 3.

[61] Il nous faut signaler ici une erreur de Th. Roth, *Der Einfluss von Ariost's Orlando Furioso*, p. 95, qui considère *Les Amours de Cloridan et de Marphire* du sieur de La Roque, comme une pièce de théâtre tirée de l'Arioste. L'erreur vient de ce qu'il lit Marphise au lieu de Marphire. En réalité, il s'agit d'un recueil de vers amoureux, imprimé en 1599, et republié en 1609, dans la collection des *Œuvres* de cet écrivain. Marphire, qui est sa maîtresse poétique, est un nom qui vient de l'*Amadis de Gaule*, l. XII.

[62] La Croix du Maine, *Bibliothèque*, I, 172 ; cf. Beauchamps, *Recherches*, II, 53 ; La Vallière, *Bibliothèque du théâtre françois*, I, 261 ; Keyser, *La fortune de l'Arioste*, p. 99.

Fleurdelys joue un rôle secondaire, sa tragédie intitulée *Isabelle*.

Cette dernière fut imprimée à la suite du *Quatrième livre des Bergeries de Juliette*. La première impression date de Tours, en 1592 ; on en connaît une autre de 1595, et peut-être une troisième de 1601, que nous n'avons pas vue [63]. Le sujet, comme l'avoue l'auteur lui-même, « est pris de l'ingenieux et docte Arioste » ; il raconte la fin de l'aventure d'Isabelle, dont Bauter allait porter à la scène la première partie. L'imitation est assez négligée. Zerbin est toujours appelé Zeobin, mais c'est l'effet d'une faute d'impression ; Isabelle nous est présentée, dès les premières pages, comme la fille du roi d'Ecosse, quand on sait, d'après l'Arioste, qu'elle était fille du roi maure de Biscaye, et que c'est Zerbin qui était Ecossais.

La tragédie commence après la mort de Zerbin. C'est pour la première fois que l'on constate, dans ces imitations, qui sont généralement trop riches en action, un effort de concentration et une séparation du conflit tragique, de la masse trop encombrante des événements. Le premier acte contient l'exposition du sujet ; au suivant, on voit Isabelle et Fleurdelys, prisonnières toutes les deux de Rodomont, ce qui ne correspond pas à la tradition de l'Arioste. Tout de suite après, on voit Brandimart annonçant son intention d'aller chercher sa fiancée ; la confusion évidente des scènes fait qu'on ne sait quel décor attribuer à cette action.

Au troisième acte, Renaud, qui avait plaint au premier la mésaventure de Roland, confesse son propre amour pour Angélique, et le peu de profit qu'il a su en tirer. Dans un autre monologue, Brandimart fait le résumé de presque tout le *Roland Furieux*. On ne comprend pas quelle raison pousse l'auteur à raconter toutes ces choses, qui n'ont pas de rapport avec son sujet. C'est sans doute que le prestige de l'Arioste est si grand, et le souvenir de son poème pèse si lourdement sur ses imitateurs, qu'ils ne réussissent pas à se défaire de tant d'inventions inutiles ou déplacées. Le résultat est que le désir de concentration disparaît au milieu de tant d'épisodes divers, et que la simplicité de l'action devient une illusion.

Le conflit est esquissé seulement au quatrième acte, où Rodomont décide de profiter, coûte que coûte, des droits qu'il a sur ses prisonnières. Le dénouement se passe dans les coulisses, et c'est Fleurdelys qui nous raconte les circonstances de la mort d'Isabelle. Du point de vue de l'intérêt littéraire, la tragédie n'est pas de beaucoup supérieure à celles de Bauter ; elle eut cependant un certain succès, dont témoignent ses trois éditions successives, et une traduction en allemand [64].

[63] *Isabelle, tragedie, par Ollenix du Mont-Sacré, gentil-homme du Magne.* Tours 1592. L'édition de 1601 est citée par P. Lacroix, *Catalogue Soleinne*, I, 171.

VIII

L'épisode des amours d'Isabelle ne fut pas sans avoir une certaine fortune dans la littérature dramatique. Il est certain, quoi qu'en aient dit les anciens bibliographes [65] que la tragi-comédie d'Alexandre Hardy intitulée *La Folie d'Isabelle*, qui est perdue, n'avait aucun rapport avec le *Roland Furieux* [66] ; mais la même Isabelle est le personnage principal d'une tragédie qui eut moins de chance que celle de Montreux, et dont l'auteur demeura inconnu jusqu'à nos jours, quand un heureux hasard nous a permis de mettre en lumière le peu que l'on connaît de sa vie et de son activité littéraire [67].

L'*Isabelle* de Jean Thomas est restée inédite et complètement inconnue aux bibliographes du théâtre français, comme aussi à tous ceux qui s'intéressèrent aux imitations françaises de l'Arioste. C'est, comme l'*Isabelle* de Nicolas de Montreux, une

[64] *Ollenici du Montsacré Isabelle, eine Tragödie, übersetzt durch J.B.B.B.* Strasbourg 1607. Citée par Joh. Bolte, *Molière-Uebersetzungen des 17 Jahrhunderts*, dans *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, LXXXII (1889), p. 108.

[65] La Vallière, *Bibliothèque du théâtre françois*, I, 551.

[66] S. Keyser, *La fortune de l'Arioste*, pp. 99-100. Mais un autre fait relatif à Hardy et à son théâtre reste encore en discussion. Théophile cite de cet écrivain une autre pièce perdue, qu'il appelle *Renaud*. M. Rigal a cru qu'il s'agissait d'une pièce au sujet tiré du *Roland Furieux*, se basant sur le grand nombre de tragi-comédies qui avaient déjà pris leur sujet dans le même poème (E. Rigal, *Alexandre Hardy*, p. 244 ; cf. H. Carrington Lancaster, *A history of french dramatic literature*, I, 62). L'éditeur du théâtre de Hardy, E. Stengel (vol. I, p. IV), identifiait ce *Renaud* avec la *Mort de Bradamante*, dont il a été question plus haut, mais l'hypothèse est absurde. D'autre part, dans le poème de l'Arioste, Renaud n'est pas le héros d'un épisode assez dramatique pour pouvoir fournir le sujet d'une tragédie. Nous croyons qu'il s'agit plutôt d'une imitation de la *Gerusalemme liberata* du Tasse, de laquelle l'épisode des amours de Renaud et d'Armide fut mis en tragédie à plusieurs reprises.

[67] *Isabelle. Tragédie imitée de l'Arioste par Jean Thomas. Publiée pour la première fois, avec une introduction et des notes, par Al. Cioranescu.* Paris, E. Droz 1938.

tragédie composée sur le patron de celles de Garnier, et qui présente beaucoup de ressemblances avec la *Porcie* de ce dernier. On ne saurait préciser la date de sa composition, mais il est probable qu'on doit la placer sous le règne de Henri IV, c'est-à-dire avant 1610.

Les tragédies de Bauter et de Montreux n'embrassaient pas l'histoire complète des amours de Zerbin et d'Isabelle; comme elles, celle de Jean Thomas commence seulement après la réunion des deux amoureux, qui se sont retrouvés grâce à Roland. Le premier acte est le tableau de leur félicité présente, mêlé au souvenir des malheurs passés, dont le dialogue des deux personnages nous fait connaître les plus importants. La nourrice d'Isabelle, personnage qui n'existe pas dans le *Roland Furieux*, et qui vient de la *Porcie* de Garnier, verse le poison du doute sur ce bonheur passager, en racontant le rêve qu'elle vient d'avoir, et qui présage la mort prochaine des deux amoureux.

On voit ensuite Mandricard et Doralice, dans une scène d'amour qui répète les déclarations que Zerbin et Isabelle s'étaient faites au premier acte. L'écuyer de Roland annonce à Zerbin la folie de son maître; Zerbin ramasse les armes éparpillées du paladin, et les suspend à un pin, où Mandricard les voit en passant. Il s'empare de Durandal, et Zerbin, qui veut l'en empêcher, est blessé à mort dans le duel qui s'ensuit. Au troisième acte, qui n'est composé que de monologues, Rodomont se plaint de l'inconstance des femmes, et de celle de Doralice en particulier, tandis que l'écuyer de Mandricard raconte à la nourrice la mort de Zerbin. Au quatrième acte, Isabelle fait le même récit, dans des termes qui viennent directement de l'Arioste, et veut ensuite se donner la mort ; elle le ferait, si la nourrice ne l'en empêchait, en appelant au secours un vieil hermite, qui arrive à temps pour lui prodiguer ses conseils et ses consolations. Enfin, devenue prisonnière de Rodomont, Isabelle nous raconte les circonstances qui la firent tomber entre les mains de ce barbare ; l'histoire de son sacrifice nous est faite par sa nourrice, qui, comme celle de Porcie, ne veut pas survivre à sa maîtresse, et se donne elle-même la mort.

Du point de vue de l'invention, Thomas n'a aucun mérite; l'action de sa tragédie ne présente aucun fait nouveau, par rapport à celle que racontait l'Arioste. A ses personnages, il n'a

ajouté que ceux dont il avait besoin, pour leur faire raconter ce qui était action dans le *Roland Furieux;* ces personnages ne sont cependant pas plus originaux que les autres, puisque la nourrice d'Isabelle peut être facilement identifiée avec celle de Porcie, dans la tragédie de Garnier, et que l'écuyer de Rodomont semble avoir été pris dans l'*Isabelle* de Nicolas de Montreux.

Quant à l'action, elle ne se déroule presque jamais sur la scène ; elle est racontée par quelque personnage, comme c'est la règle dans les tragédies de Garnier. Le spectateur éventuel ne verrait ni la mort de Zerbin, ni la prison d'Isabelle, ni son sacrifice, mais il entendrait seulement les plaintes que ces événements font exhaler aux divers personnages de la tragédie. Celle-ci se compose presque uniquement de déclamations, et n'insiste que sur des lieux communs, prétextes pour des tirades développées à l'excès. Ce n'est pas l'ouvrage d'un poète, mais celui d'un rhéteur ; la versification en est médiocre, — c'est là un défaut commun à tous les auteurs dramatiques contemporains, — et le style n'a aucune des qualités demandées à la poésie.

IX

L'épisode de Genèvre, qui avait déjà fourni le sujet de la tragi-comédie perdue de 1564, et qui, vers la même époque, était repris par un certain nombre de romanciers, inspira à Claude Billard le sujet de l'une de ses tragédies [68]. Nous avons déjà rencontré ce nom, parmi ceux des écrivains qui fréquentèrent le salon littéraire de la célèbre maréchale de Retz [69]. C'est sans doute à l'exemple de Desportes, aussi bien qu'à celui de la *Bradamante* de Robert Garnier, que Billard doit l'inspiration de cette « tragecomedie », dont nous plaçons la composition bien avant la publication de son œuvre tragique. Nous ne savons si elle fut jouée ; le chevalier de Mouhy parle d'une

[68] *Genevre ; Tragecomedie de Cl. Billard seigneur de Courgenay, Bourbonnois,* dans *Tragedies françoises,* Paris, D. Langlois 1610, ff. 163-189. Réimprimée dans l'édition de Paris, Fr. Huby 1613, ff. 163-189.

[69] Cf. J. Lavaud, *Philippe Desportes,* p. 98. Sur Claude Billard, v. Beauchamps, *Recherches,* II, 84-85 ; H. Faure, *Antoine de Laval et les écrivains bourbonnois de son temps,* IIe éd., Moulins, M. Place 1870, pp. 71-88 ; P. Barbier, *Le théâtre militant au* XVIe *siècle,* dans *Annales de la Société d'Emulation de l'Ain,* V (1872), pp. 202-204, et dans *Etudes sur notre ancienne poésie,* Bourg, A. Dufour, pp. 29-31.

représentation qui aurait eu lieu en 1609, mais nous avons déjà appris à nous méfier de ses affirmations [70].

A mesure que l'on avance dans le temps, on constate avec plus d'évidence l'effort de concentration dont nous avons déjà parlé. La tragédie de Billard commence après qu'Ariodant a assisté à la scène préparée par Polinesse, et à la suite de laquelle il croit que Genèvre le trompe. Dans l'élimination des détails du commencement, qui comportent des serments, du mystère, des rencontres au clair de lune, un balcon et une échelle de soie, on devine déjà l'acheminement de la tragédie française vers un drame intérieur, qui reste indifférent à la peinture des circonstances.

L'action ne présente aucune nouveauté, par rapport à l'épisode raconté par l'Arioste. Elle est assez concentrée, pour que l'on puisse supposer qu'elle se déroule dans le délai des vingt-quatre heures exigées par la règle des unités. Mais on se tromperait, si l'on y voyait un progrès. L'Arioste est un modèle romanesque par excellence, fait de fantaisie et du mépris des règles ; vouloir le réduire au moule classique était une entreprise trop difficile, pour les possibilités de ce poète médiocre. La tragédie ne garde rien de ce qui caractérise l'art poétique de l'Arioste ; tout en restant un de ses plus serviles imitateurs, Billard est constamment aussi éloigné que possible de son esprit.

X

Le même épisode eut aussi d'autres échos, indirects pour la plupart, dans la tragi-comédie française. Il présente une certaine ressemblance avec l'action qui fait le sujet du *Prince déguisé* de Georges de Scudéry[71]; mais on a déjà montré que les détails que cette pièce a en commun avec l'Arioste s'expliquent par l'influence du roman dont l'Arioste s'était inspiré lui-même, l'*Histoire de Grisel et Mirabelle* de Juan de Flores [72].

[70] Mouhy, *Histoire du théâtre françois*, I, 219.

[71] G. de Scudéry, *Le Prince déguisé, Tragi-comédie.* Paris, A. Courbé 1636. Cf. *Le Prince déguisé. Republished with an introduction by Barbara Matulka.* Institut of French Studies, Columbia University, New-York 1929.

[72] B. Matulka, *The novels of Juan de Flores and their European diffusion*, New-York 1931, pp. 203-211 (cf. *Romanic Review*, XXII (1931), pp. 238 et 323), et *The main source of Scudéry's* Le Prince déguisé ; *The Primaleon*, dans *Romanic Review*, XXV (1934), pp. 1-17.

Dans la tragi-comédie du *Trompeur puny*, de Scudéry [73], l'influence du poète semble s'être exercée d'une manière indirecte seulement. L'auteur reconnaît s'être servi de l'*Astrée* et de *Polexandre;* selon toutes les apparences, il n'a fait que reproduire l'histoire de Damon et de Madonte, en la combinant avec celle de l'artifice d'Alcire, deux épisodes du roman d'Honoré d'Urfé [74]. L'action des deux récits est sensiblement la même. Dans la tragi-comédie de Scudéry, Cléonte aime Nérée, dont il ne peut obtenir l'amitié, parce qu'elle l'a déjà accordée à Arsidor. Pour éloigner ce rival heureux, il se propose de faire croire à Arsidor qu'il est trahi, et il emploie un subterfuge semblable à celui de Polinesse : une nuit, sachant que Nérée n'est pas chez elle, il pénètre dans sa maison, en se faisant voir par son ami et rival. Le désespoir de l'amant et les complications que fait naître cet imbroglio, sont faciles à deviner, comme aussi le dénouement, qui fait découvrir la trahison de Cléonte, et qui rétablit la paix entre les deux amoureux [75].

Ce n'est d'ailleurs pas là le seul ouvrage dramatique imité de l'épisode célèbre des amours de Damon et de Madonte, qui fut un des plus appréciés de tout le roman d'Urfé, et qui est tiré, comme nous le verrons au chapitre suivant, du *Roland Furieux*. Deux autres tragi-comédies en furent extraites, vers la même époque, l'une par le sieur Auvray, auteur dramatique assez peu connu, et l'autre par Pierre Cotignon, sieur de La Charnays ; toutes les deux portent le nom de *Madonte*, qui est celui de la nouvelle Genèvre.

La pièce de La Charnays fut publiée en 1623 dans le recueil

[73] [G. de Scudéry], *Le trompeur puny, ou histoire septentrionale, tragi-comedie, tirée des romans de l'Astrée et de Polexandre*, Paris, P. Billaine 1633. Autre édition chez A. de Sommaville 1635.

[74] Alf. Batereau, *Georges de Scudéry als Dramatiker*, Dissertation de Leipzig 1902, p. 51. Cf. B. Matulka, *The main source of Scudéry's* Le Prince déguisé, p. 17, note 29.

[75] Le même épisode du *Roland Furieux* semble avoir été imité par Larivey dans *le Morfondu* (*Comedies facecieuses*, Rouen, R. du Petit-Val 1601, pp. 313-422). Le vieux Lazare y veut épouser Lucrèce, qu'aime Charles ; pour le détourner de ce projet malencontreux, on lui dit que Charles passe toutes les nuits avec elle, et on le fait attendre dans la rue, devant la maison de Lucrèce, cependant que Charles joue avec la servante de cette dernière la même scène que Polinesse avait jouée avec Dalinde. Cf. M. Amato, *La comédie italienne dans le théâtre de Pierre de Larivey*, pp. 97-98. On remarquera, dans *les Tromperies* du même auteur, une certaine ressemblance avec les aventures de Richardet et de Fleurdépine ; mais elle était déjà dans les *Inganni* de Secchi, qu'imitait Larivey.

des œuvres de cet écrivain [76]. L'auteur ne cache pas ce qu'il doit à Urfé ; le titre le dit, comme aussi un sonnet que déclame « le nouveau Damon à celui de Monsieur d'Urfé », et qui se trouve dans un autre recueil du même auteur [77]. Cependant, quelques bibliographes, trompés soit par la vague ressemblance du nom l'Arioste avec celui du roman d'Urfé, soit par celle du sujet de la *Madonte* avec l'épisode de Genèvre, ont parlé de cette tragi-comédie comme d'une imitation de l'Arioste [78]; l'erreur n'est pas grave, car le sujet vient toujours, bien qu'indirectement, du *Roland Furieux*.

Il ne diffère par aucun détail du récit de l'*Astrée*. Nous ne nous attarderons pas sur son analyse, car la pièce est loin de mériter cette curiosité ; ceux qui l'ont étudiée, l'ont considérée comme un ouvrage sans « originalité ni vie, ni couleurs, ni intérêt d'aucune sorte » [79]. Elle se compose presque uniquement de conversations galantes, de larmes et de protestations d'amour, telles que tous les romans sentimentaux en répétaient invariablement, de baisers auxquels les personnages féminins ne se dérobent pas, témoin cette scène entre Damon et Madonte, au commencement de la tragi-comédie :

> — Bonjour, mon doux soleil.
> — Cher frere, bien vous soit. — Que je baise cest œil,
> Benissant ce rencontre. — Arrestez ceste envie :
> Que vous sert un baiser ? — Tel baiser de ma vie
> Est l'asseuré soustien. — Tenez, ne croiez point
> Que desnier je veuille à mon Damon ce point [80].

Avec tout cela, la pièce réussit encore à amuser le lecteur ; mais nous ne pensons pas que ce soit là le but qu'elle se proposait. Les échos du poème de l'Arioste sont d'ailleurs trop faibles dans cet ouvrage, pour qu'on y puisse chercher encore l'influence de son esprit.

[76] *La muse champestre du Sieur de La Charnays gentil-homme Nivernois. Contenant la tragedie de Madonte, extraite de l'Astrée ; avec un meslange d'Enigmes, Epigrammes, Sonnets, Stances et autres sortes de vers.* Paris, J. Villery 1623, pp. 1-61.
[77] La Charnays, *Ouvrage poétique*, p. 34.
[78] La Vallière, *Bibliothèque du théâtre françois*, I, 542 ; P. Lacroix, *Catalogue Soleinne*, I. 227. Cf. S. Keyser, *La fortune de l'Arioste*, p. 103, note.
[79] M. Mignon, *Pierre Cotignon de La Charnays, poète nivernais du* XVII*e siècle. Sa vie et ses œuvres*, Nevers, Imprimerie de la Tribune 1912, p. 17.
[80] La Charnays, *Madonte*, p. 11.

La *Madonte* de Jean Auvray n'a pas plus de mérite [81]. Elle répète exactement la même histoire, et si les termes ne sont pas identiques, l'intrigue ne gagne ni en nouveauté, ni en intérêt. Elle commence par un monologue de Madonte, suivi par un autre de sa suivante, qui sont toutes les deux amoureuses de Damon. La dernière, qui n'est pas « novice en matiere d'amans », sait que la passion n'est pas plus convenable à son âge qu'à sa situation ; mais elle ne se promet pas moins de faire de Damon un soupirant,

> Si que l'ayant rangé un jour dessous ma loy,
> L'amour fera parler les theâtres de moy;
> S'il mesprise mes feux, et qu'il me concedie,
> Je seray le sujet d'une ample tragédie,
> Et je sçauray trouver au plus grand des malheurs
> La satisfaction de mes justes douleurs [82].

Ayant été blessé dans un duel avec un rival supposé, Damon envoie à sa maîtresse un mouchoir taché de son sang ; croyant que son amant est mort, Madonte répand des flots de larmes sur ce dernier gage d'amitié, en prononçant des paroles qui sont l'écho des vers célèbres de Théophile de Viau, dans sa tragi-comédie de *Pyrame et Thisbé :*

> Je reviens donc à toy, mouchoir, puisque ton maistre
> Méprise tous mes cris et ne veut plus paroistre.
> Helas! quand je le baise, il assoupit mes sens
> Et ne prend qu'à regret mes baisers innocents;
> Il en devient plus rouge, et semble qu'il m'exprime,
> Par la honte qu'il a, l'horreur de quelque crime [83].

XI

Aux tragi-comédies tirées de l'Astrée, il faut ajouter *l'Indienne amoureuse* de Du Rocher, publiée la même année que *la Madonte* d'Auvray, et imitée directement de l'épisode de

[81] *La Madonte du Sieur Auvray. Tragi-comedie.* Paris, A. Courbé 1631.
[82] J. Auvray, *La Madonte*, p. 13.
[83] *Ibidem*, p. 66.

Genèvre [84]. Son action se passe en Floride, et les personnages sont des Mexicains et des Péruviens ; mais l'on y chercherait inutilement la moindre trace de couleur locale. Les personnages ont les mœurs, les sentiments et le langage des Européens, et on les identifie aisément avec les paladins de l'Arioste, « autheur celebre », envers lequel l'écrivain reconnaît d'ailleurs sa dette. Dans toute l'intrigue, il n'y a que les noms qui soient changés. Les personnages principaux ont beau s'appeler Cléraste, fils du roi du Pérou, et Axiane, fille du roi de Floride ; on reconnaît tout de suite, sous ce déguisement, Ariodant et Genèvre. L'action se déroule comme dans le récit de l'Arioste, avec la différence que Cléraste réunit ici les rôles de Renaud et d'Ariodant, car c'est lui-même qui découvre la trahison de son rival.

Aucun mérite littéraire ne distingue cette pièce, que fit naître, selon le propre aveu de l'auteur, « le seul desir de meriter les commandements d'une dame de qualité », probablement Madame de Liancourt. Tout au plus, on pourrait y trouver un peu plus d'action et de vivacité qu'on n'en trouve généralement dans les pièces de cette époque. Découvrant la trahison de sa maîtresse, Cléraste tente de se suicider, et ensuite se jette à la rivière, sous les yeux même du spectateur. Sorti de l'eau, il déclame un long monologue sur ses malheurs, et il finit ses plaintes, comme Roland, par un accès de folie, qui n'est heureusement pas aussi long. Enfin, au dernier acte, la suivante d'Axiane se déguise en homme, pour défendre sa maîtresse, et le duel a aussi lieu sur la scène.

Du point de vue de l'intérêt dramatique, *l'Indienne amoureuse* est composée aussi gauchement que possible. Si le poète ne s'élève pas au-dessus du médiocre, la faute n'en est certainement pas à la matière qu'il avait choisie ; c'est sur le même thème que Shakespeare avait brodé sa comédie *Much ado about nothing*, et que Voltaire allait composer son *Tancrède*, dont on ne saurait nier les qualités dramatiques. Entre l'un et l'autre, ces modestes imitations continuent sans éclat la fortune du thème ; leur intérêt se réduit à celui de simples chaînons, dans cette série de variations sur le même sujet.

[84] *L'Indienne amoureuse ou l'heureux naufrage. Tragi-comedie. Par le sieur du Rocher.* Paris, J. Corrozet 1635.

XII

Les pièces dont l'analyse va suivre appartiennent à une époque plus récente, qui nous conduit jusqu'au seuil du classicisme. Mais nous nous en occuperons tout de suite, car elles constituent la suite naturelle de la série de tragi-comédies par laquelle nous avions commencé. Bien qu'écrites à un moment où les principes du théâtre classique étaient presque définitivement fixés, ces dernières compositions respectent, dans la plupart des cas, les traditions de la tragi-comédie, et se rattachent au passé encore plus qu'au présent. Il est vrai que l'on observe, avec le temps, un certain progrès dans l'art de la composition, et que les caractères et les situations dramatiques ne sont plus traités d'une manière aussi gauche que dans les ouvrages d'un Bauter, par exemple ; mais la matière trahit souvent l'effort de l'écrivain, et tel choisit un épisode de l'Arioste, dans l'intention d'en faire une tragédie régulière, qui se sent débordé par son sujet.

Le *Roland Furieux* de Mairet appartient à cette catégorie [85]. Sans être un chef-d'œuvre, il est intéressant à plus d'un égard. Dans son *Avertissement*, l'auteur déclare avoir choisi l'épisode de la folie de Roland, parce qu'en plus de son intérêt particulier, « cet excellent sujet est encore accompagné d'une beauté naturelle que je n'ay jamais remarquée en aucune piece de theâtre. C'est qu'il embrasse par episode la mort de Zerbin et d'Isabelle, de façon qu'il est veritable de dire qu'il contient une tragedie et une tragi-comedie tout ensemble ». Il n'a pas hésité à transporter cette double action dans son ouvrage. Dans ces conditions, il n'est même pas question des règles ; le poète s'en décharge en en attribuant la faute à l'Arioste, « la nature de ce poëme estant absolument rebelle à la regle du temps ».

Certaines circonstances ont été modifiées par Mairet. Le récit des amours d'Angélique et de Médor est fait par ce dernier, à Isabelle, avec laquelle il ne se rencontrait pas dans le poème de l'Arioste. C'est au troisième acte que Roland devient fou;

[85] *Le Roland Furieux, tragi-comedie de Mairet.* Paris, A. Courbé 1640. Les frères Parfaict, *Dictionnaire des théâtres*, IV, 507, parlent d'une représentation en 1635.

avant de le devenir, il exhale des plaintes qui sont un dernier écho des Regrets de Roland : « Amour, cruel archer », s'écrie-t-il,

Par quelle invention ou puissance des charmes
As-tu fait de ma teste une source de larmes
Qui jamais ne tarist ?
Dy-moy, par quel secret je vy sans nourriture,
Et par quel art enfin tu sauves la nature
Alors qu'elle perit ? [86]

Astolphe rapportant la fiole qui contenait le sens de Roland, faisait attacher celui-ci, pour le lui faire aspirer. Mairet préfère endormir le paladin, « ne jugeant pas que cette invention fust de la bienseance, ny de la commodité du theâtre ».

L'ouvrage de Mairet est « romanesque et irregulier pour la fable, mais il a quelques agremens » [87]. C'est surtout du côté romanesque de l'intrigue que lui viennent ces agréments, car l'influence de l'Arioste est encore assez puissante pour y faire revivre le monde chevaleresque, avec ses promesses de bravoure, et avec cette exaltation des sentiments, que traduit si bien la folie de Roland.

On ne saurait dire la même chose de l'*Angelique et Medor* de Guillaume Le Riche, publiée en 1648, à Poitiers, et qui est une pièce tout à fait différente de la précédente, malgré l'identité du sujet [88]. Les amis de l'auteur ont beau l'assurer, dans les pièces de vers liminaires, que ses « vers empoulez » surpassent ceux de l'Arioste et du Tasse ; sa tragédie nous reporte en arrière, au temps de Bauter. Il est même curieux de constater, au milieu du XVII[e] siècle, l'apparition d'une pièce de théâtre aussi éloignée de la tragédie classique. D'une part, elle se ressent de l'influence du théâtre du XVI[e] siècle, car c'est une tragédie avec des chœurs, la dernière, croyons-nous, avant l'*Esther* de Racine ; d'autre part, elle rappelle les anciens mystères, car

[86] J. Mairet, *Roland Furieux*, pp. 43-45.
[87] Beauchamps, *Recherches*, I, 113-114.
[88] *Les amours d'Angelique et de Medor. Tirees de l'Arioste. Traduites en poesie Françoise par Guillaume Le Riche Escuyer Sieur des Roches Prevost de S. Maixant en Poitou.* Poitiers, veuve A. Mounin 1648. Cf. H. Clouzot, *L'ancien théâtre en Poitou*, pp. 138-142. Goizet, *Dictionnaire des théâtres*, I, 127, cite une édition de Poitiers, A. Mounin 1638, et une autre de Poitiers, Monnier 1648, ce qui est une double erreur.

il nous semble indiscutable que son action se déroule sur une scène à compartiments. Cela fait que tout l'ouvrage est d'une composition hybride et inattendue à une époque aussi avancée, et qui s'explique peut-être par les nécessités de la scène provinciale pour laquelle elle avait été écrite [89].

Le désordre et la confusion règnent dans cette tragédie. La matière en est mal distribuée, car l'auteur imite trop servilement l'Arioste, sans se rendre compte que tel de ses épisodes, raconté en même temps que celui de la folie de Roland, n'était pas en rapport immédiat avec son sujet. Son action ne peut pas tenir dans les cinq actes qui sont la limite ordinaire de la tragédie, et il lui en donne huit. Il veut raconter, comme Bauter dans *les Amours d'Angélique*, l'effet désastreux qu'eut la nouvelle passion de cette princesse sur ses anciens amoureux. Les trois premiers actes sont remplis par l'histoire des amours d'Angélique et de Médor, après quoi il raconte la folie de Roland aux deux suivants, le suicide de Sacripant au sixième, et les souffrances de Renaud aux derniers.

Dans tout cela, l'Arioste n'est pas toujours directement mis en cause. L'épisode de la mort de Sacripant, par exemple, est tiré de l'*Angélique* de Desportes ; nombre d'autres éléments viennent de ce poème, ou du *Roland Furieux* composé par le même évrivain. Si l'on ajoute à cela le souvenir des *Amours d'Angélique*, que nous avons attribuées à Bauter, et certains dialogues antithétiques qui font penser à Robert Garnier, on voit que Le Riche se rattache, par ses modèles, beaucoup plus au XVI[e] siècle qu'à l'époque à laquelle il écrit, et dans laquelle il fait figure d'attardé.

Il l'est encore plus par son art scénique; la multiplicité des actions contenues dans certains actes de sa tragédie, et le peu de distinction qu'il fait entre les actes et entre les scènes, nous font croire qu'il faut imaginer sa pièce dans un décor simultané. Le sommaire du quatrième acte, tel qu'il le donne lui-même, montrera si nous nous trompons sur ce point : « Roland

[89] Il est certain que cette pièce fut représentée. On peut lire sur la dernière page « La farce se jouera demain », et ces quatre vers :

Messieurs, venez de bon matin,
Que davantage on ne le die,
La farce se jouera demain
De cette belle Tragedie.

(cerchant la belle Angelique) jette des plaintes par l'air, cependant Angelique et Medor se promeinent et s'entretiennent de leurs amours, et des plus cheres caresses que l'amour entretient ses favoris [*sic*], cependant Sacripan, comme Roland, raconte à l'air ses amours et ses prouesses, l'un et l'autre à par soy conte ses grands combats entrepris à la gloire de leur Angelique, laquelle sans se soucier du travail de ses braves, donne à Médor la foy de son amour, et reçoit la sienne. » [90]

Au septième acte, le messager qui venait de rapporter à Sacripant la nouvelle qui avait causé sa mort, arrive à la cour de Charlemagne, où il annonce le mariage d'Angélique. A son tour, Renaud ne peut supporter sa douleur, malgré les remontrances et les consolations de son père et de son frère Alard, et il quitte la cour. Dans l'acte suivant, il rencontre le monstre et le chevalier dont l'Arioste avait parlé le premier, et qui lui font oublier la trahison de sa maîtresse. Ce détail se trouve aussi dans le *Roland Furieux*; mais l'idée de raconter les souffrances amoureuses de Renaud à côté de celles de Roland et de Sacripant, vient sans doute de l'*Angélique* de Desportes.

Malgré son titre, l'*Angélique et Médor* de Gabriel Gilbert n'a rien de commun avec celle qui précède [91]. Gilbert, qui est un admirateur fervent et un imitateur de la littérature italienne, est auteur de toute une série d'ouvrages dramatiques dont le sujet est l'amour : *les Amours de Diane et d'Endymion*, en 1657 ; *Arie et Petus, ou les amours de Néron*, en 1660 ; *les Amours d'Ovide*, en 1663 ; *les Intrigues amoureuses*, en 1647 ; *les Peines et les Plaisirs de l'Amour*, en 1672. La tragi-comédie qui nous intéresse n'est donc pas une exception dans son œuvre ; si elle s'y fait remarquer un peu plus que les autres, c'est surtout grâce à ses allures romanesques, au monde chevaleresque qu'elle fait revivre, et qui témoigne seul de l'influence de l'Arioste.

Le sujet est, à ce qu'il paraît, de l'invention de l'auteur. Il

[90] Le Riche, *Les amours d'Angelique*, p. 27.

[91] *Les Amours d'Angelique et de Medor. Tragi-comedie. Par Monsieur Gilbert.* Paris, G. Quinet 1664. Représentée en 1664, à l'hôtel de Bourgogne (Parfaict, *Dictionnaire des théâtres*, I, 124). Cf. Eleanor J. Pellet, *A forgotten French dramatist. Gabriel Gilbert (1620-1680)*, dans *The John Hopkins studies in romance literature and languages*, XIII, Baltimore 1931, pp. 180-193.

Pl. VIII.



GALLOCHE. — Roland apprenant la trahison d'Angélique

est vrai que les personnages viennent tous du *Roland Furieux*, mais on n'y retrouve pas les mêmes aventures, pas plus que dans les continuations que nous connaissons de ce poème. Ici, nous trouvons Médor à Paris, parmi les paladins de Charlemagne ; personne n'y connaît son vrai nom, et il se fait appeler Arimant. On apprend, des confidences qu'il fait à un ami, son histoire passée, qui n'est pas celle qu'avait racontée l'Arioste. Il avait sauvé autrefois la vie à une jeune princesse, et il avait dû la quitter sans entendre ses remerciements. Il avait appris ensuite que cette princesse n'était autre qu'Angélique, qu'un tyran avait chassée du trône paternel.

Maintenant, elle est en France, où Médor gagne sa confiance et son amitié, sans qu'elle ait jamais soupçonné que son sauveur et son ami sont la même personne. Elle est amoureuse de ce Médor à qui elle doit la vie, et qu'elle n'a vu qu'une seule fois ; sans cela, elle aimerait volontiers Arimant, qui a plus d'un succès à la cour de France :

> Il a tant de vertus, qu'il a plus d'une amante,
> Isabelle, Marphise, avec[ques] Bradamante
> Connoissant le grand soin qu'il prend de me servir,
> Par un esprit jaloux veulent me le ravir [92].

Les trois femmes font, en effet, une cour évidente à Arimant, espérant toutes qu'il combattra pour elles dans le prochain tournoi ; mais elles ne réussissent pas à convertir ses pensées, qui vont toutes vers Angélique. D'autre part, Roland, Renaud et Roger, jaloux du succès d'Arimant, qui les supplante tous auprès de cette belle princesse, s'offrent à combattre pour elle; mais Angélique leur déclare qu'Arimant seul est digne d'être son champion, et qu'elle n'en veut pas d'autre. On devine déjà quel est le dénouement. Arimant victorieux se découvre à Angélique, qui reconnaît Médor, son sauveur et son amoureux; un messager d'Asie vient lui annoncer en même temps que le tyran a été chassé de son pays.

Ce qui distingue la tragi-comédie de Gilbert, c'est la chaleur et l'air passionné de ses personnages. On n'y découvre pas de très grandes qualités littéraires ; mais la sincérité du sentiment, à laquelle s'ajoute l'originalité relative du sujet, suf-

[92] G. Gilbert, *Les Amours d'Angélique et de Médor*, p. 18.

fisent pour sauver l'ensemble. Malgré cette originalité, l'esprit de l'ouvrage est beaucoup plus rapproché de l'Arioste que dans les imitations serviles que nous avons examinées auparavant. Ce n'est pas seulement que ses personnages viennent du monde merveilleux qu'avait créé le poète italien ; mais le mélange de l'héroïque avec le pathétique, et le charme romanesque de ses aventures ont laissé dans l'ouvrage de Gilbert une empreinte facilement visible, et que l'on retrouve à peine dans des tragi-comédies tirées des mêmes aventures.

XIII

D'autres recherches, et des analyses plus approfondies que ne saurait être la nôtre, ont déjà attiré l'attention sur l'*Alcionée* de Du Ryer, qui est le chef-d'œuvre de l'imitation de l'Arioste dans le théâtre français. Nous avons là, avant Racine, une tragédie racinienne, c'est-à-dire basée uniquement sur une action psychologique, un conflit intérieur qui prépare les situations dramatiques et qui conduit à la catastrophe le principal personnage, victime, et non héros de la tragédie. Cette conception de l'art tragique est nouvelle au théâtre, et précède de trente ans *Andromaque*, qui en est l'expression la plus accomplie[93]. La manière dont l'écrivain traite sa source, et l'interprétation qu'il donne de l'aventure racontée par l'Arioste, sont intéressantes à plus d'un égard, et caractéristiques pour les procédés de l'art classique.

Tout d'abord, la tragédie psychologique n'a pas besoin du cadre vaste, et presque illimité, de la tragi-comédie. On sait combien les aventures de Lydie et d'Alcestes, qui font l'objet de cette tragédie, sont étendues dans le temps, se composant de guerres, de combats, de réconciliations et de nouveaux conflits, qui font croire que des mois entiers, sinon des années, s'écoulent entre le commencement et la fin de l'histoire. Du Ryer n'en choisit que le moment culminant, le seul qui présente de l'intérêt du point de vue du conflit intérieur dont il veut faire l'objet de son étude. La tragédie commence alors

[93] *Alcionée, Tragédie de Pierre de Ryer (1637). Edition critique par Henry Carrington Lancaster*, dans *The John Hopkins studies in romance literatures and Languages*, XIV, Baltimore 1931.

qu'Alcestes tient presque prisonnier le roi de Lydie, assiégé dans une place forte, et qu'il lui demande pour une dernière fois la main de sa fille ; on sent dès le commencement que Lydie tient dans sa réponse l'avenir du héros, et que le dénouement de la tragédie dépend uniquement du jeu des passions, dans ces âmes que torture l'amour

Alcestes, à qui l'auteur à donné le nom d'Alcionée, a envoyé à son ennemi cet ultimatum. Si la situation était exactement celle du *Roland Furieux*, elle serait pénible sans être tragique, car la Lydie du poète italien hait Alcestes ; mais, dans la tragédie, le conflit naît de ce qu'elle aime son persécuteur, qu'elle s'en sait aimée, et que les circonstances qui les séparent font leur union impossible à jamais. Si Alcionée n'était pas l'ennemi de son père et de son pays, Lydie ne demanderait pas mieux que de faire son bonheur ; mais l'insolence avec laquelle il formule ses prétentions met entre eux une barrière infranchissable, que le sentiment de l'honneur de la jeune fille rendra toujours plus profonde.

En vain sa confidente essaie de lui persuader qu'il est de son devoir, dans ces circonstances où la patrie est en danger à cause d'elle, de feindre d'aimer Alcionée ; elle refuse, mais à peine restée seule, elle donne libre cours à ses larmes et à ses sentiments, et nous apprenons que cette fière princesse aime son oppresseur, et regrette le refus qu'elle doit opposer à ses vœux :

> En chassant cet amour, je me fais violence,
> Mais en le retenant je trahis ma naissance ;
> J'expose enfin mes jours à des maux infinis,
> Et quand je le retiens, et quand je le bannis.
> Il n'importe : achevons, esteignons cette flamme,
> Ou l'empeschons au moins de regner dans nostre ame;
> Estouffons un amour que l'honneur nous deffend,
> Et puis qu'il faut souffrir, souffrons en triomphant.

Le roi, son père, apprécie lui aussi les qualités d'Alcionée, et tout en promettant à sa fille de la protéger contre ses prétentions, il ne laisse pas d'avouer qu'il ne voit pas un crime dans son amour. Dans une entrevue avec Alcionée, qui refuse la paix dans d'autres conditions, le roi est obligé de s'en remettre à la décision de Lydie elle-même. Elle donne enfin son

consentement à Alcionée, mais le roi est si courroucé en entendant cette décision, qu'elle est obligée de revenir sur ses promesses. Devant ce dernier refus, et sachant que rien, pas même la victoire, ne saurait lui rendre ce qu'il a perdu, Alcionée se donne la mort ; il est rapporté mourant sur le théâtre, pour y recevoir l'aveu d'amour de Lydie, qui peut maintenant dire ce qu'elle n'aurait pu confesser à l'ennemi de son père. Le héros aime, il est aimé, mais il meurt, à cause des circonstances qu'ils ne peuvent dominer, et qui font naître dans leurs âmes des passions contraires à leurs sentiments naturels, les rendant victimes de leurs cœurs presque autant que d'une fatalité dont on sent à chaque pas l'aveugle poursuite.

C'est par là que la tragédie de Du Ryer est racinienne. Ses personnages ne sont que les jouets de leurs passions. Si Lydie essaye de s'opposer à ses sentiments, et de s'imposer, comme certains personnages de Corneille, un devoir qui détruit son bonheur, en échange Alcionée n'est qu'une victime, qui n'a aucune ressource, et qui n'en cherche même pas, contre le mal dont il va mourir. D'autre part, le spectacle de ces conflits purement psychologiques se limite de lui-même à un moment de crise, qui va bientôt provoquer le fatal dénouement. Pour l'expliquer, le poète n'a pas besoin de recourir, comme le fait trop souvent la tragi-comédie, aux antécédents de ses personnages, et de représenter toutes les circonstances qui précèdent la crise.

C'est ce qui explique, dans l'*Alcionée*, le traitement qu'a subi la matière de l'Arioste. Son action s'y trouve réduite à l'expression la plus simple. On ne nous dit rien, ou peu de choses, sur les tentatives antérieures d'Alcionée pour obtenir la main de Lydie, sur ses mérites, sur ses services ou sur sa révolte ; sa mort suit immédiatement le refus de la princesse, tandis que l'Arioste le représentait encore traînant pendant de longs mois une existence inutile, faite de déboires et de désillusions. La précipitation de la catastrophe est rendue naturelle par l'impulsivité du héros et par l'impétuosité de sa passion, qui seules lui font manquer son bonheur et perdre la vie.

Dans cette action, qui est presque toute intérieure, la couleur héroïque des aventures que racontait l'Arioste ne saurait trouver une place ; aussi les conditions extérieures de la tragédie ne présentent-elles rien d'intéressant. Il n'y est pas question de toutes les guerres que soutient Alcionée, et qui auraient certainement intéressé un auteur de tragi-comédie ; bien que l'action se déroule au milieu d'un siège, aucun détail scénique ne le laisserait deviner. Cela montre que les inspirations de l'Arioste peuvent, au besoin, s'adapter aux exigences du théâtre classique, et que, dans la manière dont ses suggestions sont employées, tout dépend de la qualité de l'esprit qui imite, de sa puissance d'adaptation ou de création. Si des dizaines d'écrivains avaient déjà répété les histoires du poète italien, et transformé sa matière épique en romans, en poèmes et en tragi-comédies, sans rien créer de nouveau, on ne saurait imputer cela à l'Arioste. La preuve en est dans la tragédie de Du Ryer, qui, tout en se servant d'une matière dix fois racontée avant lui, sut la traiter d'une autre manière, et inaugurer un genre qui montrait déjà au théâtre français sa véritable destination [94].

XIV

L'exemple de Du Ryer n'est pas seulement rare, il est unique, à l'époque à laquelle nous nous arrêtons. Il appartient d'ailleurs déjà au classicisme, et si nous avons poussé si loin nos recherches sur la fortune dramatique du *Roland Furieux*, c'est seulement parce que des retardataires comme Le Riche, et des auteurs de tragi-comédies, comme Mairet et Gilbert, nous avaient déjà conduit assez loin, dans la littérature du XVII[e] siècle.

Dans quelques autres ouvrages dramatiques de la même époque, le souvenir de l'Arioste apparaît seulement de manière accidentelle, dans un vers, un artifice ou une comparaison qui viennent de son poème. Que l'on lise, par exemple, le récit de la mort de Darius, dans la tragédie de La Taille, et les dernières paroles que prononce le roi :

[94] L'*Alcionée* eut d'ailleurs du succès, et se maintint au répertoire pendant plus de cinquante ans : cf. Parfaict, *Dictionnaire des théâtres*, I, 43. Elle fut appréciée élogieusement par des écrivains comme d'Aubignac, La Rochefoucauld, Ménage et Saint-Evremond ; cf. H. Carrington Lancaster, *Pierre Du Ryer dramatist*, Washington, Carnegie Institut 1913, pp. 89-90.

O Alexandre, adieu! quelque part où tu sois,
Ma mere et ses enfants aye en recommenda-
Il ne peust achever, car la mort l'en garda [95].

La suspension du dernier mot est sans doute un trait d'effet ; un ancien critique observait déjà qu'elle « produit un genre de beauté qui appartient absolument à Jacques de La Taille, et que certainement personne ne s'avisera de l'imiter » [96]. Seulement, ce trait est emprunté à l'Arioste, qui, au XLII[e] chant de son poème, rapporte de la même manière les dernières paroles adressées par Brandimart blessé à son ami Roland, en lui recommandant Fleurdelys :

Nè men ti raccomando la mia Fiordi-
Ma non potè dir ligi ; e qui finìo [97].

Parmi les nombreuses comparaisons dont use la tragédie purement oratoire du XVI[e] siècle, quelques-unes viennent de l'Arioste. Dans sa *Porcie*, Robert Garnier compare la colère de Marc-Antoine à celle du torrent déchaîné, qui se précipite du haut des montagnes, et qui détruit tout ce qu'il rencontre [98] ; plus loin, dans la même tragédie, quand il parle des effets de l'hérédité, qui font qu'un lion ressemble à ses parents, tandis que des cerfs ne sauraient donner le jour qu'à d'autres cerfs, il se rappelle un autre passage de l'Arioste, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler [99]. De même, dans *Hector* et dans *les Lacènes* de Montchrestien, la comparaison des guerriers avec la fureur et l'impétuosité des torrents vient du *Roland Furieux*, sinon de Garnier, chez qui nous venons de la rencontrer [100].

[96] Jacques de La Taille, *Daire*, Paris, F. Morel 1573, f. 35. Cf. Th. Roth, *Der Einfluss von Ariost's Orlando Furioso*, p. 246.

[97] [Baudrais], *Essais historiques sur l'origine et les progrès de l'art dramatique en France*, II, 87.

[98] *Orlando Furioso*, XLII, *xiv*, 3-4. Cf. N. de Montreux, *Le cinquiesme livre des Bergeries de Juliette*, Paris 1598, p. 333 : « Helas ! ô ma chere Elisabeth, adieu ! bon Dieu, ayde moy ! prens mon ame et la delivre des mains de l'ennemy. Adieu, mon espouse, adieu, ad. Il ne peut achever le mot, la mort emportant par un mesme souspir sa vie, sa vigueur et sa voix ».

[99] R. Garnier, *Porcie*, dans *Œuvres*, I, p. 54 ; cf. *Orlando Furioso*, XXXIX, *xiv*.

[100] R. Garnier, *Porcie*, dans *Œuvres*, I, 55 ; cf. *Orlando Furioso*, XXXI, *xxxiij*, 7-8.

[100] Montchrestien, *Tragédies*, éd. L. Petit de Julleville, Paris, Plon 1891, pp. 53 et 182. Cf. aussi *Ibidem*, p. 62 et *Orlando Furioso*, XXV, *xij-xiij* ; v. J. Vianey, *L'Arioste et la Pléiade*, p. 313.

D'autres fois, l'influence du poète apparaît dans certains détails de l'action, dans quelque trait de la tragi-comédie, rappelant l'une ou l'autre de ses aventures. Dans l'*Orizelle* de Chabrol, le premier acte n'est pas sans présenter une certaine ressemblance avec l'épisode bien connu de Genèvre, et avec celui de Madonte, qui est sa copie [101]. Dans *Lygdamon et Lidias*, tragi-comédie de Georges de Scudéry, Ligdamon étant amoureux de Sylvie, et ne pouvant la persuader de l'aimer, veut se donner la mort, mais un ami l'en empêche, en lui conseillant d'aller perdre la vie avec plus de gloire, sur le champ de bataille [102] ; c'est le conseil que se donnait à elle-même Bradamante, désespérée de se voir abandonnée par son Roger [103]. L'épisode de la folie de Roland déteint sur presque toute la littérature dramatique du temps ; un grand nombre de héros de tragi-comédies et de pastorales deviennent fous, soit à cause d'un amour qui n'est pas correspondu, soit sous l'influence de quelque enchantement. Un de ces personnages, l'Alcméon de Hardy, devenu fou, descend même aux Enfers, comme le Rodomont de Desportes, et y combat les esprits souterrains avec autant d'ardeur que son prédécesseur [104].

XV

Les mêmes influences se retrouvent dans les pastorales, dont on sait combien fut importante l'éclosion au commencement du XVII[e] siècle [105]. D'ailleurs, si l'on fait exception du cadre et de la condition des personnages, il y a très peu de différences entre la pastorale et la tragi-comédie. Les deux genres sont

[101] *L'Orizelle du Sieur Chabrol, ou les extremes mouvemens d'amour. Tragicomedie.* Paris, M. Colombel 1633.

[102] *Ligdamon et Lidias, ou la ressemblance. Tragicomedie. Par Monsieur de Scudery.* Paris, Fr. Targa 1631.

[103] *Orlando Furioso*, XXXII, *xliv-xlv*.

[104] Hardy, *Alcmeon ou la vengeance feminine*, dans *Œuvres*, éd. Stengel, V, 225. Il est question d'une descente aux Enfers dans *Les folies de Cardenio* par Pichou, Paris, Cl. Marette 1633, p. 120 (Cette pièce est d'ailleurs remplie de souvenirs de l'Arioste : cf. pp. 56, 64, 95, 96). Sur l'épisode de la folie, cf. G. L. Van Roosbroeck, *A common place in Corneille's Mélite : The madness of Eraste*, dans *Modern Philology*, XVII (1919), N° 3, pp. 29-37.

[105] V. l'ouvrage fondamental de J. Marsan, *La pastorale dramatique en France à la fin du XVI[e] et au commencement du XVII[e] siècle*, Paris, Hachette, 1905.

également consacrés à l'amour, dont ils chantent la toute-puissance, et leur action se déroule dans la même atmosphère sentimentale et déclamatoire. Quand il s'agit de l'amour et de ses effets, les chevaliers ne se distinguent en rien des bergers, car ils les expriment tous de la même manière. D'autre part, les sources auxquelles puisent les auteurs de ces deux genres dramatiques, sont souvent les mêmes : il y eut bien de tragi-comédies qui s'inspirèrent du roman pastoral d'Urfé, et nombre de pastorales demandèrent des inspirations au *Roland Furieux* ou à d'autres ouvrages héroïques.

Il est facile de voir ce que la pastorale française doit à l'Arioste. Elle ne lui demande jamais des aventures, car elle se limite à un cercle restreint de sujets, qui se ressemblent entre eux, et dans lesquels il est presque invariablement question d'amours non partagées, et des moyens plus ou moins surnaturels qui mettent d'accord tous les amants. Elle ne lui emprunte qu'à titre exceptionnel des personnages et des caractères : c'est à peine si Philère, dans la *Clorinde* de Poullet, devient fou en apprenant que sa maîtresse aime un autre, grâce sans doute à l'exemple de Roland [106].

De même, dans la *Lydie* de Du Mas, il est probable que l'ingratitude du principal personnage féminin n'est pas sans un certain rapport avec celle de la Lydie de l'Arioste [107]. L'auteur a connu certainement cet épisode, car dans les vers qui font suite à sa pastorale, il fait allusion à Lydie et à Alcestes [108]. La loi qu'il constate en Arcadie, et « par laquelle toute personne infidelle et toute femme ingrate en amour estoit punie de mort » [109], est celle que Renaud de Montauban aurait voulu substituer à la cruelle loi d'Ecosse [110]. Quant à Lydie elle-même, son caractère offre beaucoup de ressemblance avec celui de son homonyme du *Roland Furieux;* elle est aussi rebelle à l'amour que l'était l'amante d'Alcestes, et toutes les poursuites du berger Sylvain, comme tous les services qu'il lui rend, ne réussissent pas à fléchir son cœur. Averti de son ingratitude,

[106] *Clorinde, ou le sort des amants. Pastorale. De l'invention de P. Poullet.* Paris, A. Du Brueil 1598.
[107] Du Mas, *Lydie. Fable champestre imitée en partie de l'Aminthe du Torquato Tasso.* Paris, J. Millot 1609.
[108] *Ibidem*, p. 143.
[109] *Ibidem*, *Argument.*
[110] *Orlando Furioso*, IV, *lxiij.*

Pan, le dieu des bergers, prononce contre elle une condamnation qui n'aura des suites que si elle continue à repousser Sylvain ; elle ne se plie cependant pas, et ce n'est que lorsque le jeune berger veut se tuer, comme le héros du Tasse, dont il suit toujours les actions, qu'elle se laisse enfin aimer.

Mais la pastorale a le plus souvent emprunté à l'Arioste ses artifices, les magiciens, les charmes, les monstres, les fontaines enchantées, tout cet arsenal de féerie que le poème chevaleresque italien avait mis à la mode, et que le poème épique français avait déjà accepté. Les interventions surnaturelles étaient en partie nécessaires pour expliquer le peu de correspondance qu'il y avait toujours entre les sentiments des personnages, et les changements subits qui les mettaient d'accord avant la fin de la pièce.

Les magiciens jouent ici un rôle de premier ordre, comme dans le poème de l'Arioste [111]. Il est bien entendu que, dans la pastorale, ils ne viennent pas toujours de ce dernier écrivain ; leur type était commun dans la comédie italienne du XVI[e] siècle, et leurs enchantements étaient encore d'actualité à cette époque, puisqu'on n'avait pas cessé d'y croire. Mais certains de leurs artifices, ou de ceux qui s'opposent à leurs maléfices, ne sont pas sans rappeler le *Roland Furieux*. Dans *les Infidèles Fidèles*, composés par ce Pasteur Calianthe dont nous avons vu qu'il pourrait être Gervais de Bazire, le magicien Erophile aime la bergère Cloris, et comme celle-ci ne veut pas répondre à sa passion, il la menace du pouvoir de ses charmes ; mais elle n'en a pas peur, car elle possède l'antidote de tous les enchantements, dans la bague qu'elle porte au doigt :

> C'est celle qu'Angelique a porté dans ses doigts,
> Par qui elle trompoit les sorciers autrefois,
> Par qui elle evada des mains du faux hermite
> Et acquit en Levant un immortel merite :
> Elle fut mise après au temple par Medor,
> Et depuis adjugée au pasteur Floridor,
> Qui m'en a fait un don... [112]

[111] Cf. J. Marsan, *La pastorale dramatique*, pp. 194-196 ; P. Barbier, *La pastorale*, pp. 268-274.
[112] *Les infideles fideles, fable boscagere. De l'invention du Pasteur Calianthe, Paris, Th. de La Ruelle* 1603, f. 27 ; cf. J. Marsan, *La pastorale dramatique*,

Les fontaines qui allument ou qui font oublier les flammes de l'amour, apparaissent souvent dans les pastorales ; elles sont la copie évidente des deux fontaines enchantées que l'Arioste avait placées dans la forêt des Ardennes, et qui avaient fait oublier son amour à Angélique, et naître dans l'âme de Renaud des sentiments qui lui étaient inconnus auparavant [113]. Dans *l'Instabilité des felicités amoureuses* du sieur Blambeausault, le berger Phelamas, sous le nom duquel se cache l'auteur lui-même, aime la belle Gaillargeste ; la magicienne Pausie, qui en est jalouse, charme alors trois fontaines, dont

> L'une de grand amour, la seconde d'oubly
> De tous les durs tourmens qu'on peut avoir pour luy,
> Et la troisiesme enfin d'un desespoir horrible
> Qui charmera les sens d'une rage terrible,
> Afin que mon berger ayant connu le jour
> Eschauffé vienne boir à celle de l'Amour [114].

La distribution comprenant trois paires de bergers amoureux, on peut imaginer à combien de contre-temps et de vaines poursuites les eaux de ces fontaines donnent lieu, selon que l'on boit de l'une ou de l'autre. La même chose arrive dans *l'Amour desplumé*, pastorale chrétienne de Jean Mouqué, dans laquelle les bergères Francine et Claricée repoussent les avances de leurs amoureux, étant vouées à l'amour divin qui les fait mépriser les passions profanes. Cupidon les blesse de ses traits, mais pour les guérir de cette blessure, l'Amour divin charme une fontaine, dans laquelle elles pourront boire l'oubli. Cupidon se venge alors en charmant une moitié de la même fontaine, qui a dorénavant le pouvoir de rendre amoureux ceux qui y boivent. Les mêmes incidents et les mêmes contre-temps amoureux font la matière de cette pastorale, dans laquelle la fontaine enchantée joue un rôle plus important que les bergers [115].

p. 191. Dans *les Heureuses amours de Cloridan*, poème pastoral de La Roque, c'est le magicien Merlin, dont il est aussi question dans le *Roland Furieux*, qui enseigne au berger Cloridan l'enchantement grâce auquel il jouira de l'amour de sa maîtresse.

[113] *Orlando Furioso*, I, *lxxviij*.

[114] *L'instabilité des félicités amoureuses. Ou la tragi-pastoralle des amours infortunées de Phelamas et Gaillargeste. De l'invention de J.D.L. Sieur de Blambeausault.* Rouen, Cl. Le Villain 1605.

[115] J. Mouqué, *L'amour desplumé, ou la victoire de l'amour divin*, Paris, Ch. Chapelain 1612.

Dans *la Chaste Bergère* de Jacques de Fonteny, Alexis, désespérant de pouvoir se faire aimer par celle pour laquelle il soupire, veut se précipiter, comme l'Aminte du Tasse, du haut d'un rocher. Un hermite l'arrête, et lui montre une fontaine qui a le don de faire oublier les souffrances amoureuses; le berger y laisse sur-le-champ sa passion et ses funestes intentions, comme s'il avait bu dans les eaux du Léthé [116]. Le souvenir de l'Arioste est présent dans toutes ces imaginations, comme il l'est peut-être dans d'autres artifices dramatiques qui reviennent moins fréquemment dans la pastorale, par exemple dans le monstre que Trotterel fait monter sur la scène, et dans les inscriptions que ses amoureux gravent sur des rochers, imitant en cela l'idylle d'Angélique et de Médor [117].

XVI

S'il fallait récapituler, et résumer l'influence de l'Arioste sur la littérature dramatique française avant l'époque classique, il ne serait pas difficile de constater que le poète italien y enseigna, comme dans le roman et comme dans le poème épique, la même leçon romanesque et sentimentale. Son poème fut un des principaux aliments de la tragi-comédie ; les premiers comme les derniers ouvrages de ce genre sont tirés de la même source, et présentent les mêmes caractères. L'imitation du *Roland Furieux* fit revivre et monter sur la scène le monde chevaleresque, avec tout ce qu'il avait d'attrayant et de spectaculaire : des combats singuliers, dont quelques-uns se déroulent sur la scène même, des guerres, des actes héroïques, se mêlent dans ces pièces de théâtre à une sentimentalité langoureuse, qui, plus tard, deviendra fade sous l'influence du roman.

Dans le théâtre comme dans le roman, cet esprit d'aventure mêlé à l'importance, parfois exagérée, que l'on accorde aux sentiments, la multiplicité des inspirations et la confusion constante des genres font ensemble une sorte de première époque romantique, qui précède le classicisme. Elle est toute

[116] J. de Fonteny, *La Chaste bergere*, dans *Le Bocage d'amour*, Paris, J. Corrozet 1624, pp. 69-142.

[117] P. Trotterel, *Theocris, pastoralle*, Rouen, R. du Petit Val 1610.

d'origine italienne et espagnole ; elle est caractérisée surtout par la désertion de l'antique, et par la recherche d'une inspiration moderne. L'Arioste, le Tasse, Montemayor, ont pris la place des modèles de l'antiquité : les inspirations qu'ils offrent au théâtre, comme au roman et à l'épopée, sont toutes consacrées à la louange de l'amour et de sa toute-puissance.

D'une part, l'amour se mêle aux aventures et à l'existence héroïque des paladins ; d'autre part, il fait l'unique préoccupation des bergers, qui, sans ses alarmes, seraient les plus heureux des mortels. Ainsi, la tragi-comédie et la pastorale ne diffèrent pas par leur sujet ; elles sont toutes les deux consacrées au problème qui passionne déjà la littérature française, et qui est l'analyse des sentiments et leur exacte représentation. Par leur cadre, elles répondent au besoin d'aventure de cette génération, née dans les guerres civiles et encore habituée au son des armes, autant qu'au désir de paix et de repos, dont la vie idyllique des campagnes représente l'idéal. Il est évident que l'Arioste était un modèle pour la tragi-comédie plutôt que pour la pastorale ; aussi son influence dans ce dernier genre est-elle, somme toute, superficielle.

Dans la tragi-comédie, il n'est pas une autorité ou un exemple : il plaît, et c'est pourquoi on l'imite. Le romanesque de ses situations, la variété des passions de ses personnages, leur héroïsme soutenu par leur exaltation sentimentale, forment une matière très propre pour ce genre dramatique; c'est pourquoi ses aventures connurent une telle fortune, et furent si souvent imitées. Il est certain que dans ces imitations, le côté sentimental est surtout mis en évidence, au détriment de la narration héroïque [118]; mais procéder ainsi, ce n'était pas trop s'éloigner de l'esprit de l'Arioste, pour qui la fiction épique n'est souvent qu'un prétexte pour les épanchements lyriques.

[118] « Dans tous les sujets que le *Roland Furieux* ou des romans de moindre rang dispensent aux adaptateurs, l'amour, certes, est toujours au premier rang ». J. Marsan, *La pastorale dramatique*, pp. 367-368.

CHAPITRE VIII

LE ROMAN, A LA FIN DU XVI[e] ET AU COMMENCEMENT DU XVII[e] SIÈCLE

I

Jusqu'à l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé, le roman français ne vante aucun chef-d'œuvre ; la production romanesque après Rabelais est des plus médiocres, et aucun nom n'illustre la prose épique, en dehors de celui d'Herberay des Essarts. Mais si le genre ne brille pas par la qualité, il s'impose déjà par la quantité. Le roman connut, à la fin du XVI[e] siècle et au commencement du XVII[e], une abondance qu'on ne peut comparer qu'à celle qu'il eut à l'époque moderne. Cela s'explique, nous l'avons déjà dit, par le goût du public pour le romanesque, c'est-à-dire pour l'aventureux et le sentimental à la fois. Alimenté d'abord par les littératures étrangères, ce goût amène par la suite une production nationale qui, dans sa médiocrité même, laisse mieux deviner ce qui intéresse le lecteur français, et les qualités qu'il y cherche.

Une histoire du genre serait inutile aux fins que nous nous proposons. Sans aller aussi loin que Huet et qu'Espiard de La Cour, qui pensaient que le goût des romans vint aux Français de l'Orient, et peut-être des Tartares [1], on pourrait constater déjà, dans le moyen-âge français, ce mélange d'aventure et de sentiment qui est la caractéristique du roman romanesque. A mesure qu'on approche du commencement du XVII[e] siècle, le goût des aventures le cède à celui de l'expérience sentimentale et de l'analyse psychologique. A cette époque, le roman chevaleresque continue à vivre, dans le roman sentimen-

[1] *Lettre de Monsieur Huet à Monsieur de Segrais de l'origine des Romans*. Paris, Cramoisy 1678, pp. 10-12 ; Espiard de La Cour, *Œuvres meslées, contenant des pensées philologiques et quelques poesies*, Amsterdam 1749, p. 28.

tal ou à côté de lui ; plus tard, il aura une influence, qui nous semble incontestable, sur les grands romans héroïques du XVII[e] siècle [2]. Mais, pour le moment, la mode est aux analyses, aux détails psychologiques, aux conversations galantes, aux tendres « poulets », et à tout l'arsenal du roman sentimental.

Plusieurs circonstances déterminèrent cette nouvelle orientation du genre. Les conditions intérieures furent celles qui décidèrent ; il faut compter parmi celles-ci le goût de l'analyse, le progrès de la vie mondaine et de la société, à laquelle on doit le penchant si prononcé pour les conversations galantes et pour les lettres d'amour, et le prestige nouveau des femmes qui, après la période troublée des guerres civiles, recommençaient à trôner dans les salons. A côté des facteurs français, il ne faut pas négliger non plus la littérature italienne et espagnole, le roman grec et, plus tard, le roman et la poésie pastorale [3].

Au milieu de ces facteurs divers, la place de l'Arioste n'est pas très importante. On retrouve son souvenir dans un certain nombre de productions romanesques du XVI[e] et du XVII[e] siècle : son imagination fournit à ces écrivains qui n'en ont pas, le sujet de quelques compositions romanesques, mais son influence ne joue presque pas dans ces emprunts. Son esprit n'y est pas assimilé, et ses imitateurs ne lui doivent rien, en dehors de la matière épique ; en devenant français, l'Arioste n'imposait plus sa manière de penser, mais adaptait sa matière aux exigences du genre.

Il est intéressant de constater que son *Furieux* est considéré comme un roman, par certains écrivains qui se laissent peut-être influencer en cela par les Italiens [4]. Pour un auteur de vers liminaires, Logeas rappelle à la vie

> les inimitables escrits
> Et de l'Arioste et du Tasse [5];

[2] Cf. E. Estève, *Le moyen-âge dans la littérature du XVIII[e] siècle*, dans *Revue de l'Université de Bruxelles*, XXVIII (1923), p. 357.

[3] G. Reynier, *Le roman sentimental*, pp. *vj-vij* ; H. Körting, *Geschichte des Französischen Romans im XVII Jahrhundert*, Leipzig 1885, 1[re] partie, *passim* ; M. Magendie, *Le roman français au XVII[e] siècle*, Paris, Droz 1932, pp. 14-95.

[4] Ménestrier, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, Robert Pepié 1685, p. 47 ; Fr. Duval, *Lettres curieuses sur divers sujets*, Paris, N. Pepié 1725, I, 143.

[5] J. Baudouin, *A Monsieur de Logeas sur son Romant Heroïque*, en tête de ce dernier ouvrage, publié à Paris, A. Courbé 1632.

Pierre de Deimier, est un romancier dont la gloire nouvelle oblige

> Qu'on voile de l'antiquité
> Cet Amadis tant rechanté,
> L'Arioste et le Tasse encore [6],

et Tristan l'Hermite n'oublie pas de rappeler, dans son roman, l'exemple de « l'excellent Arioste » [7].

Celui-ci est parfois aussi leur source d'inspiration. Les ouvrages à la mode, qu'ils soient des petits poèmes ou des romans sentimentaux, s'intitulent, comme le fait remarquer un poète,

> Les amours de Cloris, de Laure et Doralice,
> De Melisse, Isabelle, Alphandre et Cleonice,
> Les doux embrassemens d'Angelique et Medor [8].

Alors même qu'on ne lui doit rien, on cite parfois son nom, pour mettre en contraste ses défauts avec les qualités et les mérites du roman en question, et dont l'éditeur vante parfois la chasteté, qui ne tient « rien de l'impieté magicque d'Armide et des incestueuses amours d'Isabelle, ny du poison de mil autres macquerellages Italiens et Espagnols » [9].

II

L'influence de l'Arioste fut insignifiante sur les nouvelles françaises du XVI[e] siècle, qui s'alimentèrent presque exclusivement des nouvelles italiennes. Les épisodes du *Roland Furieux* leur ont rarement fourni quelque sujet. On en trouvera un exemple dans *les Facetieuses journées* de Gabriel Chappuys, dans une nouvelle sur les amours de la princesse d'Utopie et du prince Dom Ferrand de Castille, qui n'est pas sans analo-

[6] Vers d'Estival, en tête de P. de Deimier, *Histoire des amoureuses destinees de Lysimont et de Clytie*, Paris, J. Millot 1608.

[7] Tristan l'Hermite, *Le page disgracié*, Paris, A. Boutonné 1667, vol. I, p. 172. Il est curieux de voir le sieur de La Ronce intituler un roman qu'il tire de l'épisode des amours de Renaud et d'Armide, dans le poème du Tasse, *Le Renaud amoureux, histoire precedente de Roland l'Amoureux et Furieux* (Paris, Toussainct de Bray 1620), bien qu'il n'ait aucun rapport avec les poèmes de Boiardo et de l'Arioste.

[8] Sonnet de Courval, *Satyre* I, dans *Poésies*, I, 24.

[9] *Les tragiques amours du brave Lydamas et de la belle Myrtille*, Toulouse, A. Sève 1594, pp. 5-6 ; cf. Reynier, *Le roman sentimental avant l'Astrée*, p. 221.

gie avec l'aventure de Genèvre et d'Ariodant [10] ; mais cela s'explique sans doute par une source italienne autre que l'Arioste, et que nous ne connaissons pas [11], ou, plus probablement, par l'imitation directe du roman de Juan de Flores, qui a servi de modèle à l'Arioste.

Nous signalerons, dans *les Matinées* de Cholières, une allusion à l'épisode de Joconde, et à cette reine qui, « quoy qu'elle eut pour mary un seigneur le mieux formé et proportionné qu'on eut sceu choisir des deux yeux, grand et membreux et de fort attrayante grâce, fut toutesfois surprise par la fente de l'huis comme elle faisoit cueillir sur son impudique tertre les fleurs par un nain de demy coudée, le plus laid quinaut que la terre porta » [12].

Une traduction de cette aventure bien connue est publiée dans *la Mariane du Filomene*, roman anonyme de la fin du XVI[e] siècle. Ce roman a un autre sujet, que le titre dit assez bien [13], mais au milieu des aventures qui le composent, cette histoire est placée avec d'autres nouvelles, qui se ressemblent par leur conclusion, et qui montrent toutes combien les femmes sont inconstantes et peu dignes de confiance. Considérant ce but, le choix de cet épisode était indiqué, et le personnage qui le raconte le dit lui-même : « Entre un milliace d'histoires qui se presentent à ma memoire, je n'en pense de plus à propos, et qui touche plus au vif la legereté et la perfidie de ce sexe, qu'une qu'il me souvient avoir autrefois leue en l'Arioste, laquelle bien qu'aucunement chatouilleuse aux oreilles des dames, j'ay neantmoins choisie tout exprez, sçachant que comme les remedes qu'on applique aux plaies, de tant plus qu'ils sont salutaires, d'autant plus sont-ils douloureux et cuisans » [14]. La traduction est très servile, ce qui nous dispense d'une analyse plus approfondie ; l'auteur déclare qu'il a suivi son modèle

[10] G. Chappuys, *Les facetieuses journées*, Paris, J. Houzé 1584, conte IV, *iij*, ff. 116-120.

[11] Chappuys cite parmi ses sources Brevio, Firenzuola, Molza, Erasto, Massuccio Salernitano, Parabosco et Arlotto.

[12] Cholières, *Les Matinées*, dans *Œuvres*, Paris, Librairie des Bibliophiles 1879, vol. I, p. 196.

[13] *La Mariane du Filomene, contenant cinq livres : Esquels sont descrites leurs amours, puis l'infidelité de l'un, et les travaux de l'autre ; Avec plusieurs belles histoires de l'inconstance et legereté des femmes*, Paris, Cl. de Monstroeil et J. Richer 1596, ff. 93-107.

[14] *La Mariane du Filomene*, f. 92 v.

d'aussi près qu'il l'a pu, en gardant les « termes qui luy sont propres et naturels » [15].

Le même épisode est imité, avec plus de liberté, par Jacques Yver, dans son recueil de nouvelles intitulé *le Printemps* [16]. Cet écrivain peu connu, qui avait certainement lu l'Arioste [17], et dont l'ambition déclarée était d'égaler Bandello et les autres conteurs italiens, n'est pas un imitateur servile ; l'aventure qu'il raconte, et qu'il donne comme réelle, suit plus librement que d'habitude le cours du récit, transformé et adapté aux conditions françaises. Claribel, Poitevin, et Floradin, Saintongeois, ont fait leurs études ensemble, en Italie, ou plutôt ont mené ensemble la vie joyeuse qui était de règle dans les cités universitaires. Rappelé le premier en France, Claribel s'établit à Poitiers, où il se marie ; Floradin passe par hasard par la même ville, et y obtient les faveurs de la femme de son ami, sans connaître son état-civil. Claribel apprend qu'il a été trompé, et comme Astolphe, il prend la décision de partir dans le monde, pour venger sur d'autres maris l'injure qu'on vient de lui faire. Il a une aventure avec une certaine Serène, qui se marie ensuite avec Floradin, lui donnant un enfant dans les six mois qui suivent le mariage. Floradin part à son tour dans le monde ; il rencontre enfin Claribel, à qui il raconte sa mésaventure, recevant à son tour ses confidences. « Puis, se voyant bien quittes l'un à l'autre, commencerent à l'envi de se montrer l'un à l'autre de beaux chefs-d'œuvre de leur metier, et faire preuve combien ils avoient profité en l'ecole d'amour, et ce avec tant de dextérité, qu'on eut dict qu'ils avoyent certains charmes dont la force contraignoit toute resistence à se rendre, et faisoit de nuict ouvrir les portes mieux fermées, de sorte qu'il n'y avoit si sauvage, qu'on appelle chaste, qu'ils n'apprivoisassent » [18].

[15] *Ibidem*, f. 93. On trouve dans le même roman quelques autres allusions au *Roland Furieux* et à ses aventures, notamment à l'écu enchanté d'Atlant (f. 36), et aux fontaines enchantées de la forêt des Ardennes (f. 64 v.).

[16] *Les Printemps d'Iver. Contenant cinq histoires discourues par cinq journées en une noble compagnie, au chasteau du Printemps.* Paris, J. Ruelle 1574, ff. 318-387. Dans l'édition du *Panthéon Littéraire*, publ. par P. Lacroix, Paris 1841, pp. 628-651. Mis en vers par Mirabeau, *Recueil de Contes, Première partie*, Londres 1780, pp. 92-116. Cf. *Journal littéraire*, par J. M. B. Clément, Paris, Ch. Forget 1796, I, 76-85, et *Journal des Sciences et des Beaux-Arts*, 1781, I, 514.

[17] Il cite Maugis, Roland et la lance d'or de Bradamante, dans sa première nouvelle, f. 40.

[18] J. Yver, *Le Printemps*, éd. *Panthéon Littéraire*, p. 648.

C'est maintenant que les deux personnages se confondent avec l'Astolphe et le Joconde de l'Arioste ; leurs conquêtes se multiplient, au milieu de la guerre civile qui commence justement à sévir, et qui nous ramène dans le cadre français. Un jour, ils rencontrent, par un pur effet du hasard, leurs femmes dans le même lit avec un meunier dont ils avaient courtisé auparavant la femme, et cette rencontre les décide, comme l'aventure de Fiammette dans le récit italien, à pardonner à leurs femmes et à rentrer chez eux : « Or, apres plusieurs menus propos fort salutaires pour leur reconfort, ils resolurent d'aller donner le bonjour à leurs femmes et reintegrer les amours conjugales, rentrant en leur ancien menage, qui leur devoit sembler nouveau. » [19] La conclusion s'avère donc aussi immorale que dans le texte de l'Arioste, duquel l'imitateur s'éloigne par les incidents nouveaux de son histoire, mais dont il s'est assimilé l'esprit libre et enjoué ; c'est d'ailleurs ce qui fit la fortune de ce conte, qui eut la chance d'être remis dans l'actualité au XVIII[e] siècle, et qui est, en tout cas, la partie la plus connue du recueil d'Yver.

III

Les auteurs des innombrables continuations de l'*Amadis de Gaule* se servirent souvent des imaginations de l'Arioste, pour en enrichir les épisodes de leurs romans. C'est ainsi, par exemple, que l'on trouvera dans le *Spheramonte* de Mambrino Roseo de Fabriano, l'épisode des amours de Fortunian et de la belle Girolde, qui est fidèlement copié sur celui de Roger et d'Alcine [20]. Mais nous ne nous arrêterons pas sur ces imitations étrangères, bien qu'elles aient eu un écho dans la littérature française, préférant insister sur la seule partie des romans d'*Amadis* qui semble avoir été tirée du *Roland Furieux* par un Français. Là aussi, d'ailleurs, la question n'est pas définitivement mise au point, malgré l'étude consacrée à ce sujet [21],

[19] J. Yver, *Le Printemps*, p. 649.
[20] G. Chappuys, *Le dishuictiesme livre d'Amadis de Gaule*, Lyon 1579, ch. *xcj-xcij*.
[21] W. Küchler, *Eine dem « Orlando Furioso » Ariost's entlehnte Episode im französischen Amadisroman*, dans *Zeitschrift für Französische Sprache und Litteratur*, XXXIV (1909), pp. 274-292.

les rapports des différentes traductions des *Amadis* avec leurs originaux n'ayant pas encore été éclaircis d'une manière satisfaisante.

Dans le douzième livre de cette longue série de romans, G. Aubert raconte quelques épisodes qui ne sont pas sans rapport avec le poème de l'Arioste. On y voit les principaux héros, Amadis, Florisel de Nicée, Agésilan, dom Orlanges, dom Flororlan de Thrace, qui appareillent pour Constantinople. Pendant leur voyage, une tempête survient, durant laquelle Agésilan et sa maîtresse Diane essaient de se sauver sur un petit radeau de fortune. Ils arrivent sur un rocher, où « ils veirent venir par my le ciel un chevalier armé de toutes pieces, monté sur un horrible monstre volant, qu'il conduisoit par l'air à son plaisir, ne plus ne moins que s'il eust esté à cheval dessus la terre » [22]. Le chevalier volant est un certain Patrifond, et sa monture, qui est une copie de l'hippogriffe, est née d'un griffon et d'une lionne.

Devenu amoureux de Diane, Patrifond met à contribution sa science de magicien pour éloigner Agésilan, et offre à sa maîtresse un cheval qui, comme celui d'Angélique, la porte sur une île aussi déserte que celle d'où il était parti [23]. La complainte de la princesse abandonnée est fidèlement copiée sur celle d'Angélique. Quand Patrifond se présente, il aurait un rôle plus actif que celui du vieux hermite de l'Arioste, si des pirates ne venaient lui ravir sa proie. Ces corsaires transportent Diane dans l'Ile Désolée, dont les habitants font chaque jour offrande d'une jeune fille à leur dieu, représenté par un monstre qui vient la dévorer ; on a déjà reconnu dans cette île l'Ebude de l'Arioste, et ses cruelles coutumes.

Pendant que Diane subit le sort d'Angélique, Agésilan, qui a pris à Patrifond sa monture ailée, rencontre des aventures qui en font un second Astolphe. Il délivre le roi des Garamanthes du fléau du monstre qui « luy venoit soudain rapiner et devorer la pluspart de ses viandes, laissant le surplus tellement infect de sa puanteur, qu'il estoit impossible d'en pouvoir gouster » [24]. Il poursuit ce monstre jusque dans l'île Dé-

[22] *Le douziesme livre d'Amadis de Gaule... Traduit de l'Espaignol en François par G. Aubert de Poitiers*, Lyon, Fr. Didier 1577, ch. *lxxxiv*, p. 476.
[23] *Ibidem*, ch. *lxxxvj*, pp. 483-484 ; cf. *Orlando Furioso*, VIII, *xxxv*.
[24] *Ibidem*, ch. *xciv*, p. 519 ; cf. *Orlando Furioso*, XXXIII, *cvij-cxj*.

solée, où il bouche l'ouverture de son refuge, pour l'empêcher d'en ressortir. Il apprend aussi la barbare coutume des habitants, et il aperçoit sur un rocher « une tendre demoiselle attachée contre la dure roche, aussi nue comme Nature l'avoit produite à sa naissance, sans avoir un seul voile pour couvrir les blancs lis et les vermeilles roses dont son corps delicat estoit embelly » [25]. Les péripéties de son combat avec le monstre sont reproduites du combat de Roland contre l'Orque; comme dans cet épisode du *Roland Furieux*, les habitants de l'île se révoltent contre celui qui avait tué le monstre envoyé par leur dieu. Agésilan leur résiste jusqu'à ce que les prêtres de Tervagant viennent le remercier et l'encenser de parfums, ayant reconnu en lui un envoyé des cieux, après quoi il prend en croupe sa Diane retrouvée, et s'envole vers de nouvelles aventures.

IV

Dans cette sorte d'emprunts, seule la fable de l'Arioste intéresse l'imitateur ; il transcrit scrupuleusement ses aventures, sans intervenir autrement que pour changer les noms des personnages, et pour mettre d'accord ces histoires nouvelles avec celles qu'il avait déjà empruntées ailleurs. Les autres romanciers qui imitèrent le même modèle ne sont pas plus originaux. Ce qu'ils ajoutent au texte de l'Arioste, c'est l'analyse psychologique, ou plutôt les prétentions d'analyse, et une préciosité de langage qui est caractéristique de toute la production romanesque de l'époque, et qui, seule, en rend parfois la lecture amusante. Dans ces conditions, c'est seulement dans le sujet qu'il faut chercher les influences éventuelles de l'Arioste, car c'est, le plus souvent, la seule chose que les romanciers français du commencement du XVII[e] siècle lui prennent encore.

Le premier sur lequel nous devons nous arrêter, c'est Antoine de Nervèze, qui jouit pendant la première moitié du XVII[e] siècle d'une si grande réputation d'élégance, qu'écrire et parler « Nervèze » était devenu le comble du raffinement auquel

[25] *Amadis de Gaule*, l. XII, ch. *xcv*, p. 525 ; cf. *Orlando Furioso*, X, *xcv-xcvj*.

aspiraient toutes les précieuses ridicules [26]. Il est un des représentants les plus caractéristiques de cette mode littéraire qui fit tant de ravages, avant l'œuvre d'épuration entreprise par les avant-coureurs du classicisme.

Nous avons déjà rencontré son nom, en parlant des imitations en vers de l'épisode d'Olympe et de Birène, et nous avons examiné le petit poème qu'il avait brodé sur ce sujet. Il en avait tiré d'abord un roman, qu'il publia séparément, et plus tard, dans *les Amours diverses*, qui est le recueil de ses romans sentimentaux les plus importants [27]. Il s'y trouve d'ailleurs en bonne compagnie, car il est précédé par l'histoire des amours de Tancrède et de Clorinde, et par l'épisode d'Olinde et Sophronie, tirés du poème du Tasse ; nous sommes donc en pleine mode romanesque et chevaleresque italienne.

L'action nous transporte au temps de la chevalerie, ou, en langage précieux, « du temps que le repos universel de la terre travailloit les courages des cavaliers et que leur courtoisie, trompant l'oisiveté des armes, rechercheoit exactement les crimes des amants infideles ». On nous dit dans quelles circonstances Olympe connut Birène, et comment « ses appetits gloutons du miel de ses caresses s'accordent avec son malheur pour la faire entrer en des fers d'où elle ne sortira que par les portes de la honte » [28].

Tout s'y passe en discours et en dialogues. Le récit présente aussi quelques différences, par rapport au texte de l'Arioste, parmi lesquelles la plus importante est l'introduction d'un personnage nouveau, Florie, pour laquelle Birène quitte Olympe. La fin aussi diffère de la version du poème, dans laquelle Bi-

[26] Antoine de Nervèze, né en 1570, mort après 1622, fut secrétaire de la chambre de Henri IV. Cf. sur lui Goujet, *Bibliothèque*, XIV, 221 (qui l'appelle Guillaume-Bernard de Nervèze, par confusion avec un écrivain contemporain, qui portait ce nom, auteur d'un recueil de *Poëmes spirituels*, Paris, du Breuil 1606) ; Lachèvre, *Bibliographie des recueils collectifs*, I, 268-269 ; E. Magne, *Gaultier-Garguille, comédien de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, L. Michaud s. a., p. 165, note. Pour l'admiration dont lui témoignèrent ses contemporains, v. les jugements laudatifs cités par G. Reynier, *Le roman sentimental*, pp. 265-266 ; Cf. aussi Du Lorens, *Satire* IX, p. 71 ; Brébeuf, *Poésies diverses*, Paris, A. de Sommaville 1668, p. 324 ; Rathéry et Boutron, *Mademoiselle de Scudéry, sa vie et sa correspondance*, Paris, Téchener 1873, p. 153 ; Tallemant des Réaux, *Historiettes*, XXII.

[27] Nervèze, *Les Amours d'Olympe et de Birene*. Deux éditions de Paris 1599 et de Lyon 1605, que nous n'avons pas vues ; cf. G. Reynier, *Le roman sentimental*, p. 379. Réimprimé dans *Les Amours diverses*, Paris 1606 ; Lyon 1608 ; Lyon 1615 ; Paris 1621.

[28] Nervèze, *Les Amours diverses*, Paris 1606, ff. 83-84.

rène était puni, et Olympe épousait Hubert ; ici, les deux amoureux se retrouvent et font la paix, Olympe consentant à oublier les torts de son fiancé, et Florie renonçant aux promesses de cet amant inconstant.

Les modifications ne font donc pas défaut dans cette histoire. Elles ont toutes le but de mieux expliquer le jeu des passions, et de rendre plus complète, bien que non moins superficielle, l'analyse psychologique et le tableau des effets de l'amour. C'est dans ce même but que l'on insiste, ici comme dans tous les romans sentimentaux dont l'analyse va suivre, sur les conversations galantes, sur les lettres d'amour, sur tous les détails qui marquent la progression de la passion. Dans l'Arioste, l'histoire des amours d'Olympe intéressait par ses péripéties, par la succession mouvementée de ses aventures ; chez Nervèze, les incidents comptent beaucoup moins, et il lui est indifférent, après avoir commencé en attirant l'attention sur les malheurs que peuvent causer l'ingratitude et la trahison, de terminer par un tableau de bonheur, qui fait oublier que Birène est un traître et un ingrat.

Ce qui l'intéresse, c'est uniquement la peinture de l'âme, l'observation des effets de la passion sur les actions de ses personnages. Toutes les fois qu'il complique l'intrigue indiquée par l'Arioste, c'est plutôt dans un sens intérieur, en ajoutant des faits qui aident à la compréhension psychologique de ses personnages ; quand il retranche, il laisse de côté les détails extérieurs, qui, dans l'Arioste, avaient le but d'animer davantage le récit. Le procédé n'est ni bon, ni mauvais ; cela ne dépend que des possibilités de l'écrivain, de sa pénétration psychologique et de la qualité de son art. Nervèze n'avait rien de tout cela ; mais son expérience se répétera, avec le même insuccès, pendant toute une génération d'écrivains, et c'est elle qui rendra possible plus tard l'éclosion d'un roman psychologique, dont elle marque les premiers tâtonnements.

V

La conception du roman étant la même, le résultat ne sera pas différent, si à la place des aventures d'Olympe on nous raconte celles de Zerbin et d'Isabelle ; le fait est que le roman

du Sieur de Favoral, qui reproduit cet épisode du *Furieux*, présente exactement les mêmes caractères [29].

Les amours des deux personnages commencent, comme dans l'Arioste, à l'occasion d'un tournoi à Bayonne, à la cour du père d'Isabelle ; mais les détails de la première partie du récit appartiennent à Favoral. Zerbin ayant tué en duel son rival, il est accusé de trahison, avec Isabelle, et ils sont condamnés à mort tous les deux. Mais Zerbin provoque ses accusateurs, et les oblige à avouer leur trahison ; il rentre ainsi dans les bonnes grâces du roi, qui lui est si reconnaissant, qu'il commande à sa fille de le débarrasser de ses armes, ce qu'Isabelle fait « à force de baisers et d'ambrassades bien destroictes, de celles qui pouvoient animer les marbres et eschauffer les glaces » [30], mais qui prouvent mal leur innocence.

Jusqu'à la séparation des deux amoureux et au départ de Zerbin en France, l'imitation de l'Arioste est très libre : les premières deux cents pages du roman ne s'appuient, en effet, que sur quatre stances du *Roland Furieux*. Mais l'imitation devient plus serrée par la suite, et si les discours et les amplifications sont les mêmes, il y a moins de détails inventés de toutes pièces par l'imitateur. Une seule modification mérite encore d'être signalée. Selon Favoral, Zerbin ne fut pas tué par Mandricard seul ; il avait aussi Marfise contre lui, et c'est sous leurs coups réunis qu'il succomba.

Pour ce qui est du style, il est du plus pur « Nervèze » ; on le verra par le commencement du discours qu'Odoric adresse à Isabelle, et qui est un véritable galimatias : « Madame, vos beautez surpassant l'extreme de ce qui est beau, pour causer des effects aussi tous extresmes, ont faict de tels caracteres en mon ame, que comme rien de pareil ne se peut voir, nulle autre affection ne pourroit mieux meriter que la mienne d'estre advouée de vostre belle ame. Ne me refusez point pour

[29] *L'Arioste imité, où sont naïvement deduites les amours et estranges adventures de Zerbin et d'Isabelle. Par le Sieur de Favoral.* Paris, T. du Bray 1610. On ne connaît presque rien de la vie de Favoral. Il a écrit aussi *Les Contes et discours facetieux*, Paris, J. Corrozet 1615, réimprimés en 1618, sous le titre *Les Facetieuses Journees*, et en 1626, 1629 et 1644, sous le titre *Les plaisantes Journees*, et un roman, *La Constance d'amour, représentée au sujet des amours et grandes adventures de Philadin et de Claritée*, Paris, Fr. Huby et Guil. Guérin 1622.

[30] Favoral, *L'Arioste imité*, f. 55.

tant de grandes affections un petit atome de vos graces, soubs lequel je vous feray tant voir d'obeyssances et de devotions à vostre adoration, que vous ne desdaignerez puis apres de me les faire posseder toutes entieres, m'estimant digne de vostre amour, si elle se peut acquerir par la plus belle amour qui puisse estre au monde, car quand Amour mesme voudroit trouver tant d'amour que j'en ay, il s'y trouveroit aussi en peine que vous me ferez miserable si vous rejettiez une si belle ardeur » [31].

Le roman de Favoral présente ainsi les mêmes caractères que celui de Nervèze. Leurs procédés, qui sont ceux de tout le genre, donnent à ces imitations un air de famille, qui cependant n'a rien de commun avec le *Roland Furieux*. Que la fable vienne de là ou d'ailleurs, elle n'est qu'un prétexte pour des amplifications oratoires, pour des lettres et des discours amoureux. C'est à peine si, au milieu de tout cet arsenal d'artifices, Favoral nous décrit quelques scènes de combats singuliers ou de batailles rangées, qui donnent un peu de vie à ses froides tirades. Mais cette partie de son récit est complètement noyée sous l'abondance des déclamations et des jeux d'esprit malhabiles et prétentieux, des images précieuses qui, transposées dans le langage commun, n'expriment que des banalités.

VI

Si l'on suit la recette de ces romanciers, il est facile, comme Louis Guez de Balzac le faisait remarquer, de faire un livre en moins de huit jours. C'est que, pour les composer, « il ne faut qu'avoir la patience de transcrire ceux d'autruy ; il ne faut qu'une aiguille et du fil pour coudre les estoffes qu'ils ont desrobées de tous costez » [32]. L'aiguille et le fil étaient de fabrication française, et ne devaient pas coûter cher, car nous en trouvons sur tous les chemins. La recette est une panacée, et, comme toutes les panacées, elle ne donne que des résultats médiocres. C'est la seule chose que l'on puisse dire à propos de

[31] Favoral, *L'Arioste imité*, f. 107.
[32] *Les entretiens de feu M. de Balzac*, Paris, A. Courbé 1660, p. 143.

l'imitation tirée par le Sieur des Escuteaux de l'épisode des amours d'Alcestes et de Lydie [33].

Cet écrivain est un rival de Nervèze, et un rival qui le surpasse en recherche et en mauvais goût ; son nom aussi bien que celui de Nervèze servit à désigner le style emphatique et guindé du commencement du XVII[e] siècle [34]. C'est pourquoi le lecteur sait déjà ce que sera son roman. Il est caractérisé par une certaine liberté d'interprétation, qui lui permet d'ajouter des aventures nouvelles : il intéresse autant par sa matière que par le côté sentimental, si toutefois on peut encore parler d'intérêt.

En montrant comment Alcestes devient amoureux de Lydie, à la seule description qu'on lui fait de sa beauté, et comment il entre au service de son père, l'auteur ne fait que suivre, tout en l'amplifiant, le texte de l'Arioste. Mais immédiatement après, il raconte des épisodes qui ne se trouvent pas dans le *Roland Furieux*, et dont le but est de montrer combien la vaillance d'Alcestes fut digne d'une meilleure récompense.

L'Arioste avait résumé dans deux vers les grands services rendus par ce héros au roi de Lydie :

> Pamfilia e Caria e il regno de' Cilici
> Per opra di costui mio padre vinse [35].

Des Escuteaux détaille les guerres et les exploits de son personnage, de manière à en remplir la première partie de son roman. Alcestes a des duels avec des chevaliers errants et avec des géants, et c'est sa vaillance qui décide de la victoire, dans les trois guerres contre les trois rois voisins. Ce n'est qu'après de longues fantaisies guerrières que le roman devient sentimental, avec la description des peines amoureuses du héros, et de la cruauté de sa maîtresse. Cela ne dure d'ailleurs pas longtemps, car, après l'apparente réconciliation avec Lydie, Alcestes continue la même série d'exploits, pour plaire à sa cruelle fiancée. Désormais, il ne combat plus que des géants, et

[33] *Les admirables faits d'armes d'Alcestes servant l'infidele Lydie. Par le sieur des Escuteaux*, Saumur, Th. Portau 1618.
[34] G. Guéret, dans *Le Parnasse réformé* (*Les auteurs en belle humeur*, Amsterdam 1723, p. 20), et *La guerre des auteurs anciens et modernes*, *ibidem*, p. 3, le met à côté de Nervèze. V. aussi K. Bichlmaier, *Die Präziosität der sentimentalen Romane des Sieur des Escuteaux*, Dissertation d'Erlangen 1931.
[35] *Orlando Furioso*, XXXIV, *xviij*, 1-2.

c'est seulement par exception qu'il s'attaque parfois à des Cyclopes. Comme l'Arioste avait déjà dit qu'il avait eu à se battre

Con orribil persone e monstruose,
Con giganti a battaglia e Lestrigoni [36],

des Escuteaux reprend, comme il l'avait déjà fait, ces indications sommaires de son modèle, et en remplit la deuxième partie de son roman.

Après la mort d'Alcestes, la punition de Lydie n'est plus la même. L'ombre de son amoureux lui apparaît pendant la nuit, et cette ingrate, torturée par les remords, se jette du haut d'une fenêtre, expiant ainsi tant de crimes. « Telle fut », ajoute l'auteur, « la fin des malheureuses amours du magnanime Alcestes, tirées du trente et quatriesme chant de l'Arioste »; et telle est la fin de ce roman d'aventures, qui ne devient que rarement sentimental, et qui ne réussit jamais à être intéressant.

VII

Par ses nombreux épisodes, le *Roland Furieux* constitue une source inépuisable de fables épiques, dont nous avons déjà raconté les plus importantes, en analysant les imitations en vers. Le roman reprit à son tour les mêmes sujets ; parmi ceux-ci, l'épisode le plus souvent imité fut celui des amours de Genèvre, dont nous connaissons cinq imitations en prose, dans les romans d'Espinaud et de Jean Corbin, dans un roman inédit et non terminé de la Princesse de Conti, et, d'une manière épisodique, dans l'*Astrée*, et dans *La Bergère de la Palestine*, par Bazire [37].

Le premier de cette série, *les Amours de Genievre et d'Ariodant*, par le sieur d'Espinaud, est présenté par l'auteur comme une simple imitation de l'Arioste [38]. Dans la fable, il n'y a

[36] *Orlando Furioso*, XXXIV, *xxxviij*, 6-7.

[37] L'épisode dut être très en faveur à cette époque : « Parleras-tu de Genevre, ou d'Angelique ? » dit Lysis à Anselme, dans le *Berger extravagant* de Charles Sorel (vol. I, p. 446), quand il s'agit d'inventer une histoire pour ébahir les gens.

[38] *Les amours de Genievre et d'Ariodant. A l'imitation de l'Arioste. Par J. d'Espinaud.* Lyon, Th. Ancelin 1601.

presque pas de modification; seulement, le chevalier qui apprend la trahison ourdie contre les deux amoureux n'est plus Renaud, mais Zerbin, le frère de Genèvre, qui n'avait aucun rôle dans cette aventure. Du point de vue de la conception, le roman appartient au même genre sentimental, qui se base uniquement sur l'analyse des passions ; pour ce qui est de la composition, on y trouvera le même style emphatique et ampoulé, la même recherche et le même mauvais goût.

Ariodant voit à peine Genèvre, que « le voyla possedé de mille desirs, chacun de ses desirs a mille prétentions, chacune de ses prétentions aspire à mille gloires, et chacune de ses gloires portent [*sic*] une de ses volontez devant les yeux de sa maistresse, pour luy demander s'il doit estre asseuré de vivre, entre tant de feux et de flammes qu'il voit naistre dans l'enclos de sa prison » [39]. Au moment où il doit la quitter, Genèvre « faillit de se transformer en douceur, à fin que logeant dans les yeux d'Ariodant, elle eut ce bien d'estre eternellement en sa compagnie » [40].

Jean Corbin n'est pas plus original dans son imitation du même épisode, intitulée *les Amours de Philocaste* [41]. On connaît peu la vie de cet écrivain, qui fut traducteur du Tasse en même temps qu'imitateur de l'Arioste et que Boileau citait parmi les écrivains justement oubliés [42]. Quant à son roman, sa principale nouveauté est le changement des noms des personnages : Ariodant s'appelle Pirame, et Genèvre est devenue Philocaste, grâce à la mode littéraire qui veut que les héros s'appellent de noms grecs plus ou moins fantaisistes, qui expriment leur caractère.

Dans la première partie de son histoire, Corbin répète celle de l'Arioste, que nous avons vue tant de fois reprise. Mais il ne finit pas comme son modèle, par la punition du traître, qui s'appelle ici Fideganne; il prolonge encore ces aventures, en imaginant une nouvelle séparation des deux amoureux, et de nouveaux obstacles à leur passion. Cette seconde partie n'est

[39] D'Espinaud, *Les amours de Genievre*, f. 30.

[40] *Ibidem*, ff. 36-37.

[41] *Les amours de Philocaste, où, par mille beaux et rares accidents, il se void que les variables hazards de la Fortune ne peuvent rien sur la constance de l'Amour.* Paris, J. Gesselin 1601. Réimprimé en 1615, sous le titre *La Perfidie d'amour, ou les amours de Philocaste.*

[42] Boileau, *Art poétique*, IV, 36. Cf. Niceron, *Mémoires*, XXXVII, pp. 379-387.

d'ailleurs pas plus originale que la première : elle est toujours imitée du *Roland Furieux*, et précisément de l'épisode des amours de Roger et de Bradamante, à la fin du poème.

Pirame, qui avait été fait prisonnier dans une guerre contre les Turcs, est délivré par un prince d'Espagne, Mégate, qui est prétendant à la main de Philocaste. Sollicitée par lui, cette tendre amante déclare qu'elle n'épousera que celui qui réussira à vaincre Pirame en combat singulier, car elle sait que son fiancé est invincible. Mais dans le duel qui suit, Pirame se laisse vaincre par celui à qui il doit la vie; Mégate est à son tour vaincu par tant de courtoisie, et renonce à la fin aux droits que lui donnait cette victoire.

Entre cette partie du roman et l'épisode des amours de Bradamante, il y a certaines différences qui n'empêchent cependant pas de reconnaître l'identité des personnages. Bradamante ne confiait pas à Roger la tâche de combattre pour elle, parce que Roger était absent, et qu'elle avait assez de confiance dans ses propres forces, pour ne pas douter de la victoire ; si Philocaste ne fait pas de même, c'est parce qu'il était difficile à une héroïne qui avait débuté en Genèvre, de se transformer en Bradamante. D'autre part, Mégate ne se laisse pas confondre avec Léon, car il connaît ce nouveau Roger dans d'autres circonstances, et, devant le combat singulier qu'on lui propose, il ne montre pas la même pusillanimité. Mais, malgré tout, ces modifications ne réussissent pas à cacher l'origine de l'emprunt ; ce mélange de deux aventures du *Roland Furieux* dans le même roman reste un exemple unique, et qui ne laisse pas d'être curieux.

On trouvera une troisième imitation du même épisode dans un roman composé par une grande dame qui se piquait de littérature, et qui n'a jamais publié elle-même les ouvrages qu'elle a composés. Louise-Marguerite de Lorraine, princesse de Conti, fille de Henri de Guise, connu surtout sous le nom de Balafré, et femme d'un prince de la maison de Bourbon, est un des écrivains les plus illustres et les moins connus de la littérature française. Née et élevée à la cour des Valois, elle y apprit le goût de la vie mondaine, rehaussée par l'éclat des lettres et des arts; mais trop préoccupée par une vie tumultueuse et faite

de nombreuses aventures, elle ne devint écrivain que sur le tard, alors qu'elle trouva l'intérêt de sa vie dans les souvenirs. Elle écrivit d'ailleurs très mal, comme il était presque de rigueur parmi les très grands; elle confia à des gens du métier la tâche de revoir et de corriger ses ouvrages, et ce furent ceux-ci qui les publièrent sous leurs noms. Quant à son imitation de l'épisode de Genèvre, elle ne la termina pas, et nous n'en connaissons qu'une copie manuscrite, dans la rédaction de laquelle il est certain qu'une main autre que celle de la Princesse est intervenue, et qui ne contient qu'une très petite partie du récit de l'Arioste [43].

Ce roman, elle le composa sans doute au seuil de la vieillesse, alors que la vie de salon avait remis à la mode le poème de l'Arioste, et que les précieuses s'appelaient entre elles par les noms de ses personnages. Elle l'adresse à un certain Ariodant, et il est très probable qu'elle désigne par ce nom le maréchal de Bassompierre, son amant, et peut-être même son mari. « Ariodant », dit-elle dans une lettre qui sert de préface, « j'ay enfin accordé à vos prieres ce qu'elles m'avoyent sy importunement requis, et vous envoie l'histoire de Genevre, à la charge que vostre impatience et le peu de profession que je fais de bien escripre, vous fera excuser les erreurs que j'ay commises en imitant l'Arioste, dont mon ignorance me debvroit divertir. Je n'ay pas voulu m'attacher de sorte à la traduction, que je n'y aye adjousté entre les advantures de cette princesse, soubz le nom d'une aultre, celles dont ma vie a esté traversée ; et possible que la sympathie qui se treuve en noz noms et à noz infortunes, sera encore pareille en l'heureux succez de nos passions » [44].

Parmi les aventures racontées par l'Arioste, on trouvera donc l'histoire de sa propre vie; il est probable d'ailleurs que l'épisode ne fut pour elle qu'un cadre pour cette partie du récit. C'est là un sujet sur lequel elle revint très souvent, car tous ses autres ouvrages sont des formes diverses de son autobiographie. Mais le côté biographique, que nous avons analysé ailleurs

[43] Bibl. Nationale, Ms Fr. 19171 (à la suite d'une copie des *Advantures de la Cour de Perse*, qui sont aussi de la princesse de Conti) ; le manuscrit est cité par Quadrio, *Storia e ragione di ogni poesia*, IV, 559, et par S. Keyser, *La fortune littéraire de l'Arioste*. Pour l'attribution à la Princesse de Conti, cf. Al. Cioranescu, *Les Romans de la Princesse de Conti*, dans *Mélanges de l'Ecole Roumaine en France*, XIII (1934-1935), pp. 1-53.

[44] Al. Cioranescu, *Les romans de la Princesse de Conti*.

avec plus de détail, nous intéresse moins ici, et nous insisterons surtout sur la manière dont elle traita l'aventure qu'elle imita du *Roland Furieux*.

Marius, le roi d'Ecosse, qui n'a pas de nom dans l'Arioste, vient de perdre son fils Zerbin; pour se consoler de cette perte, il ne lui reste plus que Genèvre, qui est si belle, qu'Ariodant en devient amoureux au seul bruit de sa beauté ; accompagné de son frère Lurcanio, ce jeune gentilhomme gascon décide d'aller lui offrir ses services. Sur la route, il rencontre un jeune homme dans la forêt, occupé à pleurer dans cette solitude, sur ses infortunes amoureuses. Il leur en raconte toute la longue histoire, et c'est celle dont la princesse de Conti disait qu'elle contient les événements de sa vie.

« Mais parce que ceste histoire... n'a esté recitée que par accident » et que ce chevalier nous intéresse moins que le voyage d'Ariodant, nous accompagnerons ce dernier en Ecosse, dans « la ville de Sainct-André », qui est la résidence du roi Marius. Avant même d'y arriver, notre héros a la bonne fortune de sauver la vie à Genèvre, qu'il rencontre à la chasse, menacée par un féroce sanglier. Cela suffit pour enflammer la jeune princesse; elle connaît déjà ce que c'est que l'amour, « dont son jeune esprit avoit jusques alors mesprisé et quasi ignoré le pouvoir ». Mais le récit finit là, dans la seule copie que nous en connaissions.

Par sa composition et par ses procédés, cette composition inachevée se rattache à la même série de romans sentimentaux. Ce n'est qu'avec l'imitation suivante du même épisode, l'histoire de Madonte dans l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé, que nous connaîtrons un autre genre de romans.

VIII

Nous n'aurons pas à nous arrêter sur cet ouvrage, sur lequel on a déjà tant écrit ; seule la dette de l'écrivain envers l'Arioste nous intéresse ici. Cette dette a été signalée [45], et parfois même

[45] M. Magendie, *Du nouveau sur l'Astrée*, Paris, H. Champion 1927, pp. 127-128.

exagérée par d'autres critiques [46]. Nous suivrons ici les indications des chercheurs qui nous ont précédé, et qui ont désigné dans la forêt touffue de ses cinq volumes, la part qui revient à l'Arioste.

D'Urfé eut une prédilection marquée pour l'épisode de Genèvre, dont il emprunta à plusieurs reprises les éléments. Dans l'*Histoire de Parthénopé, Florice et Dorinde*, Hylas et Périande, amoureux de la belle Dorinde, voulant décider qui des deux aura le droit de lui continuer sa cour, se disent réciproquement les preuves d'affection qu'ils ont reçues d'elle. Le jugement serait simple et rapide ; mais Hylas, qui n'a pas trop de scrupules, lorsqu'il s'agit de femmes, y voit, comme Polinesse, un moyen pour tromper son rival et pour l'éloigner de celle qu'il aime [47]. Dans une autre aventure, un berger affirme au rival que sa maîtresse préfère, qu'il a reçu d'elle les dernières faveurs, et qu'il entre chez elle toutes les nuits ; il s'engage même à lui en fournir la preuve, et bien que cette preuve ne soit pas la même, l'idée de la supercherie vient certainement de la même source [48]. Mais c'est dans l'épisode des amours de Damon et de Madonte que d'Urfé a raconté avec plus d'ampleur la même histoire, avec des modifications qui ne laissent pas d'être intéressantes [49].

Maîtresse de Damon, Madonte a pour suivante la méchante Lériane, qui la jalouse et qui veut la séparer de son amoureux. Dans ce but, elle propose à Damon sa nièce, Ormanthe, et conseille ensuite à Madonte, pour regagner le cœur de celui qu'elle aime, de feindre la froideur, et de se laisser faire la cour par Thersandre. Ce manège réussit, car Damon provoque Thersandre, qu'il blesse, et disparaît ensuite, pour ne plus voir celle qu'il considère comme infidèle.

Ormanthe met au monde un fils, et Lériane, profitant de la maladie de Madonte, qui ne quitte plus le lit depuis que Damon est disparu, le fait passer pour son enfant. Madonte est condamnée à mort, et c'est en vain que Thersandre se constitue son champion, car il est vaincu par les défenseurs de Lériane;

[46] Cf. B. Germa, *L'Astrée d'Honoré d'Urfé. Sa composition, son influence.* Toulouse-Paris 1904, pp. 116-120. On ne peut rien retenir de ce que l'on y affirme concernant l'influence de l'Arioste.

[47] H. d'Urfé, *L'Astrée*, Paris, Toussainct de Bray 1627, vol. II.

[48] *Ibidem*, vol. III, f. 123 et suiv. Cf. M. Magendie, *Du nouveau sur l'Astrée*, pp. 127-128.

[49] H. d'Urfé, *L'Astrée*, vol. II, l. *vj*, pp. 371-470 ; vol. III, l. *vj*, ff. 233-257, et l. *xij*, ff. 491-493.

mais un chevalier inconnu se présente, sauve Madonte, et disparaît ensuite, pour réapparaître plus tard, quand on apprend qu'il n'est autre que Damon.

Dans ces trois épisodes de l'*Astrée*, d'Urfé a reproduit intégralement la fable de Genèvre. Dans le premier, il a raconté le pari des amants rivaux; dans le deuxième, il a pris à l'Arioste l'idée du subterfuge par lequel l'amant est convaincu de la trahison de sa maîtresse ; dans le troisième enfin, il a repris l'histoire de la jeune fille injustement accusée, et du chevalier qui prend sa défense, tout en la croyant coupable du crime qu'on lui impute.

Les changements qu'il a apportés à cette dernière histoire s'expliquent d'une part par la condition différente de ses personnages, et d'autre part par le soin de donner à la peinture des passions une vraisemblance et une profondeur qu'elles n'ont pas dans l'Arioste. Polinesse trahit pour le seul plaisir de trahir, car il ne trouve aucune satisfaction dans la mort de Genèvre; d'Urfé a mieux fait de laisser ourdir toute cette trahison par une femme jalouse, une Dalinde qui aurait un rôle actif. Tels qu'ils sont racontés dans l'*Astrée*, les faits sont mieux enchaînés que dans le *Roland Furieux*, et la construction en est plus logique. C'est que ce roman est, sur le terrain de la prose, une première et puissante manifestation du goût d'ordre et de proportion, et que la raison seule dicte la disposition des faits aussi bien que le sens de l'analyse psychologique, qui est le facteur principal d'équilibre dans cette immense composition.

Une dernière imitation de l'épisode de Genèvre apparaît dans un roman peu connu de Bazire, *la Bergère de la Palestine*[50]. L'héroïne de ce roman, la princesse Phyllide, est une femme d'humeur guerrière, comme Bradamante, et maîtresse de Coryndor. Une série de coïncidences et de circonstances malheureuses la font considérer comme coupable d'un attentat contre la vie du roi Baudouin, et elle est condamnée à mort. Coryndor,

[50] *La Bergère de la Palestine. Par G. de Bazgre d'Amblainville.* Paris, A. du Brueil 1601. D'autres détails du roman viennent du poème de l'Arioste : aux ff. 12-13, le portrait de Phyllide rappelle celui d'Alcine ; sa douleur est muette « comme le vase plein renversé en bas, pour le deffaut de l'air, ne se peult descharger de son breuvage » (f. 122), comparaison qui vient de l'*Orlando Furioso*, XXIII, *cxiij*.

qui apprend cette nouvelle, vient à Jérusalem sous un déguisement, pour ne pas être reconnu, et demande au roi la permission de prouver par les armes l'innocence de la prisonnière. Le roi veut lui opposer un de ses soldats, mais une autre femme guerrière, Clytérine, qui est jalouse de l'amour que Phyllide porte à Coryndor, et qui veut obtenir à tout prix la mort de sa rivale, s'offre à le combattre, afin d'être plus sûre qu'il n'aura pas la victoire. Le malheur veut que l'épée de Coryndor se casse pendant le combat ; il ne peut plus se défendre contre les coups farouches de Clytérine, qui le blesse à mort. Malgré la défaite de son champion, Phyllide est reconnue innocente, grâce aux révélations d'un hermite ; mais Coryndor meurt, non sans avoir embrassé une dernière fois sa maîtresse, et Clytérine succombe à la douleur d'avoir causé la mort de celui qu'elle aimait, et qu'elle n'a reconnu que trop tard.

Bazire est un imitateur moins servile que ses contemporains. Il ne doit à l'Arioste aucune des circonstances extérieures de son récit, si ce n'est l'idée de l'encadrer dans le monde chevaleresque, comme l'avaient fait celui-ci et le Tasse[51]. Les incidents du récit ne viennent que rarement du *Roland Furieux*, et ne répètent jamais les mêmes aventures ; cependant, l'esprit du poète est présent partout dans ce roman, qui lui doit, avant tout, le type du chevalier qui prend la défense de sa maîtresse, bien qu'il la croie coupable. D'autre part, son ouvrage respire la même atmosphère d'aventures teintées de sentimentalité, et d'une touche d'idéalisme, qui est l'une des caractéristiques du *Roland Furieux*. Ce que Bazire imite, c'est donc l'esprit de l'Arioste plutôt que sa lettre. Cela est d'autant plus remarquable, que c'est un cas que l'on rencontre rarement à cette époque, où nous avons vu presque tous les romanciers se bornant à adapter les récits de l'Arioste à leur esprit et à leurs goûts. Il faut ajouter à cela le mérite de la forme, qui est moins prétentieuse que celles des écrivains de la même époque, et parfois d'une élégance, dont ses contemporains eurent le souci sans en avoir le goût.

[51] L'idée de placer l'action à Jérusalem, et quelques détails de l'action, lui viennent de la *Gerusalemme liberata* ; cf. J. Marsan, *La pastorale dramatique en France*, pp. 300-301.

IX

Nous ne connaissons pas d'autre roman français de la même époque, dont le sujet soit tiré, en tout ou en partie, du *Roland Furieux* [52]. Mais son influence ne se limite pas à ces emprunts; elle ne fait que commencer là. Bien qu'assez vague et à peine perceptible, elle se confond avec celle des *Amadis* et de toute la littérature chevaleresque du XVI^e^ siècle, et s'étend sur une grande partie de la littérature romanesque contemporaine. Les romans au sujet tiré de quelque épisode du *Roland Furieux* n'en constituent que la moindre partie ; mais d'une manière ou d'autre, son influence est presente plus souvent qu'on ne serait porté à le croire.

Si nous avons analysé si minutieusement les importations directes de ses fables épiques, et si nous insisterons encore sur quelques emprunts moins considérables, c'est afin de bien établir que l'Arioste compte, à cette époque, parmi les modèles du roman français. Après avoir vu ce que lui doivent les romanciers qui ne se sont pas donné la peine de trop dissimuler leurs emprunts, nous pourrons mieux juger de la dette du roman français en général.

C'est d'abord sa manière de raconter que certains romanciers s'employèrent à imiter, mais toujours avec un succès qui reste au-dessous du médiocre. Nous avons déjà parlé des procédés de conteur de l'Arioste, de la multiplicité de ses actions, racontées par fragments, et brusquement interrompues pour d'autres aventures. En apparence, ce sont l'abondance et l'impétuosité de sa fantaisie qui l'entraînent sur des chemins divergents, et le font traiter plusieurs sujets à la fois ; en réalité, c'est là un raffinement d'art que n'a pas toujours compris la critique de ses contemporains, et que le roman actuel a remis à la mode.

Cette manière, personne ne l'a employée aussi bien que lui,

[52] Il est intéressant de remarquer quelques romans aux titres tirés du *Roland Furieux*, mais qui ne furent jamais écrits, dans une liste de livres imaginaires, par l'Abbé Cotin, *Requeste du poëte de campagne au prince de Monophilie*, dans *Œuvres galantes*, Paris 1665, reprod. par E. Turquéty, dans le *Bulletin du Bibliophile*, 1862, pp. 973-974 : *Roger et Bradamante, L'avanture à Joconde, La mort de Sacripant, Angélique et Médor, La mort de Rodomont, Renaud de Montauban.*

excepté peut-être Berni, dans son remaniement du *Roland Amoureux*. Les romanciers français du XVII^e^ siècle s'autorisèrent cependant parfois de son exemple, pour entremêler à leur action principale des récits secondaires, qui en viennent interrompre le fil. Il est évident que le souvenir de l'Arioste n'est pas toujours nécessaire pour expliquer ce système d'emboîtement, que l'on connaissait déjà avant lui, sous des formes plus frustes, mais assez répandues, et que les grands romans pastoraux italiens, espagnols et français allaient remettre à la mode. L'Arioste dut être cependant pour quelque chose dans la fortune de ce procédé narratif, puisque certains écrivains, comme Logeas, se préparent à raconter des aventures « la plupart desquelles sont arrivées de nostre temps », en s'excusant de « ce genre d'escrire à la façon des anciens romans de chevalerie », et avouent eux-mêmes avoir abandonné « la méthode ordinaire » et suivi « celle des Amadis et de l'Arioste, à cause que l'entregent en est tres agreable, et la tisseure merveilleuse » [53].

On emprunta aussi, mais moins souvent, dans certains romans chevaleresques du commencement du XVII^e^ siècle, la généalogie des personnages de l'Arioste. C'est ainsi que, dans *les Amoureuses Destinées* de Deimier, le personnage principal, qui s'appelle Lysimont, est descendant de Roland, tandis qu'un autre, Arclinde, descend en ligne droite de Renaud de Montauban, et qu'Arthamur, roi d'Alger, contre lequel ils vont combattre tous les deux, « marquoit au nombre de ses ayeux le superbe Rodomont » [54].

Dans le même roman, comme dans beaucoup d'autres, on peut voir de longues complaintes lyriques, qui ont quelque chose des regrets des personnages de l'Arioste, dans le poème duquel on sait combien on rencontre souvent des héros déplorant leurs infortunes amoureuses, et se retirant dans un bois ou auprès de quelque fontaine, pour pleurer à leur aise [55]. Comme ces complaintes, l'atmosphère chevaleresque revit dans un grand nom-

[53] Logeas, *Le romant heroïque, ou sont contenus les memorables faicts d'armes de Dom Rosidor, Prince de Constantinople, et de Clarisel le Fortuné*, Paris, A. Courbé 1632. *Aux lecteurs.*

[54] P. de Deimier, *Histoire des amoureuses destinées de Lysimont et de Clytie*, Paris, J. Millot 1608, pp. 5 et 9-10.

[55] P. de Deimier, *Les amoureuses destinées*, pp. 87-88 et 198-199. De pareils souvenirs sont très nombreux dans *Les Bergeries de Juliette*, l'interminable roman de N. de Montreux ; cf., par exemple, vol. V, pp. 408, 533 et 624.

bre de romans. Nous ne parlerons pas de ceux qui continuent la matière des *Amadis*, ou de ceux qui reprennent les anciens sujets épiques nationaux ; même dans les romans qui ne sont pas exclusivement consacrés aux aventures guerrières, et qui tiennent encore du genre sentimental, on rencontre à chaque pas des descriptions de batailles ou de combats singuliers, d'armes célèbres, de prouesses extraordinaires, de géants ou de monstres, de chevaliers servant fidèlement les dames qu'ils aiment. Tout cela nous transporte dans le monde féerique du poème chevaleresque italien, dans le pays de fiction et de rêve où vivent les personnages de l'Arioste [56]. Bien entendu, rien ne nous permet d'apprécier à sa juste valeur l'importance de son influence considérée de ce point de vue, car elle s'exerce au même titre et dans les mêmes conditions que celle de l'ancienne littérature nationale, de la série interminable des romans chevaleresques espagnols, et du poème du Tasse ; mais il faut tenir compte, parmi tous ces modèles, du rôle prépondérant du *Roland Furieux*, dans la formation du goût français des aventures inattendues, des combats fantastiques, des armes enchantées, des enchanteurs et des belles magiciennes, que l'on rencontre dans un si grand nombre de romans français.

Son souvenir est visible jusqu'à une époque plus récente encore, celle qui nous a laissé la série des romans interminables, dans le genre de la *Clélie* ou de la *Cassandre*. « L'Arioste servoit communément de modèle à ces longues et ennuyantes productions », dit un critique du siècle suivant [57]; on peut faire des réserves sur ce jugement trop péremptoire, mais il n'en est pas moins vrai que l'on devine assez souvent, chez tous ces romanciers, la nostalgie du paysage héroïque qu'habitent leurs personnages, et dont leur peu de talent leur interdit l'entrée. Il n'est donc pas vrai, comme on a voulu le faire croire, que les écrivains français n'aimèrent pas les aventures des paladins et les fantasmagories de l'imagination, que nous avons si souvent retrouvées [58].

[56] Cf. par exemple, dans N. Piloust, *Le chevalier enchanté*, Paris, David Gilles 1612, des châteaux enchantés, des magiciens, dont l'un s'appelle Alquif, comme dans l'*Amadis*, et fait faire à un des personnages du roman un voyage à la lune. Un hermite, qui semble être celui que rencontra Isabelle, y réconforte une amante désespérée (pp. 288-293).

[57] Jacquin, *Entretiens sur les romans*, p. 203.

[58] Cf. *Les adventures nonpareilles d'un marquis espagnol*, Paris, J. Du Hamel 1620, p. 72, cité par M. Magendie, *Le roman français au XVII^e siècle*, Paris, Droz 1932, p. 39 : « Les grandes âmes des François ne peuvent estre amusées à des vétilles et sottises, comme font les Italiens et Espagnols ; que s'il arrive qu'on les y trouve, c'est en passant et par recréation. Aussi ne trouverez-vous point de nos François avoir passé leur vie à faire de gros volumes d'Amadis, comme a faict un Espagnol... ny des fables comme un Arioste ou un Dante.

Dans le *Phylaxandre* de Cotignon de La Charnays, cette sorte d'imaginations est encore plus abondante. On y voit Criséidès, magicien dans le genre d'Atlant, chargé de protéger le héros, qui ressemble beaucoup à Roger. Il donne à Phylaxandre, qui se prépare pour le départ, un bâton enchanté grâce auquel il pourra vaincre tous ses ennemis, et qui correspond à la lance d'or, qui avait appartenu à Argail, et était passée ensuite entre les mains d'Astolphe [59]. Mais un héros de la taille de Phylaxandre n'a pas besoin de recourir à de tels artifices ; à peine rencontre-t-il pour la première fois ses ennemis, que dédaignant une victoire acquise par ce moyen, « il se voulut premierement deffaire de son baston, de peur que l'on luy reprochast qu'il eust esté vainqueur par sa fatalité, s'il remportoit la victoire comme il esperoit » [60]. Roger n'avait pas fait autrement de l'écu enchanté d'Atlant, qu'il avait jeté dans un puits, afin d'éviter le même blâme [61].

Plus loin, l'écrivain nous parle d'un hippogriffe nouveau, « un oyseau grand comme un cheval » [62], et d'armes illustres, qui ont une histoire, comme l'épée de Phylaxandre, qui avait appartenu à Persée [63]. Les combats et les duels sont innombrables. L'auteur arrive même à ce tour de force, de faire combattre à la fois trois personnages, Bellibron, Adraste et Lizidor, chacun d'eux se battant contre les deux autres à la fois [64]. Pendant qu'ils sont là à se faire la guerre, « un grand homme estrangement noir, laid et contrefait » apparaît, qui porte sur ses épaules une damoiselle « que ce meschant avoit attachée par les pieds, et la laissoit pendre pardessus ses espaules, en sorte que ses vestements luy convroyent la teste et laissaient descouvert les parties que la nature enseigne de cacher » [65], tableau rappelant celui que devaient présenter Ulanie et ses deux

[59] La Charnays, *Le Phylaxandre*, Paris, J. Villery 1625, pp. 7-8.

[60] *Ibidem*, p. 11.

[61] *Orlando Furioso*, XXII, *xc-xciv*.

[62] La Charnays, *Le Phylaxandre*, p. 102.

[63] *Ibidem*, p. 147.

[64] *Ibidem*, p. 299.

[65] *Ibidem*, pp. 301-302.

compagnes [66]. Les vers qu'écrit sur l'écorce d'un arbre Larimand, amoureux de Cirine, rappellent d'une manière plus directe l'Arioste, car ils font allusion aux plaisirs que Médor et Angélique trouvèrent jadis dans leurs amours mutuelles [67].

Il y a aussi des emprunts d'une autre nature, et qui intéressent surtout la forme de son récit. La Charnays imite la manière dont l'Arioste fait varier son sujet, et passe d'une aventure à l'autre avec autant d'insouciance et avec aussi peu de transition que son modèle. « Ma chere Mnemosine », dit-il une fois, pour passer d'un tableau de guerre à une peinture sentimentale, « je te voy toute preste à representer l'horreur d'un combat, et toutesfois tu destournes ma plume sur les parterres que Cupidon cultive luy mesme de ses mains enfantines » [68]. « Parlons d'autre chose », nous propose-t-il ailleurs, et après avoir raconté l'arrivée de l'hippogriffe ayant sur son dos une jeune fille inconnue, il promet de nous dire plus tard « comment et qui luy fournit sa bizarre monture, car le berger Adon m'appelle, pour estre tesmoin de ses inventions » [69]. Comme l'Arioste finit chacun de ses chants en demandant un moment de repos, et en en promettant la suite à bientôt, il termine de la même manière chacun de ses livres, en demandant à sa Mnémosyne un instant de répit.

Comme dans le *Phylaxandre*, on retrouvera le souvenir du poète italien dans une foule d'autres romans. Ce souvenir ne sera pas toujours aussi précis, et se résume, dans la plupart des cas, à la fiction chevaleresque, à la vision d'un monde qui ne vit que pour les armes et pour les amours. D'autre part, l'Arioste ne fut pas toujours interprété de la même manière, et les premiers romans réalistes, loin d'en faire un modèle, choisirent la littérature chevaleresque comme objet de leurs flèches. Cependant, comme on peut le constater dans le *Don Quichotte*, qui est le modèle du genre, la satire de cette littérature ne peut

[66] *Orlando Furioso*, XXXVII, *xxvj-xxvij*.
[67] La Charnays, *Le Phylaxandre*, pp. 49-50.
[68] *Ibidem*, p. 16.
[69] *Ibidem*, pp. 106-107, 213, 414. Dans *la Jeune Alcidiane* de Gomberville, Paris, A. Courbé 1651, pp. 3-5, Polexandre provoque un chevalier à qui il voit porter les mêmes armes que les siennes, un phénix brûlant dans des flammes ; Mandricard avait provoqué Roger pour une raison semblable (*Orlando Furioso*, XXXVI, *xcviij-c*). Dans la foule des descriptions de combats qui font la matière du premier livre de la *Cassandre* de La Calprenède, il n'y a pas des détails tirés de l'Arioste ; mais l'atmosphère est celle de tous les poèmes chevaleresques italiens.

être faite qu'en lui empruntant des éléments. Le *Francion* de Charles Sorel, qui s'amuse à la lecture de ces ouvrages dans leslquels il voit faire « un chaplis horrible de géans déchiquétés menu comme chair à pâté », n'en est pas moins lui-même un chevalier errant, qui pleure dans les forêts sur le portrait de sa maîtresse, et qui a des rencontres moins merveilleuses, mais aussi invraisemblables que celles des anciens paladins [70]. Comme lui, *le Chevalier hipocondriaque* de Du Verdier reprend des fantaisies semblables à celles de l'*Amadis* et du *Roland Furieux*, quitte à les interpréter d'une manière satirique ou burlesque [71].

Avec les longues compilations en prose tirées des anciennes chansons de geste, et dont le souvenir n'était pas perdu au XVI[e] siècle, avec les *Amadis* et la *Jérusalem délivrée*, le poème de l'Arioste contribua à former le goût du public français, et à le diriger vers cette formule de roman, qui fait une large place aux aventures héroïques, et parfois extravagantes, aux combats disproportionnés, aux aventures inattendues. D'autre part, l'influence de l'Arioste se rencontre, mais dans une mesure moins grande, avec celle des romans pastoraux, pour nous montrer les mêmes personnages héroïques, transformés en simples amoureux esclaves de leurs passions, et pleurant copieusement sur leurs tribulations sentimentales. Cette double influence ne se manifeste pas ouvertement, à cause soit des conditions différentes dans lesquelles se placent les actions, soit surtout de la multiplicité des sources possibles : tant de modèles indiquent la même direction, que ces idées sont en l'air à un certain moment, sans qu'il soit besoin d'un appel direct au texte de l'Arioste pour les y découvrir. De ce point de vue, l'action du *Roland Furieux* fut donc latente et invisible ; elle contribua, avec d'autres facteurs, à établir un climat littéraire, dans lequel il est difficile de repérer la partie qui lui revient, mais sans que pour cela son apport nous semble moins évident.

[70] Ch. Sorel, *La vraie histoire comique de Francion*, éd. Em. Colombey, Paris, A. Delahays 1858. Des souvenirs directs de l'aventure d'Angélique et de Médor, p. 241 ; sur les lectures romanesques de Francion, pp. 128-129.
[71] Du Verdier, *Le Chevalier hipocondriaque*, Paris, P. Billaine 1632. L'imitation est encore plus serrée dans *Les adventures et amours du capitaine Rodomont* (Tabarin, *Œuvres*, éd. d'Harmonville, pp. 261-296), roman satirique dont nous avons déjà eu l'occasion de parler.

CHAPITRE IX

L'ARIOSTE ET LA VIE MONDAINE : JEUX, CARTELS ET BALLETS

I

Ce chapitre n'intéresse pas tout à fait l'histoire littéraire. Mais pour que l'étude de l'influence exercée par un écrivain soit complète, dans des cas comme celui que nous étudions, où cette influence est très étendue, nous estimons qu'il faut aussi en poursuivre les traces dans la vie mondaine et sociale, dans les spectacles et les divertissements à la mode, qui, tout en n'appartenant pas à l'histoire littéraire, ne laissent pas de s'inspirer des courants littéraires. Du point de vue particulier qui nous intéresse, malgré le nombre restreint des documents, nous possédons assez de renseignements pour pouvoir en déduire que le poème de l'Arioste connut à la fin du XVI[e] et au commencement du XVII[e] siècle, une grande vogue mondaine, et qu'il fournit des sujets non seulement aux écrivains, mais aussi aux peintres et aux beaux esprits.

Des études ont déjà été entreprises et poursuivies sur ce point particulier de la fortune de l'Arioste en Italie. Elles montrent combien l'influence du *Roland Furieux* fut étendue, dans plus d'un domaine qui n'est pas littéraire [1]. La peinture italienne du XVI[e] siècle, avec Dosso Dossi, Cristofano Allori, Zuccaro, et celle du XVII[e] siècle, avec le Guercin, le Dominiquin et Guido Reni, s'inspira souvent des épisodes du poème, et fit voir des Alcines, des Angéliques et des Bradamantes, telles que l'on pouvait se les imaginer à cette époque, dans un décor féérique, et un peu magique aussi, qui faisait mieux ressortir

[1] G. Fumagalli, *L' « Orlando Furioso » nella vita elegante del Cinquecento*, dans *Nuova Antologia*, 1 juillet 1933, pp. 44-48.

l'irréalité et l'idéalisme de leur existence. Une ample étude serait à faire sur ces peintures, qui n'ont jamais été examinées dans leur ensemble, pour en dégager les caractères communs, et l'interprétation qu'elles donnent de l'œuvre de l'Arioste ; mais cette étude ne saurait avoir lieu pour la peinture française, qui ne commença que plus tard à s'intéresser à cette sorte de sujets [2]. Un tableau comme celui de Blanchard, qui représente les amours d'Angélique et de Médor, reste une exception au XVII[e] siècle.

D'autres préoccupations que les arts plastiques trouvèrent dans le même ouvrage une source abondante, à laquelle elles alimentèrent la pénurie des imaginations. On forma des blasons sur le modèle des nombreuses armoiries dont l'Arioste avait donné la description. On inventa une foule de jeux de société tissus sur la matière de son poème, et dont quelques-uns furent sans doute connus en France, comme tout ce qui venait d'Italie. Déjà, en 1551, l'on y jouait au « jeu des poètes », dont la description serait trop longue à faire, et dans lequel Arioste avait une place d'honneur [3].

Cette sorte de jeux de société, l'Arioste en avait lui-même parlé, dans son épisode des amours de Roger et d'Alcine, où il dit qu'un des divertissements des deux amoureux, était de se dire tout bas à l'oreille des mots que l'on répétait à la suite, pour qu'à la fin tous les participants disent tout haut ce qu'ils avaient entendu [4]. Ce jeu, que l'on appelait en Italie *il proposito*, existait avant l'Arioste ; mais il semble que le poète eut une certaine influence sur sa fortune, et qu'il contribua à en maintenir la mode [5].

L'écrivain italien qui nous rapporte cette information, nous raconte aussi quels étaient les amusements des salons de son époque ; on y trouve, parmi d'autres jeux, quelques divertissements littéraires qui témoignent de la grande vogue du *Roland*

[2] V. Gabriel Rouchès, *L'interprétation du « Roland Furieux » et de la « Jérusalem délivrée » dans les arts plastiques*, dans *Etudes Italiennes*, II (1920), pp. 129-140.

[3] *Cento giuochi literali et d'ingegno. Novellamente da M. Innocentio Ringhieri gentilhuomo Bolognese ritrovati et in dieci libri descritti*, Bologna, A. Giaccarelli 1551, ff. 136-138.

[4] *Orlando Furioso*, VII, *xxj*.

[5] Gir. Bargagli, *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare*, Siena, L. Bonetti 1572, p. 22 ; cf. Ménestrier, *Des ballets anciens et modernes, selon les regles du théâtre*, Paris, R. Guignand 1682, p. 208.

Furieux. C'est ainsi que parfois les dames présentes dans la réunion, « lesquelles, en dehors du Furieux, s'amusaient aussi à lire ces livres d'Amadis de Gaule et de Grèce, et ces Palmérins et Florisels » [6], étaient supposées représenter Circé, Alcine ou quelque autre enchanteresse célèbre, tandis que les jeunes gens, contrefaisant les animaux dans lesquels ces perfides maîtresses les avaient transformés, se plaignaient des mauvais traitements qu'ils avaient reçus d'elles [7]. D'autres fois, on s'amusait à décrire les qualités que doit réunir l'esprit, ou une certaine partie du corps d'une femme, pour être parfait, et cette description devait être faite uniquement dans les termes qu'avaient employés Pétrarque et l'Arioste [8].

Parmi ces jeux, il n'y en a qu'un seul dont nous ayons la certitude qu'il ait été connu en France, et c'est *le Labyrinthe de l'Arioste*, inventé par le prince Thomas de Savoie, et dont le père Ménétrier nous a laissé une description très détaillée. C'est un jeu dans le genre du jeu de l'oie, composé de 339 compartiments ou maisons, dont quelques-unes représentent des scènes et des tableaux tirés du *Roland Furieux*. Chaque joueur prend le nom de l'un des personnages de ce poème, et joue avec un pion qui le représente, et avec trois dés. On jette les dés, et l'on s'avance dans les compartiments du jeu, qui sont numérotés progressivement, sauf si le dé renvoie à un compartiment figuré ; dans ce cas, le joueur doit exécuter un retour en arrière, ou payer une amende. C'est ainsi que le premier compartiment figure la fuite d'Angélique, le 11e Ferragus, le 17e Renaud voguant vers la Bretagne, le 22e Sacripant guidant Angélique, et ainsi de suite. Quelques autres compartiments, qui s'appellent « les grands honneurs », représentent le temple de Merlin, le palais d'Alcine, le palais de Logistille, le Paradis Terrestre ; ceux qui y entrent, reçoivent des autres joueurs une contribution, tandis que ceux qui tombent dans les grandes peines, qui sont le château d'Atlas, la Baleine, la prison d'Alcine, la ville des Amazones, les rets de Caligorant, doivent attendre là, qu'un autre coup de dé de leurs adversaires vienne les remplacer et les délivrer [9].

[6] Bargagli, *Dialogo de' giuochi*, pp. 66-67.
[7] *Ibidem*, pp. 87-88.
[8] *Ibidem*, p. 139.
[9] Ménestrier, *Des ballets*, pp. 208-219.

II

Mais les jeux de salon ne deviennent un divertissement à la mode en France qu'à la fin du XVIe siècle et au commencement du siècle suivant, alors que, les guerres civiles une fois terminées, la vie mondaine commence à se concentrer de nouveau autour de la cour et de quelques salons. A l'époque qui précède immédiatement, les amusements habituels de la société française portent encore l'empreinte du moyen-âge, et du monde guerrier au milieu duquel ils sont nés, tout en s'adoucissant graduellement, à mesure que les mœurs deviennent plus polies. Sous François Ier et sous Henri II, les tournois et les combats à la barrière constituent le divertissement favori des gentilshommes, et un spectacle très apprécié par les dames. Ces exercices, qui sont purement guerriers par leur origine, avaient perdu leur férocité première, et s'étaient transformés dans des concours d'adresse et de vigueur, dans lesquels chacun des adversaires cherchait à déployer au mieux ses qualités.

Il est vrai que les mœurs ne s'étant pas encore suffisamment adoucies, il arrive parfois que les combattants s'acharnent au jeu, et transforment le tournoi en un duel sanguinaire ; mais ces sortes de combats tendent de plus en plus à devenir une simple parade ; avec le temps, il ne s'agit même plus de mettre en évidence la force et l'adresse des participants, mais simplement de faire montre de beaux habits, de belles armures damasquinées, et de coursiers richement caparaçonnés. La littérature s'en mêle, et les combattants ne commencent pas à jouter avant de s'être envoyé des défis, tournés en vers par quelque poète de la cour. Ces provocations, que l'on appelle cartels, forment un véritable genre littéraire ; du moins, les écrivains et les théoriciens de cette époque les considérèrent-ils comme tels. Pierre du Laudun s'en occupe dans son traité de l'*Art poétique*, en déclarant explicitement que dans ce genre il faut toujours faire « des rodomontades, c'est-à-dire que l'on faict à croire que pour venir là, l'on a passé tant de mers, tant de hazards, tant combatu de bestes sauvages, etc » [10].

[10] P. de Laudun, *Art poétique*, éd. J. Dedieu, p. 118. Sur le cartel de réelle provocation, cf. Marc de La Béraudière, *Le combat de seul à seul en camp clos*, Paris, A. L'Angelier 1608, p. 21. V. aussi Vauquelin de La Fresnaye, *Art poétique*, éd. Pellissier, pp. 145-146.

La définition est juste, en ce qu'elle montre à la fois le but du cartel, et son caractère fictif. Depuis que la mascarade a remplacé le tournoi, et que le jeu est devenu inoffensif, les participants, qui n'ont plus l'occasion de faire la preuve de leur force, préfèrent la vanter dans les vers du cartel, en se faisant présenter sous le nom de quelque grand guerrier, et en parlant de ses exploits anciens, du long voyage qu'il a entrepris pour publier partout sa gloire, et du peu d'estime qu'il fait du danger. Pour donner plus d'éclat à la présentation, on se transforme donc en quelque illustre paladin, et on devient Roland ou Amadis de Grèce [11], Tancrède ou Roger. C'est pourquoi nous insistons sur ces productions littéraires, qui restent toujours d'un intérêt secondaire, bien que des écrivains comme Mellin de Saint-Gelais, Ronsard, Du Bellay et Desportes ne les aient pas méprisées. Leur examen montrera combien souvent on fit appel aux personnages de notre poète, et combien ceux-ci durent être populaires et intimement mêlés à la vie de société de cette époque.

Déjà dans une mascarade qui se déroula à Blois, en 1550, deux des masques, représentant Roger et sa sœur Marfise, s'étaient fait composer un cartel en forme de sonnet, par Mellin de Saint-Gelais [12]. C'est toujours à Blois qu'eut lieu, le 21 avril 1556, une nouvelle mascarade, à l'occasion des noces de quelques personnages faisant partie de la cour de Henri II ; six chevaliers y participèrent,

> Les six vainqueurs des vertus héroïques
> De tous les preux modernes et antiques,

qui déclaraient avoir été avertis par Mercure de la grande fête qui devait avoir lieu, et être accourus pour « leur force et valleur esprouver ». Ils s'appelaient, de leurs noms d'emprunt, Mandricardo, Rinaldo, Rugier, Sacripante, Orlando et Astolpho; Saint-Gelais, qui avait composé aussi ce nouveau cartel, laissa à leurs noms la forme italienne, qui semble prouver qu'à cette époque le poème de l'Arioste était plus connu par son texte italien que par les traductions françaises, dont nous avons constaté ailleurs le peu de mérite [13].

[11] C'est Maynard qui écrivit quelques cartels au nom d'Amadis ; v. *Œuvres poétiques*, éd. G. Garrisson, II, 239-246.

[12] Saint-Gelais, *Sonnet xiv de deux masques en Rugier et Marphise à un faict d'armes à Blois 1550*, dans *Œuvres*, I, 298-299.

[13] Saint-Gelais, *Cartel proposé à Blois, le 21 avril 1556, qui fut le jour des nopces de Monsieur de Cypierre et Madamoiselle de Pyennes, et de celles de Monsieur de Sainct-Amant Barbazan et de Madamoiselle de Humieres*, dans *Œuvres*, I, 171-172. Cf. Bourciez, *Les mœurs polies*, p. 20 ; M. Paquot, *Les étrangers dans le ballet de cour*, dans *Revue du Seizième Siècle*, XV (1928), pp. 49-50.

Dans les nombreux cartels composés par Ronsard devenu poète de cour, le souvenir de l'Arioste est moins évident que l'on pourrait croire ; à peine fait-il dire une fois à son chevalier que sa force est capable de s'opposer à n'importe quel adversaire, « quand ce seroient de ces fameux Rolands » [14]. Il semble, d'autre part, que s'il fait venir ses combattants du pays lointain d'Hyrlande [15], comme Du Bellay, qui leur donnait l'Hybernie pour patrie [16], ce n'est pas sans s'être souvenu de l'Ulanie du *Roland Furieux* qui venait d'Islande à la cour de Charlemagne, pour faire don d'un bouclier d'honneur au chevalier le plus adroit aux armes [17].

Jean de La Taille compare à Bradamante une jeune dame qui devait, au cours d'une fête, proposer des énigmes aux chevaliers [18] ; il est aussi auteur d'un cartel composé en son propre nom, et dans lequel, tout en imitant les lettres de Bradamante à Roger, et déclarant son amour aussi ferme que le roc sous les secousses des flots, il trouve l'occasion de dire que personne n'a autant de mérite que lui en amour,

> Ny cestuy-là qui devint furieux
> Pour trop aymer d'Angélique les yeux,
> Ne Bradamant, ne Roger, n'Amadis,
> Ne son arc feint, car pour le temps jadis
> S'ils ont sur moy quelque force ou beauté,
> Je ne leur cede en rien en loyauté [19].

Soffrey de Calignon est auteur d'une série de vers destinés à être déclamés pendant un combat à la barrière. Ces vers se divisent en trois cartels et une harangue, et montrent que tous les combattants qui prenaient part au spectacle, personni-

[14] Ronsard, *Cartel contre l'Amour*, dans *Œuvres*, éd. Vaganay, V, 377.

[15] Ronsard, *Cartel I*, *Ibidem*, V, 342.

[16] Du Bellay, *Entreprinse du roy-daulphin pour le tournoy soubz le nom des chevaliers advantureux*, dans *Œuvres*, éd. Chamard, VI, 40-51.

[17] *Orlando Furioso*, XXXII, *lij*.

[18] J. de La Taille, *Cartel pour Damoiselle Catherine de Parthenay à tous chevaliers errants*, dans *Saül le Furieux*, f. 49.

[19] J. de La Taille, *Aux dames. Cartel de ma constance et loyauté, pour un tournoy*, *Ibidem*, f. 50.

fiaient des paladins de l'Arioste. Au premier cartel, deux chevaliers représentant Astolphe et Sacripant s'offrent

> Pour prouver contre tous au coutelas tranchant
> Que, comme du soleil les tressures dorées
> Surpassent de beauté les flammes aetherées,
> Celles qui donnent frein à nostre liberté
> Toute femme vivant surpassent en beauté [20].

D'autres chevaliers, qui figurent les assaillants de la barrière, répondent en contestant cette affirmation. Rodomont apparaît ensuite, défiant les deux partis à la fois, et déclarant, comme dans le monologue qu'il tient dans le poème de l'Arioste, que les femmes ne méritent pas tant d'éloges, et que l'inconstance est le trait principal de leur caractère. Marfise relève ce défi et combat le païen, qu'elle réussit à vaincre ; dans la harangue finale, Rodomont est obligée de se reconnaître vaincu, non pas par la force des armes, mais par les yeux de sa belle ennemie, et chanter la palinodie de ce qu'il avait soutenu auparavant.

Rodomont apparaît d'autres fois encore dans des cartels. Un Rodomont qui est celui de Desportes plutôt que celui de l'Arioste, puisqu'on nous dit qu'il est « retourné des enfers », est le héros d'un cartel anonyme du commencement du XVII[e] siècle, dont nous publions le texte pour la première fois [21].

> Les Crocodils, les Tremamondes
> Qui lançoient des rocs de leurs frondes,
> Les Ferragus, les Rodomont,
> Dont les corps sembloient à des monts [22].

sont menacés tous par le duc de Guise, dans un cartel composé pour lui par César de Nostre-Dame. Nervèze faisait, à son tour, figurer Marfise et Bradamante, à côté de Cloridiane et de Clorinde, dans une mascarade qui se déroulait en présence de la reine [23], tandis que Bertaut, obligé par ses fonctions de poète

[20] Soffrey de Calignon, *Poésies*, pp. 175-178.
[21] Cf. Annexe N° III. Dans un « Cartel des chevaliers aux pucelles », conservé dans le même manuscrit N° 534 de la bibliothèque du château de Chantilly, pp. 367-368, les personnages sont Alceste, Ariodant, Floridor et Timandre.
[22] Cité par M. Paquot, *Les étrangers dans le ballet de cour*, dans *Revue du Seizième Siècle*, XV (1928), p. 50.
[23] Nervèze, *Les dames guerrières à la reyne*, dans *Recueil de divers cartels*, Paris, T. du Bray 1609, p. 13.



ANONYME. — Ballet d'Alcine

de cour de chanter les mêmes occasions, faisait parler dans ses vers les ombres de Renaud et de Roger [24].

Montgaillard est auteur de cinq cartels écrits sous le nom de Renaud et de Roger, et déclamés à l'occasion d'un combat à la barrière organisée en 1605, par le duc de Nevers. Dans ce spectacle, dont *le Roman des chevaliers de Thrace* nous donne la description, cinq chevaliers de Thrace défient les chevaliers français; le duc de Guise et le duc de Bellegarde entrent les premiers dans la lice, sous les noms de Roland et de Roger. Après leurs cartels, et après quelques autres apparitions, qui n'ont pas de rapport avec les personnages de l'Arioste, un hermite arrive, récitant des vers composés par Chevalier, et qui font mention de « l'advanture d'un chevalier infortuné, lequel desesperé des bonnes graces de sa maistresse, alloit finir sa vie et son tourment dans la profonde solitude d'une forest; quand ce bon vieillard le trouva, il luy remit devant les yeux que c'estoit une espece de lascheté d'avoir recours à la mort contre les malheurs, que les adversitez servoient de champs où la vertu estoit aux prises avec la fortune, et que le courage se monstroit autant aux afflictions qu'aux alarmes. Mais que s'il estoit si resolu à sa perte, il pouvoit rendre son trespas plus glorieux, au combat qui se dressoit en France en la presence du roy » [25]. On sait que c'était le même conseil que se donnait Bradamante à elle-même, alors que, convaincue de l'oubli de Roger, elle ne pensait plus qu'à chercher une mort qui la délivrerait de ses peines [26].

III

La cour brillante et fastueuse des derniers Valois avait aussi mis à la mode un autre divertissement, qui devait avoir une fortune beaucoup plus grande, et qui est le ballet de cour [27].

[24] Bertaut, *Cartels pour divers chevaliers deffiez par les chevaliers de Thrace*, dans *Œuvres*, Paris 1620, p. 650. Cf., pour ses cartels, G. Grente, *Jean Bertaut*, Paris, V. Lecoffre 1903, pp. 139-143.

[25] *Le Romant des chevaliers de Thrace*, Paris, J. Gesselin 1605, p. 69. Les cartels de Montgaillard sont aussi publiés dans ses *Œuvres*, ff. 66 et 70-72.

[26] *Orlando Furioso*, XXXII, *xliv-xlv*.

[27] Cf. Ménestrier. *Des ballets anciens et modernes, selon les règles du theâtre*, Paris, Guignand 1682, et *Des representations en musique anciennes et modernes*, Paris, R. Pepié 1685 ; L. Leclerc, *Les origines de l'opéra et le ballet de la reine (1581)*, Paris, Didier et C., 1868 ; H. Prunières, *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, Paris, H. Laurens 1914 ; Lionel de La Laurencie, *Les créateurs de l'opéra français*, Paris, F. Alcan 1921, pp. 60-128.

Continuation des entremets et des mômeries qui avaient amusé les générations précédentes, le ballet accusait une forme plus nettement dramatique, et en même temps une union plus étroite de la musique avec la chorégraphie. Du point de vue de l'histoire du théâtre, il intéresse autant par les grands spectacles qu'il occasionna, que par le fait qu'il est, avec l'opéra italien, à l'origine de la tragédie lyrique française. Son côté musical et chorégraphique n'intéresse pas notre étude; il ne touche à cette dernière que par quelques-uns de ses sujets préférés, la diversité de ses sources d'inspiration embrassant le poème dont nous étudions la fortune.

Le ballet se propose presque toujours des sujets romanesques, qui offrent en même temps le prétexte de danses et de machines scéniques, représentant généralement des enchantements, des apparitions et des disparitions magiques, dont l'opéra reprendra l'usage plus tard. C'est ce qui fait que l'Arioste, avec sa fantaisie et ses imaginations qui dépassent les bornes de la réalité, « a fourni un grand nombre de sujets de balletz dansez en France et en Italie depuis un siècle, parce que le dessein de son poëme n'ayant point l'unité d'action que demande la poësie narrative, il s'est proposé de décrire en vers tout ce qui peut servir naturellement de sujet aux ballets, mascarades, carrousels, et autres divertissemens » [28]. En effet, à côté de quelques inspirations littéraires qui viennent de l'antiquité classique ou bien du Tasse, on trouvera dans quelques ballets du commencement du XVII[e] siècle, le souvenir des personnages de l'Arioste. Deux épisodes du *Roland Furieux* semblent surtout avoir été appréciés pour les possibilités qu'ils offraient aux auteurs de ballets : ce sont l'histoire d'Alcine, et celle de la folie de Roland.

Les enchanteurs, et surtout les enchanteresses, qu'elles s'appellent Circé, Alcine ou Armide, sont les personnages favoris des ballets, car leur baguette magique a le pouvoir de faire surgir du néant des châteaux magnifiques et des décors de féerie qui s'écroulent un instant après, et de mettre ainsi en action les machines théâtrales, auxquelles ce genre de divertissement, créé surtout pour le plaisir des yeux, fait appel si souvent. Déjà en 1581, le *Ballet comique de Circé,* représenté à

[28] Ménestrier, *Des ballets anciens et modernes,* p. 61.

l'occasion du mariage du duc de Joyeuse, racontait l'histoire de cette enchanteresse; en 1601, on jouait un ballet des *Sorciers,* tandis qu'en 1617, le *Ballet de la delivrance de Renaud* nous représentait Armide et ses charmes. Quant à Alcine, elle ne pouvait être oubliée; elle est le personnage principal du *Ballet de Monseigneur le Duc de Vendosme,* joué au Louvre le 17 janvier 1610, en présence du roi et de toute sa cour [29].

La fable en est des plus simples. Une grande salle du Louvre avait été décorée pour représenter une forêt, au milieu de laquelle on voyait briller le château enchanté d'Alcine. Cette magicienne, éprise de la beauté de douze chevaliers errants, et ne réussissant pas à les retenir sous sa loi, les enchante et les fait garder de force dans son palais. L'enchantement sert de prétexte à un ballet grotesque, dansé par les chevaliers métamorphosés en tours, en pots de fleurs et en violes, tandis que la magicienne chante, accompagnée par quelques-unes de ses nymphes :

Rien ne s'oppose à mes loix,
Je suis l'effroy de ces bois,
Alcine, au monde cognue,
Qui vais marchant sur l'onde et sur la nue [30].

Mais voici qu'un danger s'annonce, et que les chevaliers prisonniers sont délivrés par le grand roi de France, contre la puissance duquel les charmes d'Alcine ne sauraient produire leurs effets ordinaires. Il ne reste plus à celle-ci qu'adresser ses plaintes et ses imprécations aux « noires fureurs » qui l'ont trahie; bientôt les chevaliers « désenchantés » réapparaissent dans une nouvelle danse, qui marque la fin du ballet.

L'épisode de la folie de Roland fait le sujet d'un ballet dansé en 1618, et dont les vers avaient été composés par le Sieur

[29] *Ballet de Monseigneur le Duc de Vandosme, dancé par luy douziesme, en la ville de Paris, dans la grande salle de la maison royalle du Louvre, puis en celle de l'Arsenac, le dix-sept et dix-huictiesme jour de Janvier 1610.* Paris, J. de Heuqueville 1610. Republié par P. Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652),* Genève, J. Gay 1868, I, 237-269. Un *Dessein du Ballet de Monseigneur le duc de Vandosme,* dans le *Recueil des plus excellens ballets de ce temps,* Paris, T. du Bray 1612, pp. 49-54. Cf. H. Prunières, *Le ballet de cour en France,* pp. 110-113 ; L. de La Laurencie, *Les créateurs de l'opéra français,* pp. 81-83. Le 17 janvier, le ballet fut interrompu, à cause de la foule trop grande, qui empêchait les évolutions des danseurs ; cf. Héroard, *Journal,* I, 422, et Malherbe, *Œuvres,* III, 138.

[30] P. Lacroix, *Ballets et mascarades de cour,* I, 247.

Bordier [31] ; nous n'insisterons pas sur son ouvrage, car il ne présente aucun intérêt de nouveauté, pas plus que du point de vue littéraire. D'autres personnages du poème de l'Arioste apparaissent d'une manière incidentale dans les ballets de la même époque. C'est ainsi que, dans l'*Entrée en France de Don Quichot de la Manche*, le héros de Cervantes apparaît en compagnie de Roland, d'Astolphe, de Bradamante et de Marfise ; les premiers récitent des vers à la louange de l'amour qui les a rangés sous ses ordres, tandis que les dernières vantent leurs exploits guerriers. Astolphe monte d'ailleurs l'hippogriffe, et il « porte le sens de Dom Quichot dans une phiole », tandis que « Bradamante et Marphise, amazones, les suivent, et pour obliger davantage Dom Quichot, portent l'une sa lance, et l'autre l'anneau de Manbrin conquis sur le barbier du village » [32].

Dans *la Cléosandre* de Balthazar Baro, l'ombre de Rodomont, qui est une fois de plus le personnage chanté par Desportes, apparaît dans un carrousel donné au carnaval de Toulouse, à côté de Pierre de Provence, de Castor et Pollux, et d'une foule de personnages venant de la série interminable des *Amadis* [33]. D'ailleurs, si Rodomont se montre encore quelquefois au milieu de ces divertissements, c'est toujours sous les traits du héros de Desportes, se présentant lui-même comme

ce vaillant capitaine
Qui vainqueur de la race humaine
Ay triomphé dans les enfers [34].

IV

La mode des ballets se prolongea très tard dans le XVII[e] siècle, favorisée par Louis XIV, qui ne dédaigna pas d'y prendre

[31] Bordier, *Vers pour le ballet du Roy representant la folie de Roland*, Paris, J. Sara 1618 ; dans P. Lacroix, *Ballets et mascarades de cour*, II, 147-160.

[32] P. Lacroix, *Ballets et mascarades de cour*, III, 62-63. Dans le *Ballet du triomphe de la beauté* par Fr. d'Aubignac (s.l.n.d., vers 1640), Angélique apparaît à côté d'Andromède, Polyxène, Psyché, Chariclée et Leucyppe, pour que la personnification de la Perfection soit entourée de « six des plus parfaictes personnes des siecles passez ».

[33] *La Cleosandre, où sont rapportés tous les passe-temps du carneval de Toulouse en cette année mil six cens vingt- quatre, par le Sieur Baro*, Toulouse, J. Boude 1624, pp. 74-76.

[34] *Ballet dansé en la presence du Roy, Princes et Seigneurs de sa Court. En la ville de Bordeaux au Chasteau-Trompette, le 27 septembre 1620.* Paris, N. Alexandre 1620, p. 6.

part lui-même ; il continua à être un des divertissements favoris de la cour, et, avec le faste dont le Roi-Soleil aimait toujours s'entourer, il se perfectionna encore sous le rapport des machines, du décor et des costumes. Afin de faire place à ces machines, de plus en plus perfectionnées et développées, on maintint l'habitude de placer les sujets au même pays de féerie, et, fuyant les cadres historiqués, on profita encore de toutes les libertés de la fiction poétique.

C'est ainsi que, dans le *Ballet royal de la Nuit*, composé par Benserade et dansé en 1653, par le roi lui-même, le sujet est l'arrivée de la nuit, représentée par le coucher du soleil, par une danse de la Nuit environnée par les Heures, et par « les divertissemens du soir, depuis les neuf heures jusqu'à minuit ». Ces divertissements sont les Jeux, les Ris, et, bien entendu, l'Amour, dont viennent nous parler Roger, Bradamante, Médor, Angélique, Richardet et Fleur-d'Espine ; ils déclament tous des vers contenant des allusions aux faits racontés par l'Arioste, aussi bien qu'à la véritable identité des danseurs qui les personnifient. Il y a aussi une scène des enchanteresses, dans laquelle apparaissent ensemble Médée, Circé, Alcine et Armide, conduisant leurs amants dans des palais féeriques [35].

Mais le plus beau de ces divertissements de cour, faits de danse, de musique et de vers, fut sans doute celui que Louis XIV donna à Versailles en 1664, sous le titre des *Plaisirs de l'Ile Enchantée*, et dont nous possédons le texte et la description détaillée [36]. Cette fête dura plusieurs jours, et se déroula dans le

[35] Benserade, *Ballet royal de la Nuit, divisé en quatre parties ou quatre veilles, dansé par Sa Majesté en 1653*, dans *Œuvres*, Paris, Ch. de Sercy 1697, vol. II, pp. 14-71.

[36] *Les plaisirs de l'Isle enchantée. Course de bague. Collation ornée de Machines, Comedie meslée de Danse et de Musique, ballet du palais d'Alcine, Feu d'artifice, et autres fêtes galantes et magnifiques faites par le Roy à Versailles, le 7 may 1664, et continuées plusieurs autres jours.* Paris, R. Ballard 1664. Réimpression à Paris, de l'Imprimerie Royale 1673. Une *Relation des divertissements que le Roy a donné aux Reines dans le parc de Versailles, écrite à un gentilhomme qui est presentement hors de France*, fut publiée en 1664 à Paris, chez Cl. Barbin, et dans *les Œuvres en vers et en prose de Monsieur de Marigny*, Paris, Ch. de Sercy 1674, pp. 34-86. Le magnifique Ms. Fr. 7834 de la Bibliothèque Nationale contient une troisième relation, avec des illustrations reproduisant les armes et les devises de tous les participants. La première relation est reproduite au tome II des *Œuvres* de Molière, éd. d'Amsterdam 1693, et dans Molière, *Les plaisirs de l'Isle enchantée. Edition originale. Réimpression textuelle par les soins de Louis Lacour*, Paris, Librairie des Bibliophiles 1880. Cf. aussi Loret, *La muse historique*, éd. Ch.-L. Livet, Paris, P. Daffis 1878, vol. IV, pp. 196-198 ; Ménestrier, *Des ballets anciens et modernes*, pp. 75-78 ; Voltaire, *Siècle de Louis XIV*, dans *Œuvres*, éd. L. Moland, vol. XIV, pp. 438-439.

cadre somptueux et magnifique du parc de Versailles, en présence de six cents personnes que le roi y avait invitées. Le duc de Saint-Aignan, qui était son intendant des menus plaisirs, avait été chargé d'arranger le ballet ; mais il est possible que l'idée de choisir pour cadre les aventures du *Roland Furieux* appartienne à Louis XIV, qui connaissait et aimait l'Arioste, et qui demanda plus tard à Quinault de composer une tragédie lyrique sur la folie de Roland.

La première journée fut consacrée à une course de bague, à laquelle les concurrents se présentèrent sous les noms des personnages de l'Arioste, mettant déjà toute cette fête sous le signe du *Roland Furieux*. La course se déroula dans le parc même ; on avait choisi le croisement de deux grandes allées, pour y placer le dais royal, avec des bancs derrière, pour les deux cents personnes qui y assistaient. A peine les reines arrivées, le bruit des tambours et des trompettes annonça l'entrée des paladins. Des pages, des timbaliers et des trompettes précédaient l'entrée du roi, qui apparaissait habillé en Roger, portant pour armes un soleil rayonnant, avec la devise *nec cesso, nec erro*. Le duc de Saint-Aignan figurait Guidon le Sauvage, et récitait un cartel dans lequel il faisait allusion aux exploits que l'Arioste attribuait à ce personnage :

> Les combats que j'ay faits dans l'Isle dangereuse,
> Quand de tant de guerriers je demeuray vainqueur,
> Suivis d'une epreuve amoureuse,
> Ont signalé ma force aussi bien que mon cœur [37].

Une foule d'autres personnages ariostesques suivaient dans cette revue. Le duc de Noailles était devenu, pour l'occasion, Oger le Danois, le duc de Guise jouait le rôle d'Aquilant, et le comte d'Armagnac, celui de Griffon ; le duc de Foix était Renaud, le duc de Coislin était Dudon, le comte de Lude était Astolphe, tandis que François de La Rochefoucauld, prince de Marsillac, figurait Brandimart ; le marquis de Villequier, Richardet ; le marquis de Soyecourt, Olivier ; le marquis d'Humières, Ariodant ; le marquis de La Vallière, Zerbin ; et Monsieur le Duc, Roland.

[37] Ces vers sont de Benserade ; cf. ses *Œuvres*, Paris 1697, vol. II, pp. 319-324.

Le lendemain eut lieu la représentation d'une comédie que Molière avait composée spécialement pour cette occasion, *la Princesse d'Elide*. Ce n'est qu'au troisième jour que fut joué le grand *Ballet du palais d'Alcine*, qui mit en mouvement des machines, des décorations et des illuminations que l'on n'avait pas encore vues auparavant. La grande pièce d'eau du parc de Versailles fut choisie pour figurer l'océan, et l'on y construisit au milieu l'Ile Enchantée et le palais d'Alcine, avec deux îles plus petites des deux côtés ; les spectateurs se tenaient sur le bord du lac, où l'on avait aménagé une sorte d'amphithéâtre. Trois grosses baleines portent Alcine et deux de ses compagnes, du palais jusqu'au bord du lac ; l'enchanteresse raconte ensuite à ses confidentes comment elle veut garder à tout prix les amoureux qu'elle tient enfermés dans son palais. Pour les empêcher de se sauver, elle redouble la garde de son palais, formée par quatre géants, quatre nains, huit Maures et différents monstres et démons. « Mais à peine commence-t-elle à se rasseurer, qu'elle voit paroistre auprès de Roger et de quelques chevaliers de sa suite la sage Melisse, sous la forme d'Atlas. Elle court aussitost pour empescher l'effet de son intention, mais elle arrive trop tard ; Melisse a desja mis au doigt de ce brave chevalier la fameuse bague qui destruit les enchantemens ; lors un coup de tonnerre suivy de plusieurs esclairs marque la destruction du palais, qui est aussi tost reduit en cendres par un feu d'artifices, qui met fin à cette aventure. » [38]

On chercherait en vain quelque mérite littéraire au petit nombre de vers que les personnages avaient le temps de réciter entre les danses. Si nous nous y sommes arrêté un instant, ce n'est pas pour cet intérêt, mais parce que l'inspiration de l'Arioste y intervient, au même titre que dans les genres littéraires que nous avons analysés précédemment ; il met toujours à la disposition des imitateurs la clef de ce monde lointain et féerique dans lequel il avait fait vivre ses chevaliers.

Ce goût du romanesque et de l'aventure épique surnaturelle, sinon extravagante, est en apparence absent de la littérature classique ; en réalité il y subsiste toujours, mais en se réfugiant dans les genres littéraires secondaires, chassé de la grande poésie par des scrupules nouveaux. Parmi ces petits genres, la

[38] *Les Plaisirs de l'Ile enchantée*, Paris 1664, p. 91.

tragédie lyrique est sans doute le plus important. Or, le côté romanesque de son inspiration, comme aussi le faste de ses décors et l'abondance de ses machines, lui viennent de ce genre littéraire un peu négligé qu'est le ballet, et qui n'a pas été sans subir l'influence de notre poète. Dans la tragédie lyrique d'ailleurs, l'Arioste sera le modèle de quelques inspirations semblables à celles que nous avons constatées pour le ballet, et dans lesquelles préside le même goût de l'aventure sentimentale et des enchantements.

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME I

Pages

INTRODUCTION 1

CHAPITRE PREMIER. — LA FORTUNE DE L'ARIOSTE EN FRANCE AU XVI[e] SIÈCLE 11

I. La fortune du *Roland Furieux* en Italie, p. 11. — II. Sa fortune en France avant la Pléiade, p. 13. — III. Le goût du romanesque en France : les *Amadis*, p. 21. — IV. La poésie lyrique et la réaction contre le pétrarquisme, p. 29. — V. Le rôle de l'Arioste dans la révolution poétique, p. 35. — VI. L'Arioste et la Pléiade, p. 41. — VII. Le rôle de Philippe Desportes dans la diffusion du *Furieux*, p. 47. — VIII. Les facteurs de diffusion : la cour, les salons, les poètes, p. 50. — IX. La popularité des personnages de l'Arioste, p. 57. — X. Conclusion, p. 74.

CHAPITRE II. — LES PREMIÈRES TRADUCTIONS DU « ROLAND FURIEUX » 76

I. La traduction anonyme de 1543, p. 76. — II. Hypothèses sur sa paternité, p. 80. — III. Son remaniement par Chappuys, p. 87. — IV. Examen de la traduction, p. 89. — V. Traduction de *la Suite* de Pescatore, p. 92. — VI. *Le divin Arioste* de François de Rosset, p. 94. — VII. Quelques traductions en vers : Jean Fornier, p. 97. — VIII. Jean de Boyssières, p. 99. — IX. Autres essais de traductions, p. 102.

CHAPITRE III. — LES « IMITATIONS » DU « ROLAND FURIEUX ». 104

I. Le petit poème épique, p. 104. — II. Imitation et traduction : discussions littéraires, p. 105. — III. Les premières imitations : Claude de Taillemont, p. 110. — IV. Mellin de Saint-Gelais, p. 113. — V. Louis d'Orléans, p. 114. — VI. L'*Angélique délivrée* de Gervais de Bazire, p. 115. — VII. Imitations de l'épisode d'Olympe, p. 118. — VIII. Un romancier devenu poète : Nervèze, p. 124. — IX. L'épisode d'Origille,

Pages

dans l'imitation d'Amadis Jamyn, p. 126. — X. Bérenger de La Tour et Gilles Fumée, ou les amours de Zerbin et d'Isabelle, p. 127. — XI. A.-M. de Laval, p. 131. — XII. Desportes, ou la folie de Roland, p. 134. — XIII. L'épisode de Fleurdépine : J.-A. de Baïf, p. 137. — XIV. Les premières imitations de *Joconde*, p. 138. — XV. Les amours de Roger et de Bradamante, p. 140. — XVI. L'épisode de Marganor, par La Jessée, p. 146. — XVII. La mort de Brandimart, par Guy de Tours, p. 148. — XVIII. Les amours d'Alceste et de Lydie, p. 149. — XIX. La coupe enchantée, par Deimier, p. 153. — XX. Continuations du *Roland Furieux : la Mort de Rodomont*, par Desportes, p. 154. — XXI. *Angélique*, et la fortune des imitations de Desportes, p. 161 — XXII. Un émule de Desportes : La Roque, p. 165. — XXIII. Conclusion, p. 167.

CHAPITRE IV. — POÈMES ÉPIQUES 172

I. La conception romanesque du poème épique, p. 172. — II. Souvenirs ariostesques dans *la Franciade*, p. 174. — III. La *Judith* de Salluste Du Bartas, p. 180. — IV. Quelques petits poèmes, p. 183. — V. Le poème romanesque : *la Croisade* de Boyssières, p. 188. — VI. Bazire, continuateur du Tasse et imitateur de l'Arioste, p. 192. — VII. *La Néréide* de Deimier, p. 195. — VIII. Un continuateur de l'Arioste : Nicolas de Montreux, p. 197. — IX. Conclusion, p. 200.

CHAPITRE V. — LA POÉSIE LYRIQUE 202

I. Essence lyrique du *Roland Furieux*, p. 202. — II. Les portraits d'Alcine et d'Olympe, p. 203. — III. Leurs imitations françaises, p. 207. — IV. Les regrets de Roland, p. 223. — V. Les regrets de Bradamante : le songe, le retour de la maîtresse comparé au retour du soleil, p. 232. — VI. La lettre de Bradamante : la métaphore du roc de constance, p. 240. — VII. « La jeune vierge est semblable à la rose », p. 246. — VIII. Les plaintes de Rodomont contre les femmes, p. 249. — IX. L'allégorie des cygnes et des corbeaux, p. 250. — X. Les exordes du *Furieux*, p. 252. — XI. Descriptions et comparaisons diverses, p. 258. — XII. Conclusion, p. 265.

CHAPITRE VI. — L'ŒUVRE MINEURE DE L'ARIOSTE 268

I. Intérêt de cette partie de son œuvre, p. 268. — II. Sonnets amoureux de l'Arioste, p. 270. — III. Deux nuits d'amour, dans ses élégies, p. 285. — IV. Les satires : Du Bellay et Magny, p. 291. — V. Vauquelin de La Fresnaye, p. 295. — VI. Traductions des comédies de l'Arioste, p. 300.

Pages

CHAPITRE VII. — LE THÉÂTRE ROMANESQUE 309

I. Tragi-comédies perdues : *Genèvre* (1564), *Roland Furieux* (1581), p. 309. — II. *La Bradamante* de Garnier, p. 312. — III. Le même épisode, imité par La Calprenède, p. 317. — IV. Charles Bauter, p. 319. — V. Deux tragi-comédies anonymes, p. 323. — VI. Deux pièces attribuées à Bauter, p. 324. — VIII. L'*Isabelle* de N. de Montreux, p. 329. — VIII. L'*Isabelle* de Jean Thomas, p. 331. — IX. La *Genèvre* de Claude Billard, p. 333. — X. Imitations dramatiques de l'épisode de Madonte : Scudéry, La Charnays, Jean Auvray, p. 334. — XI. Une Genèvre américaine, par Du Rocher, p. 337. — XII. En marge du classicisme : Mairet, Le Riche, Gabriel Gilbert, p. 339. — XIII. Un chef-d'œuvre : l'*Alcionée* de Du Ryer, p. 344. — XIV. Autres reminiscences de l'Arioste, p. 347. — XV. Le *Roland Furieux* et la pastorale, p. 349. — XVI. Conclusion, p. 353.

CHAPITRE VIII. — LE ROMAN À LA FIN DU XVI^e ET AU COMMENCEMENT DU XVII^e SIÈCLE 355

I. Le roman romanesque, p. 355. — II. L'Arioste et la nouvelle française du XVI^e siècle, p. 357. — III. Rencontre de Roland et d'Amadis, p. 360. — IV. *Olympe* de Nervèze, p. 362. — V. L'Arioste imité par Favoral, p. 364. — VI. Un rival de Nervèze : des Escuteaux, p. 366. — VII. Quelques imitations romanesques de l'épisode de Genèvre, p. 368. — VIII. Autres imitations : le roman pastoral, p. 372. — IX. Souvenirs de l'Arioste dans le roman d'aventures du XVII^e siècle, p. 376.

CHAPITRE IX. — L'ARIOSTE ET LA VIE MONDAINE ; JEUX, CARTELS ET BALLETS 382

I. Quelques jeux de société tirés de l'Arioste, p. 382. — II. Cartels et mascarades ariostesques, p. 385. — III. Les héros du *Roland Furieux* dansant à la cour, p. 389. — IV. Le ballet au XVII^e siècle : *l'Isle enchantée*, p. 392.

FIN DU TOME I

LES PRESSES MODERNES
96, Galerie Beaujolais, 96
Palais-Royal PARIS (1er)



BOTTEGA d'ERASMO
VIA GAUDENZIO FERRARI, 9
TORINO

Ristampa anastatica, a tiratura limitata, 1970

L'ARIOSTE EN FRANCE

DES ORIGINES
A LA FIN DU XVIIIe SIÈCLE

TOME II



COCHIN. — La Fuite d'Angélique

PUBLICATIONS DE L'ÉCOLE ROUMAINE EN FRANCE
II

AL. CIORANESCU

L'ARIOSTE EN FRANCE

DES ORIGINES
A LA FIN DU XVIII[e] SIÈCLE

Avec 16 illustrations hors texte

TOME II

LES ÉDITIONS DES PRESSES MODERNES
AU PALAIS-ROYAL PARIS 1939

DEUXIÈME PARTIE

L'ARIOSTE EN FRANCE AU XVII[e] ET AU XVIII[e] SIÈCLES

CHAPITRE PREMIER

A L'AUBE DU CLASSICISME : LES PRÉCIEUX

I

Pour grande qu'elle soit, la fortune de l'Arioste au XVII[e] siècle ne saurait être comparée à celle qu'il avait connue au siècle précédent. Le nombre des genres littéraires sur lesquels le *Roland Furieux* avait exercé son influence pendant la Renaissance, aura suffi à lui seul pour prouver sa vogue et l'étendue de sa renommée ; au siècle classique, c'est à peine s'il exerce encore une certaine influence sur le conte galant, et une autre, bien moindre, sur le poème épique. Devant le petit nombre des imitations que nous serons en état d'enregistrer pendant cette époque, il serait inutile de maintenir la distinction des genres, que nous avons observée dans la première partie de cette étude. Nous reprendrons donc l'exposition de la fortune de l'Arioste, au point où nous l'avons laissée à la fin de notre premier chapitre, en groupant les faits d'après l'ordre chronologique, ou simplement logique, qui convient mieux aux circonstances nouvelles.

Cette diminution de l'intérêt suscité par l'œuvre maîtresse de notre poète est d'ailleurs naturelle, si l'on y regarde de près. D'une part, la foule innombrable des imitations qu'on en avait tirées épuisaient en quelque sorte l'intérêt, et ne laissaient presque plus de place pour de nouvelles imitations : le *Roland Furieux* pouvait être considéré comme une source tarie. D'autre part, son esprit ne convenait plus aux conceptions de l'époque. Nous verrons encore mieux par la suite, que les critiques classiques ne ménagèrent pas toujours l'Arioste. La manière dont il conçut et réalisa le poème épique était en conflit évident avec

les idées qui leur étaient les plus chères. Le poète ne poursuivait qu'un seul but, l'harmonie dans la liberté : sans s'inquiéter de la poétique d'Aristote et du nombre des unités qu'il aurait fallu respecter, il avait donné libre cours à sa fantaisie. Il avait composé ainsi un ouvrage dont la disproportion et la variété semblaient monstrueuses aux yeux des sévères censeurs, que l'application des préceptes préoccupait encore plus que la présence réelle du Beau.

Cette condamnation théorique, tous les traités poétiques de l'époque la prononcent dans des termes plus ou moins catégoriques. Elle devait avoir des suites pour la fortune du poème, qui vit diminuer jusqu'à la disparition la foule de ses imitateurs, et qui perdit la plus grande partie de ses lecteurs. Une fois de plus, d'ailleurs, le phénomène n'était pas seulement français, mais européen. Entre 1620 et 1730, le poème de l'Arioste n'eut que 16 éditions italiennes, ce qui témoigne, mieux que toute autre constatation, de sa popularité toujours décroissante. En France, entre 1644, date de la dernière édition de la traduction de Rosset, et 1741, quand apparaît celle de Mirabaud, il n'y a à enregistrer qu'une traduction abrégée, publiée dans deux éditions différentes, en 1685 et en 1720.

Mais, malgré tout, cela ne signifie pas que pendant un siècle entier l'Arioste resta sans lecteurs, et qu'il ne figura plus parmi les préoccupations des écrivains. Pour être évidente, l'éclipse de sa fortune ne fut jamais totale, et l'on peut encore tracer son histoire, sur une route moins encombrée, et que nous pourrons parcourir en de plus grandes étapes.

On sait que sous le règne des deux premiers Bourbons, qui ne protégèrent pas les lettres autant que les Valois, leurs prédécesseurs, la poésie s'éloigna un peu de la cour, à la recherche d'autres mécènes, dont la marquise de Rambouillet reste aujourd'hui le plus connu. Dans « la chambre bleue » de l'hôtel de la rue Saint-Thomas-du-Louvre se rencontrèrent des hommes comme Malherbe, Balzac, Voiture, Malleville, Godeau, Montausier, et tant d'autres gloires oubliées, qui sont les écrivains représentatifs de cette génération, préparatrice du classicisme. Ceux-ci semblent tous avoir connu l'Arioste, qui d'ailleurs jouissait encore de la même faveur auprès de la grande masse des lecteurs.

Tristan l'Hermite, leur contemporain, nous parle d'une jeune fille de la meilleure condition qu'il avait connue, et qui « n'avoit jamais rien appris de ces ingenieuses nouvelles par qui l'excellent Arioste empesche son nom de vieillir ». La manière dont il nous rapporte ce détail semble prouver que ceux qui ne connaissaient pas le *Roland Furieux* étaient plutôt rares ; il ajoute que la révélation d'une aussi agréable lecture fit que cette jeune personne crut « avoir decouvert en moy quelque mine fort precieuse » [1]. Tant d'autres contemporains durent chercher avec la même avidité ce divertissement, car on retrouve le *Roland Furieux* sur les rayons de toutes les bibliothèques, qu'elles soient réelles ou imaginaires [2]. Pour nous en tenir au salon de Madame de Rambouillet, de nombreux témoignages font foi de la prédilection que son illustre société montra toujours pour les fictions chevaleresques, pour les romans de la série des *Amadis* aussi bien que pour le poème de l'Arioste.

Il est vrai que Malherbe, qui avait fait en quelque sorte l'éducation littéraire de la marquise, n'avait pas en affection la poésie italienne [3], et que sa muse n'était pas faite pour apprécier la grâce et la facilité de l'Arioste. Mais s'il y était respecté pour ses mérites, Malherbe n'était pas tout à fait à sa place au milieu de la société de la « chambre bleue », qui cherchait des conversations plus entraînantes que la sienne ; le Cavalier Marin, le célèbre auteur de l'*Adonis*, qui fut l'hôte de passage de la marquise, ne manqua pas de constater que le poète ennuyait ses interlocuteurs [4].

[1] Tristan l'Hermite, *Le page disgracié*, Paris, A. Boutonné 1667, I, 172.

[2] Il se trouve dans la bibliothèque du père de Cyrano de Bergerac ; cf. *Les œuvres libertines de Cyrano de Bergerac*, éd. Fr. Lachèvre, Paris, H. Champion 1921, vol. I, p. *xxiv* ; cf. *Ibidem*, I, 186, une réminiscence de l'Arioste dans l'œuvre de cet écrivain, signalée pour la première fois par P. Toldo. Cf. aussi La Croix, *Satyre*, dans *la Climene, Tragi-comedie pastorale*, Paris, J. Corrozet 1629, p. 105 ; Tristan l'Hermite, *Les vers héroïques*, Paris, J.-B. Loyson et N. Portier 1648, p. 338. Tombé en disgrâce, Cinq-Mars restait tous les soirs dans la garderobe royale, « à lire l'Arioste », pour qu'on ne sût pas que le roi et son favori s'étaient brouillés : Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. G. Mongrédien, Paris, Garnier Frères, vol. II, p. 60.

[3] « Il estimait fort peu les Italiens ». Racan, *Mémoires pour la vie de Malherbe*, dans les *Œuvres* de Malherbe, I, 262. Il semble cependant qu'il faisait une exception pour l'Arioste. Commentant une imitation tirée par Desportes de ce poète, il écrit : « Cette imagination ne me plaît point, quoiqu'elle soit de l'Arioste » (*Œuvres*, IV, 377), ce qui fait croire qu'en général il trouvait l'Arioste à son goût.

[4] Abbé Mallet, *Principes pour la lecture des poètes*, Paris, Durand 1745, I, 207.

En effet, ceux-ci comprenaient la littérature d'une façon opposée à la sienne, comme un divertissement agréable et facile, dont le premier but était de plaire ; ils s'inquiétaient peu du nombre des règles qui se trouvaient respectées ou enfreintes, si la lecture les avait amusés. L'Arioste entrait donc dans leurs vues ; ce n'est que plus tard qu'il fut abandonné aux critiques, qui se firent un devoir de montrer pourquoi sa poésie ne devait pas être bonne, et comment les règles s'opposaient à ce qu'elle plût. Pour le moment, il fait encore le sujet des conversations, et le souvenir de ses histoires est partout présent.

Ces précieux, qui vivent le rêve d'une existence idéale, faite comme dans les pastorales et dans les romans, se connaissent entre eux sous des noms de convention, destinés à les faire pénétrer encore plus profondément dans cette existence factice, et à leur en rendre plus sensible l'illusion. C'est ainsi que Mademoiselle de Beauvais est connue dans le salon de l'incomparable Arthénice sous le nom de Bradamante [5], et que Georges de Scudéry se cache sous le nom d'Astolphe [6]. L'identité des noms facilite la comparaison d'Angélique Paulet avec l'héroïne de l'Arioste ; Malleville donne le même nom rempli de suggestions à sa maîtresse poétique, en faisant parfois allusion aux aventures du modèle sur lequel il a forgé ses amours [7]. Mais la vérité est que déjà ces noms commencent à tomber en discrédit ; on ne peut déjà plus les employer tous, sans crainte d'encourir le ridicule, puisqu'on commence à donner aux chiens des noms aussi illustres que ceux de Marfise ou de Médor [8].

L'Arioste devait faire assez souvent les frais de la conversation du célèbre salon ; l'on peut en juger d'après la fréquence avec laquelle son nom apparaît dans la correspondance des familiers de l'hôtel de Rambouillet. On rencontre son souvenir dans les vers de ces écrivains [9], et même dans leurs amuse-

[5] Somaize, *Le dictionnaire des précieuses*, éd. Ch.-L. Livet, Paris, P. Jannet 1856, I, 34.

[6] Chapelain, *Lettres*, éd. Ph. Tamizey de Larroque, Paris, Imprimerie Nationale 1880, vol. I, pp. 406 et 410.

[7] Malleville, *Poésies*, pp. 45 et 101.

[8] Des vers *Pour une petite levrette nommée Marphise, à M. l'évêque de Grasse, qui l'avoit donnée à Mademoiselle de Clermont*, dans le Ms. 4127 de la Bibliothèque de l'Arsenal, p. 290. Madame de Sévigné avait aussi une chienne portant le même nom ; cf. ses *Lettres*, éd. Monmerqué, Paris, Hachette 1862, vol. II, p. 128. Un chien du nom de Médor est mentionné par Malleville, *Poésies*, p. 321.

[9] Nous avons déjà cité ceux de Malleville. Bradamante et Roger apparaissent dans des vers écrits en 1633 par Corneille ; cf. ses *Œuvres*, éd. Ch. Marty-Laveaux, Paris, Hachette 1862, vol. X, p. 62. V. aussi Adam Billaut, *Poésies*, éd. F. Denis, Nevers, J. Pinet 1842, p. 101, et G. Colletet, *Les amours de Claudine, xxx*, dans *les Amours diverses*, p. 342.

ments : au moment où le jeu des métamorphoses était à la mode, ce fut sans doute Chapelain qui composa pour Angélique Paulet cette *Métamorphose d'Angélique en lionne* [10], qui est restée inédite, et dans laquelle « la lionne rousse » était identifiée avec l'héroïne de l'Arioste. La lecture du poème entrait même en quelque sorte dans le programme d'études de ceux qui voulaient briller dans cette société, et l'on ne pouvait être honnête homme sans l'avoir lu [11]. En s'adressant à une femme de sa connaissance, le chevalier de Méré lui écrivait : « Vous parlez simplement, vous ne dites ny de beaux mots, ny de belles choses... vous n'avez que peu de commerce avec les beaux esprits, et vous ne citez ny le Tasse, ny l'Arioste. Pensez-vous qu'avec cette indifférence, on puisse faire admirer son esprit ? » [12]

Les allusions aux aventures du *Roland Furieux* reviennent très souvent dans la correspondance des écrivains contemporains. Dans une lettre adressée à Monsieur de Heurles, Costar lui parlait comme de choses familières des anciens paladins, et citait les noms de Ferragut, Roland et Renaud ; tout laisse voir son admiration pour la littérature chevaleresque, et pour le monde des fées et des armures enchantées dans lequel celle-ci plaçait ses héros [13]. La Mesnardière rappelait à une dame de sa connaissance « la merveille de l'Hippogriffe, dont vous parliez cet automne avec tant d'esprit et de bon sens » [2], et c'est la meilleure preuve de ce que nous avons avancé, que la matière du poème fournissait parfois les sujets de conversations des salons littéraires.

[10] Arsenal, Ms. 4115, pp. 605-608. Des vers contemporains *Sur un bain*, restés inédits, comparent une femme surprise en se baignant, à

l'agréable Angélique
Qui blessa de cent traits son propre défenseur.

(Arsenal, Ms. 4115, p. 28.)

[11] Le chevalier de Méré, *Œuvres complètes*, éd. Ch.-H. Boudhors, Paris, F. Roches 1930, vol. II, p. 58. Diverses citations de l'Arioste dans les *Lettres* du même écrivain, Paris, D. Thierry et Cl. Barbin 1682, vol. I, pp. 138, 176, 313, et vol. II, p. 530.

[12] Sur la conception de l'honnête homme, et sur sa formation intellectuelle, cf. M. Magendie, *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Presses Universitaires 1925.

[13] Costar, *Lettres*, Paris, A. Courbé 1658, p. 725.

[14] La Mesnardière, *Lettres*, p. 32.

Si le poète n'est plus un modèle, il reste du moins une autorité. On le cite comme tel dans certaines lettres critiques, comme celle de l'abbé de Francheville, qui sert de commentaire au madrigal de la Belle Fâcheuse, de La Mesnardière. Dans cette dernière poésie, Calianthe mourant regrettait de laisser en vie sa maîtresse, qu'il aurait voulu emmener avec lui ; le critique ne manquait pas de comparer cet épisode avec la circonstance semblable que racontait le *Roland Furieux* : « Le pauvre Zerbin, dans l'Arioste, raisonne bien d'une autre manière : il mouroit entre les bras de sa maistresse, au milieu d'une forêt ; dans ce pitoyable estat, il ne souhaitte pas la barbare consolation de voir mourir Isabelle avec luy ; au contraire, il a soin de la conservation de sa vie, et dans les dernières paroles qu'il dit à cette amante affligée, il ne tesmoigna autre desplaisir que celuy de la laisser en butte à mille fâcheux accidens, au milieu d'un désert, sans guide et sans escorte » [15].

Les allusions à l'Arioste et à son œuvre maîtresse sont encore plus fréquentes dans la correspondance de Voiture. On sait, d'ailleurs, que celui-ci était amoureux de la littérature romanesque et médiévale, et qu'il essaya même de composer des vers en vieux français. Envoyé en Espagne par le duc d'Orléans, il n'avait pas négligé de passer en Afrique, pour voir, dit-il, « le pays de Rodomont et d'Agramant, et connoistre la terre d'où sortirent ces grands hommes » [16].

Il connaît bien tous les personnages et toutes les aventures du *Roland Furieux*. Il cite Marfise et Merlin, dans une lettre à Madame de Sablé [17] ; il parle d'Angélique à Madame de Saintot, de « cette beauté qui de tous les chevaliers du monde n'en trouva pas un armé à l'épreuve, qui ne frappa jamais les yeux de personne dont elle ne blessast le cœur, et qui brusla de son amour autant de parties du monde que le soleil en éclaire » [18]. Monsieur de Chaudebonne, son premier protecteur, est-il un

[15] *Lettre de l'abbé de Francheville à M. de La Ménardière, sur le volume de Poésies qu'il a donné au public*, dans le Ms. 3135 de la Bibl. de l'Arsenal, f. 134. Dans une lettre de Madame d'Aubigné, mère de Madame de Maintenon, datée du 12 juin 1641, un personnage de ses relations est appelé Médor ; cf. Th. Lavallée, *Correspondance générale de Madame de Maintenon*, Paris, Charpentier 1865, I, 11.

[16] Voiture, Lettre à Mademoiselle Paulet, dans *Œuvres*, éd. A. Roux, Paris, Firmin-Didot 1856, p. 153.

[17] *Ibidem*, p. 108.

[18] *Ibidem*, p. 88.

peu sévère avec lui, qu'il lui semble que sa voix a pris tout à coup « à peu près le son du cor d'Astolphe », qui a la qualité de semer la peur partout où il résonne [19]. Roger de Bellegarde est « un Roger plus aimable et plus accompli que celui de Grèce, et que celui de l'Arioste » [20] ; les exploits du maréchal de Schomberg ne sont comparables qu'à ceux de Rodomont, et la femme que ce vaillant militaire adore, est une Doralice plus fidèle que l'héroïne de l'Arioste [21].

La fortune littéraire de Voiture avait d'ailleurs commencé avec la lettre célèbre qu'il avait envoyée à Madame de Saintot, avec un exemplaire de la traduction du *Roland Furieux*, de François de Rosset. Il y développait, dans les formes les plus soigneusement recherchées, l'idée que c'était là « la plus belle aventure que Roland ait jamais eue », que de se trouver entre de si belles mains. Cette image fut trouvée si réussie, qu'elle eut le don d'ouvrir à ce fils d'un marchand de vins, les portes dorées du salon de la marquise, et de lui gagner l'amitié des grands seigneurs qui le fréquentaient [22].

Quant à Balzac, il ne pense pas moins souvent à l'Arioste et à ses fantaisies. On a déjà enregistré ailleurs les souvenirs les plus importants du poète italien dans ses œuvres, et les allusions qu'il fait aux aventures du *Roland Furieux* [23]. Il cite toujours ce poème dans des termes laudatifs, et il est facile de se rendre compte que l'Arioste est un de ses auteurs préférés [24]. Il l'admire même assez pour pouvoir dire, avec un de ses correspondants, « qu'Arioste est plus honneste homme qu'Aristote » [25]. Ce calembour cache en réalité une pensée des plus sérieuses, et pourrait servir de devise à toute une époque. Il prouve que Balzac croyait encore, avec un certain nombre d'autres critiques et écrivains de son temps, que l'intérêt et la beauté d'une composition littéraire importent plus que sa correspon-

[19] Voiture, *Œuvres*, p. 177.

[20] *Ibidem*, p. 87.

[21] *Ibidem*, p. 343. Cf. aussi pp. 587, 245 et 253.

[22] *Ibidem*, p. 88. Cette lettre, considérée par les contemporains comme un modèle du genre, est examinée par Méré, *Discours de la justesse*, dans *Œuvres complètes*, I, 109, et par Bouhours, *De la manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Paris, Veuve de S. Cramoisy 1687, pp. 26-27 et 65-66.

[23] H. Vogler, *Die literar-geschichtlichen Kentnisse und Urteile des Jean-Louis Guez de Balzac*, Dissertation de Kiel 1906, p. 167.

[24] Balzac, *Œuvres*, Paris, L. Billaine 1665, vol. I, pp. 129, 195, 197, 237, 239 ; vol. II, p. 571.

[25] *Ibidem*, I, 691.

dance avec les règles de la poétique. L'Arioste représentait pour eux le romantisme et la liberté de l'inspiration, tandis que, de l'autre côté de la barricade, Aristote symbolisait le dogmatisme d'une critique irréductible, et des conceptions littéraires qui devaient avoir bientôt le dessus.

II

Elles l'eurent d'autant plus facilement, que même les admirateurs du poète ne tardèrent pas d'admettre, avec tout le monde, que le *Roland Furieux* était un joli péché. La sympathie de Balzac pour l'Arioste, qui est évidente, est moindre que celle dont il témoigne pour le Tasse, dont le poème lui semble sujet à moins de réserves [26]. Il ne saurait aimer le premier d'une façon absolue ; il tempère ses éloges par de nombreuses réserves. Dans une de ses dissertations, il l'accuse d'avoir mélangé le merveilleux chrétien aux fictions de la mythologie ; c'est une faute que des critiques italiens avaient signalée avant lui, et que des théoriciens français devaient encore souligner plus tard. Il l'accuse d'avoir mêlé « quasi partout le faux avecque le vray », d'avoir fait Dieu jurer par les eaux du Styx ; il trouve aussi « qu'il ne reconnoist pas les loix, et qu'il se met au-dessus du droict commun », point qui soulève contre l'Arioste toute la critique du grand siècle [27].

Déjà les jugements que l'on formule sur notre poète et sur son ouvrage ne sont plus exclusivement laudatifs [28]. Pour Roland Desmarests, l'Arioste a beaucoup de qualités, mais il a aussi le défaut de mêler à son poème des inspirations purement lyriques et des épisodes badins, ou même obscènes, et celui de changer trop souvent de sujet [29]. Déjà, dans son *Art poétique*,

[26] Cf. Chandler B. Beall, *Guez de Balzac and Tasso*, dans *Modern Language Notes*, XLIX (1934), pp. 320-323.

[27] Balzac, *Dissertation sur une tragédie intitulée Herodes infanticida*, dans *Œuvres*, II, 537.

[28] Il est entendu que cette règle n'est pas d'une application absolue. Pour César Oudin, l'Arioste est encore « le Virgile des Italiens » (*Grammaire italienne*, Paris 1623 ; cité par Farinelli, *Dante e la Francia*, II, 15). En 1635 encore, on le mettait à côté d'Homère et de Virgile (Louis le Hayer du Perron, *Les palmes du juste, poëme héroïque*, Paris, T. du Bray 1635). V. aussi Rampalle, *L'erreur combattue, discours académique où il est curieusement prouvé que le monde ne va point de mal en pis*, Paris, A. Courbé 1641, p. 183.

[29] R. Desmarests, *Epistolae*, Paris, Edm. Martin 1655, p. 262. Il cite encore l'Arioste aux pp. 111 et 447.

Pierre de Deimier avait formulé quelques réserves sur les licences du poète [30], et F. Langlois s'était montré choqué par l'extravagance de ses aventures [31].

Charles Sorel devait être encore plus sévère pour ce poème, dans lequel il ne voyait que l'excentricité d'une imagination indisciplinée, et les coups d'épée, « si furieux que des hommes en sont coupez en deux au droict de la ceinture, ou fenduz par la moitié depuis la teste jusqu'au ventre, et une partie tombe d'un costé et l'autre de l'autre » [32]. Dans son roman du *Berger extravagant*, il fait la critique de tous les poèmes épiques, et traite avec la même incompréhension du *Roland Furieux*, dont il ne voit que les défauts qui choquèrent toute une génération de lecteurs [33]. Il insiste avec acharnement sur ce qu'il appelle les « sottises » de l'Arioste. Pourquoi, par exemple, cet écrivain a-t-il éprouvé le besoin de médire des moines, qui ne sont cependant pas tous méchants ? Pourquoi a-t-il placé ces médisances dans un poème dans lequel il chante la guerre de Charlemagne contre les Sarrazins, c'est-à-dire le triomphe du christianisme sur le paganisme ? Et pourquoi a-t-il fait à saint Michel cette injure, de supposer qu'il ne savait pas où était la demeure du Silence, montrant ainsi qu'il considère les esprits divins comme « aussi imbecilles que les hommes » [34]. Quant à ses aventures et à sa manière de raconter, « elles ne peuvent sembler bonnes à une personne de bon jugement ». Si les Italiens l'appellent divin, c'est leur affaire ; « les François ne luy devroient pas donner ce titre dans les traductions de ses œuvres » [35].

Nous n'avons pas de Chapelain un jugement définitif et explicite sur l'Arioste ; ce qu'il nous en dit n'est pas de nature à nous éclairer sur ses opinions, car il se contente une fois de dire qu'il est supérieur au Tasse par l'invention [36], et une autre

[30] P. de Deimier, *Académie de l'art poétique*, p. 541.

[31] F. Langlois, *Le tombeau des romans*, pp. 12-13.

[32] Ch. Sorel, *De la connoissance des livres ou examen de plusieurs autheurs*, Paris, A. Pralard 1671, pp. 100-101.

[33] Ch. Sorel, *Le berger extravagant*, Paris, T. du Bray 1628, III, 40-41. La palinodie de la p. 125 n'est qu'une politesse obligatoire.

[34] Ch. Sorel, *Remarques sur les XIIII livres du Berger extravagant*, Paris, T. du Bray 1628, pp. 121-124.

[35] *Ibidem*, pp. 643-644. Deux pages sur l'Arioste, remplies de critiques autant que de louanges, dans la *Clélie* de Mlle de Scudéry, vol. VIII, pp. 842-843 ; il y a six pages sur le Tasse, qu'on lui préfère, et qui est considéré comme le « légitime héritier d'Homère et de Virgile ».

[36] J. Chapelain, *Lettres*, II, 816.

fois que le Tasse le dépasse par « la majesté, la pompe, le nombre et le stile vrayment sublime, joints à la regularité du dessein » [37]. Mais, de ce qu'il écrit dans sa célèbre préface de l'*Adonis*, il résulte qu'il n'appréciait pas beaucoup cette sorte de compositions, qui « amoncellent aventures sur aventures, combats, amours, desastres et autres choses, desquelles une seule bien traittée feroit un louable effect, là où toutes ensemble elles s'entredetruisent, demeurant pour toute gloire l'amusement des idiots et l'horreur des habiles, qui n'en peuvent supporter le regard seulement » [38].

Il est donc évident que le goût a changé, et que, si l'on aime encore l'Arioste et son poème, cela ne va pas sans certaines réserves. Dorénavant, presque tous les jugements portés sur la valeur du *Roland Furieux* présenteront ce double caractère ; un côté positif, qui est la reconnaissance de son mérite, et un côté négatif, qui est la constatation de son désaccord avec les règles, et sa condamnation théorique. Nous ne connaissons pas, dans l'histoire de la littérature, un cas aussi singulier, d'un écrivain dont on apprécie les qualités et dont on lit l'ouvrage avec intérêt, mais que le dogmatisme de la critique empêche d'être ouvertement accepté, et d'obtenir la place qu'il mérite dans l'estime générale. Parmi les critiques, il y en eut qui ne l'aimèrent pas, et ce n'est pas leur jugement qui nous étonne; mais nous en rencontrerons d'autres qui, conformément à l'idée qu'ils se sont faite du poème épique, sont obligés de considérer le *Roland Furieux* comme un monstre littéraire, bien qu'ils soient contraints d'avouer aussi qu'ils en trouvent la lecture agréable.

Pour le moment, à cette époque de transition entre la liberté de la Renaissance et la férule classique, le public, comme la critique, ne s'est pas encore décidé entre l'admiration et le

[37] Chapelain, *Lettres*, I, 357. En 1663, il invitait M. Sauval, qui se trouvait alors à Florence, d'aller voir, à Ferrare, « une cour où se sont nourris les Ariostes, les Guarins et les Tasses ». *Ibidem*, II, 302.

[38] *Lettre ou discours de M. Chapelain à Monsieur Favereau Conseiller du Roy en sa Cour des Aydes, portant son opinion sur le poëme d'Adonis du chevalier Marino*, dans *l'Adone, poema del Cavalier Marino*, Paris, O. de Varan 1623, p. *xviij*. Cf. E. Bovet, *La préface de Chapelain à l'Adonis*, dans *Aus romanischen Sprachen und Literaturen. Festschrift H. Morf*, Halle, Niemeyer 1905, pp. 1-52. Sur ses connaissances de littérature italienne, cf. Fr. Picco, *Appunti intorno alla coltura italiana in Francia nel secolo XVII*, dans *Miscellanea di studi critici pubblicati in onore di Guido Mazzoni*, Firenze 1907, vol. II, pp. 111-178.

mépris. Il n'y eut pas en France, comme il y avait eu en Italie, à la fin du siècle précédent, une querelle de l'Arioste, car la question était ici moins actuelle ; mais le poète ne manqua pas de détracteurs, au moins aussi fervents que ses admirateurs. On arriva, en tout cas, très vite à la conclusion classique de la prééminence du Tasse ; Godeau la résumait déjà, dans une phrase qu'il avait empruntée aux Italiens, quand il écrivait, dans la préface de son poème de *Saint Paul*, « que le tombeau de l'Arioste estoit dans le Tasse » [39].

III

Une autre querelle littéraire, qui s'est déroulée dans un cadre plus restreint, et qui eut pour objet non pas le *Roland Furieux*, mais une comédie de l'Arioste, montre les positions des deux camps. Elle prouve aussi l'intérêt que l'on accordait, ici comme au-delà des Alpes, à cette dispute, qui revêt en réalité un caractère plus général.

Le point de départ est toujours l'hôtel de Rambouillet, qui est au centre de la littérature de toute une époque ; les protagonistes comptent tous parmi les familiers du salon d'Arthénice. Au mois de septembre 1638, Voiture avait été envoyé par le roi en Italie, pour porter au grand duc de Toscane la nouvelle de la naissance du Dauphin, le futur Louis XIV. La veille de son départ, Chapelain offrit à l'ambassadeur un exemplaire des *Suppositi* de l'Arioste, en italien, « pour se divertir par les chemins, et se remettre dans la langue italienne ». Nous ne savons si Voiture lut la comédie pendant le voyage même; mais s'il le fit alors, il était naturel qu'il ne l'appréciât pas. Il fut presque tout le temps malade ; il maigrit à tel point que « de cent et quatre livres. que je pesois en partant de Paris, je n'en pese plus que cinquante deux », et, pour mettre son malaise au comble, « les trois derniers chevaux que j'avois montez m'avoyent mis en un pitoyable estat cest endroit que vous sçavez, que Brunel monstroit à Marphise » [40].

[39] Godeau, *Saint Paul, poëme chrestien*, Paris, P. Le Petit 1654, *Preface*. Un sonnet de Samuel Fermat, sur la préférence que l'Académie della Crusca montrait à l'Arioste, est cité par Chapelain, *Lettres*, II, 356.

[40] Voiture, Lettre à Mlle de Rambouillet, dans *Œuvres*, pp. 244-245. L'allusion renvoie au *Roland Amoureux* de Boiardo.

Dans ces conditions, il n'était certes pas en bonne disposition pour goûter une comédie ; aussi quand, de retour à Paris, Chapelain lui demanda son opinion sur le mérite des *Supposés*, il n'en montra que du mépris, et déclara que la pièce était mauvaise, et remplie d'obscénités. Chapelain, qui n'était pas du même avis, et qui avait déjà vanté à tous ses amis le mérite de cet ouvrage oublié, qu'il venait en quelque sorte de découvrir, ne voulut pas accepter ce jugement sommaire. Voiture lui fit choisir pour juge Julie d'Angennes, à laquelle Chapelain commença lui-même la lecture de la comédie. Julie, « soit qu'elle n'entendist pas assez bien la langue, soit parce qu'en les lisant j'en passay toutes les obscenités qui font traits dans la pièce, soit parce qu'elle ne sçait pas les loix de la comédie pure, et qu'elle n'en gouste que celles qui ont l'esclat des avantures des Romains ; tesmoigna sur les deux premiers actes que celle-ci ne luy plaisoit » [41].

Effarouchée par les libertés de l'Arioste autant que prévenue de sympathie pour Voiture, qui avait jugé avant elle, elle donna gain de cause au dernier, au grand ennui de Chapelain, qui s'empressa de payer la rançon du perdant, tout en faisant appel aux autres habitués du salon. La plupart des familiers, les Arnauld, le marquis de Rambouillet, Conrart, abondèrent dans le sens de Chapelain ; celui-ci ne négligea pas de demander aussi l'avis de l'oracle de la littérature précieuse, Balzac, qui se trouvait alors loin de Paris, dans la tranquillité de sa campagne natale [42].

Il semble que Chapelain avait à cœur de louer les comédies de l'Arioste ; la communication qu'il en avait faite à Voiture en est une première preuve. Il avait écrit à Balzac aussi, avant cette querelle, lui promettant de lui envoyer les cinq comédies du poète italien, et en les lui vantant comme « telles, qu'après celles-là il n'y a point moyen d'en lire d'autres, et qui sont composées avec un esprit entre celuy de Plaute et celuy de Terence, égal en mérite et en beauté à tous les deux ». Il ajoutait qu'il avait déjà prêté à Voiture les *Suppositi*, et qu'il les lui

[41] Chapelain, *Lettres*, I, 401-402 ; cf. *Ibidem*, pp. 395 et 404.

[42] Pour ce procès littéraire, v. Rathéry, *Mademoiselle de Scudéry*, p. 143 ; Fr. Picco, *La coltura italiana in Francia nel secolo XVII*, pp. 117-118 ; E. Magne, *Voiture et l'Hôtel de Rambouillet*, Paris, Emile-Paul Frères 1930, I, 130 et 142-145.

enverrait dès le retour de ce dernier à Paris [43]. Dans sa réponse, Balzac lui disait avoir déjà lu l'œuvre comique de l'Arioste, et souscrivait sans aucune difficulté au jugement favorable de son correspondant [44]. Chapelain devait donc être d'autant plus affecté par l'opinion de Voiture, et par l'injuste sentence de la belle Julie. C'est pourquoi il mit son ami au courant du blâme dont son auteur préféré avait été l'objet, en lui demandant de prononcer à son tour un « jugement serieux à bien ou à mal » [45].

La réponse de Balzac était de nature à lui donner la satisfaction qu'il demandait. Balzac considère, en effet, que « les *Supposez* ne font point de deshonneur à *Roland*, leur frere aîné », et que « la France n'a encore rien veu en ce genre qui mérite de luy estre comparé ». Sans doute pousse-t-il trop loin la flatterie, quand il ajoute qu'il n'y aura pas d'Arioste français, aussi longtemps que Chapelain ne se décidera pas à écrire des comédies [46] ; mais on l'excusera en pensant qu'il écrivait cette lettre pour consoler un ami qui avait déjà perdu le procès [47].

Balzac revint ensuite, et composa, sur la même question, une dissertation qui est un morceau intéressant de critique littéraire, et qui produisit un certain effet dans le salon de la marquise [48]. Cette dissertation partait des positions différentes qu'avaient prises les deux partis, dans la querelle des *Supposés*. Voiture n'avait rien pu objecter du point de vue des règles, car cette comédie, imitée assez servilement des auteurs latins, ne les transgressait pas ; aussi l'avait-il accusée seulement de vulgarité et d'obscénité. Chapelain lui avait répondu que la bienséance ne devait pas faire oublier au poète la réalité, et que les personnages de l'Arioste parlaient comme ils auraient parlé

[43] Chapelain, *Lettres*, I, 332.

[44] Balzac, *Œuvres*, p. 771.

[45] Chapelain, *Lettres*, I, 398-399 ; cf. *Ibidem*, p. 401.

[46] Balzac, *Œuvres*, p. 786.

[47] Celui-ci est content de lui dire, dans sa réponse, que « jamais homme ne fut si attrapé que M. de Voiture a été, quand je luy ay fait voir votre sentiment sur cette pièce ». Chapelain, *Lettres*, I, 405 ; cf. *Ibidem*, pp. 407 et 411. Mlle de Scudéry avait répondu à Chapelain dans le même sens que Balzac ; cf. Rathéry, *Mlle de Scudéry*, pp. 143-146. Son frère, Georges de Scudéry, lançait aux détracteurs de l'Arioste un défi rempli de rodomontades, signé Astolphe, et copié sur les cartels qui n'étaient déjà plus à la mode ; cf. E. Magne, *Voiture et l'hôtel de Rambouillet*, I, 144-145, et Balzac, *Œuvres*, pp. 787-788.

[48] Balzac, *Response à deux questions, ou du caractere et de l'instruction de la comédie*, dans *Œuvres*, II, 509-519. Sur l'accueil qu'on lui fit à l'hôtel de Rambouillet, cf. Chapelain, *Lettres*, I, 407, 411 et 417. V. aussi la lettre de Conrart à Balzac, dans les *Œuvres* du dernier, pp. 798-799.

s'ils avaient été vivants [49]. C'est ce que Balzac soutient à son tour ; mais il traite le problème du point de vue général, et cela rend plus intéressante son intervention dans la querelle. Avec un bon seus que ses contemporains n'ont pas toujours eu, et que l'on ne serait peut-être pas allé chercher dans les œuvres de ce précieux, il condamne un défaut qui est général dans la littérature française contemporaine, où l'on trouvera « des portraits qui embellissent, et non pas qui ressemblassent », et « des hommes artificiels, des passions empruntées et des actions contraintes » [50].

Comme le *Roland Furieux* aux poètes de la Renaissance, les *Supposés* lui semblent propres à donner aux écrivains de son temps une leçon de sincérité. Si le poète y a employé un style qui n'est rien moins qu'élevé, c'est parce qu'il a voulu reproduire fidèlement le langage de ses personnages, et on doit lui en savoir gré : « Cette bassesse apparente avec laquelle les poëtes comiques s'accommodent à leur matière, et cette modeste expression des actions ordinaires, ne laissent pas d'avoir une dignité secrette, et telle que la vertu la donne aux personnes de moyenne condition » [51].

Le courage ne manque d'ailleurs pas au critique : l'on s'étonne de voir sortir de sa plume des phrases comme celle-ci, qui aurait dû être grosse de conséquences, et qui, malheureusement, passa inaperçue : « L'art se cache donc en certaines occasions sous l'apparence de son contraire. Il imite le Désordre et l'Aventure ; il contrefait les choses soudaines et fortuites. Et c'est alors que veritablement il est art » [52]. La définition de l'art par le désordre, un désordre qui n'est pas la fureur poétique dont parle Platon, est au moins inattendue, à l'aube du classicisme; mais elle reste isolée, et ne concorde pas avec la conception que l'époque tout entière se faisait de la poésie. Autrement, l'Arioste, qui est la personnification même de l'inspiration libre, et qui n'a jamais connu l'entrave des règles, serait encore le poète de tout le monde, comme au beau temps de la Renaissance.

[49] Chapelain, *Lettres*, I, 402-403.
[50] Balzac, *Œuvres*, II, 509-510.
[51] *Ibidem*, p. 510.
[52] *Ibidem*, p. 513.

Pl. XI



ANONYME. — Bradamante Ridicule

IV

La réalité montre, au contraire, que l'on commence déjà à l'oublier, ou, ce qui est pire, à le déconsidérer. Tous les facteurs extérieurs qui avaient contribué à faire sa fortune dans la deuxième moitié du siècle précédent, ont cessé de jouer. La société est devenue pacifique, et professe maintenant un autre idéal que l'héroïsme et le désir d'aventure ; après les désordres du passé, elle sent maintenant le besoin d'obéir à des autorités, de se plier aux règles capables de donner l'équilibre définitif. La littérature avait été saturée de sentimentalité ; on avait tellement abusé, au théâtre comme dans le roman et dans le poème épique, du genre romanesque et des aventures invraisemblables, qu'une réaction n'avait pas tardé à se produire contre ses inévitables extravagances. D'une part, Malherbe et ses amis mettaient un frein à la fureur poétique, au nom de laquelle Balzac revendiquait en vain les droits de la libre inspiration, et remplaçaient la volubilité et l'intempérance de Ronsard par une muse plus froide et plus ordonnée. D'autre part, les écrivains satiriques, avec Charles Sorel et Paul Scarron en tête, raillaient les exagérations de la littérature romanesque ; Cervantes avait déjà fait la même chose en Espagne, ce qui prouve, une fois de plus, que la réaction était générale.

Le succès du *Roland Furieux*, comme celui de toutes les œuvres littéraires, était en fonction de la génération à laquelle il s'adressait. Avec la disparition des circonstances qui l'avaient imposé à l'attention du public, les nouveaux lecteurs allèrent chercher ailleurs leurs amusements. L'Arioste n'était déjà plus en accord avec le nouveau besoin d'ordre, que l'on constate dans toutes les manifestations, dans la vie politique, sociale et artistique de la France. Tout au plus est-il admis encore comme un divertissement aux heures perdues, comme une lecture agréable, mais futile, dont l'écho n'a plus le droit de pénétrer dans les grands genres littéraires. C'est pourquoi l'on assiste, à cette époque, à un procès de dégradation, de réduction en bagatelles du *Roland Furieux*, qui est la meilleure preuve du discrédit où il est tombé.

Après avoir été donnés comme noms de baptême au XVI^e^ siècle, et après avoir servi de pseudonyme aux illustres bergers

qui formaient la société arcadique de la poésie française au commencement du siècle suivant, les noms de ses personnages furent ensuite employés seulement pour les chiens. Ils devinrent en même temps des jouets littéraires, pour l'amusement des précieuses de plus en plus ridicules, — des étapes, riches en allusions et en souvenirs, sur la carte du Tendre.

Un *Almanach d'amour pour l'an de grâce 1663* nous a conservé un calendrier des phases de l'amour, dans lequel les mois sont remplacés par les différentes étapes auxquelles doivent s'arrêter tous les amoureux, Visite, Complaisance, Déclaration, Assiduité, Espérance, Tendresse, Possession, Attachement, Soupçon, Jalousie, Dépit et Indifférence. Ce calendrier porte à la place des saints, des personnages tirés des œuvres littéraires les plus connues. C'est ainsi que le mois de Complaisance est illustré par Renaud, Armide, Ferragus, Isabelle, Astolphe, Gradasse et Aminte, tandis que l'on fête pendant le mois de Déclaration les nouveaux saints Rodrigue et Chimène, Tancrède et Clorinde, Céladon et Astrée, Théagène et Chariclée, Alcine, Gabrine, Brunel, Drusille, Rodomont ; Roland, Olimpie, Zerbin et Pinabel figurent au mois d'Assiduité, et Médor, Angélique, Roger et Bradamante dans celui de Possession [53].

Cet emploi des paladins et des princesses, dont la génération précédente avait fait des modèles, constitue un amoindrissement qui est certainement involontaire, et dû surtout à la conception futile de la littérature, telle que la comprenaient les précieuses. Il n'en est cependant pas moins vrai que cette littérature ressent un étrange penchant pour la raillerie, et se moque volontiers des grandes œuvres. Le genre burlesque devient, à cette époque où le joug des règles et des autorités commence déjà à peser, la soupape qui permet l'élimination de tous les mécontentements ; il se généralise avec une telle vitesse, que la critique éprouve le besoin de réagir contre une poésie qui n'a pour but que de rire là où d'autres ont admiré ou pleuré, et qui devient ainsi la négation même de la poésie [54]. Mais les condamnations eurent beau pleuvoir, le burlesque ne mourut que par lui-même, au moment où ce besoin violent de se moquer des sentiments des autres fut enfin satisfait.

[53] *Recueil de pièces en prose, les plus agréables de ce temps*, Paris, Ch. de Sercy 1662, II, 263-306.

[54] Cf. Fr. Vavasseur, *De ludicra dictione ad Ludovicum Balzacium* (1658), dans *Opera omnia*, Amsterdam, P. Humbert 1709, pp. 1-84.

Tous les grands poèmes de l'antiquité servirent de prétexte à ces railleurs, qui ne furent jamais de vrais poètes. L'Arioste ne devait pas échapper à ce traitement ; en 1650, un auteur inconnu publiait un *Arioste travesty en vers burlesques*, qui ne comprenait que le premier chant du poème italien [55]. On ne cherchera pas des mérites dans une lecture d'autant plus pénible, que l'auteur se donne plus de mal pour être spirituel. Il se montre au moins modeste dans sa préface au lecteur, et cette modestie est un capital bien placé, car elle constitue la seule excuse des mille inepties dont il s'est rendu coupable.

Il n'a ni le mérite de l'invention, car il suit scrupuleusement le texte de l'Arioste, ni celui de l'esprit, car ses plaisanteries sont aussi froides que possibles. Nous ne citerons, comme pièce à conviction, que la fade imitation qu'il a tirée de l'octave célèbre, *O gran bontà de' cavalieri antichi*, dans laquelle il s'évertue en vain pour trouver une invention burlesque, alors qu'il lui aurait été plus facile de s'en tenir au texte si spirituel du modèle :

O franchise! ô grand loyauté!
O rare generosité
Dont ces bons chevaliers antiques
Avoient tous de pleines boutiques!
Ils aimoient en un mesme lieu,
En haut, en bas et au milieu;
Ils ressentoient encor la touche
De leur sanguinaire escarmouche,
Et chacun des deux pour la foy
Professoit differente loy ;
Cependant tous les deux ensemble
S'en vont le grand galop et l'amble,
Sans avoir dedain ny soupçons,
Ainsi que deux jolis garçons [56].

Ce n'est pas là la seule imitation burlesque que l'on ait tirée de l'Arioste. Le 11 janvier 1664, Molière et sa troupe jouaient

[55] *L'Arioste travesty en vers burlesques*, Paris, T. Quinet 1650. Cf. Goujet, *Bibliothèque*, VII, 375-377, et R. Harmand, *Essai sur la vie et les œuvres de Georges de Brébeuf (1617-1661)*, Paris, Société Française d'Imprimerie 1897, p. 137. M. Harmand l'attribue à un écrivain dont les initiales seraient D.L.T., mais c'est là une erreur, car D.L.T. est auteur d'une pièce de vers « A l'autheur, sur son Arioste travesty ».

[56] *L'Arioste travesty*, p. 18.

devant le roi une comédie intitulée *La Bradamante ridicule*, dont nous ne connaissons ni le texte, ni le nom de l'auteur. Lagrange écrit seulement, dans son registre, qu'elle leur avait été « donnée et commandée de la jouer par M. le Duc de Saint-Aignan, 1er Gentilhomme de la Chambre, qui avoit donné cent louis d'or à la troupe pour la depense des habits qui étaient extraordinaires » [57]. Sur la foi de ce texte, on a presque toujours attribué la comédie au duc de Saint-Aignan, qui n'a jamais rien écrit ; nous pensons que, dans sa qualité d'intendant des menus plaisirs, il aura seulement surveillé la préparation du spectacle, sans avoir nécessairement la qualité d'auteur de la pièce [58]. Il est plus probable, comme on l'a déjà fait remarquer, que celle-ci avait été écrite par Donneau de Vizé, protégé du duc, qui avait déjà fourni six autres pièces de théâtre à la troupe de Molière [59].

Quoi qu'il en soit, nous ne connaissons rien de la pièce, dont aucun critique ou bibliographe n'a vu le manuscrit. On peut cependant affirmer avec certitude que c'était une parodie de la tragi-comédie de Bradamante [60], transformée suivant la recette burlesque que l'on avait déjà appliquée à tant d'autres sujets dramatiques. Qu'on l'ait perdue, nous n'en déplorons pas trop la perte, car elle n'aurait su nous intéresser plus que les autres productions du même genre, ni dépasser de beaucoup leur médiocrité.

Telle est la situation de la fortune de l'Arioste en France à l'aube du classicisme. Les imitations et les témoignages d'estime se font d'autant plus rares, que l'on s'avance dans le temps;

[57] Cité par Goizet, *Dictionnaire des théâtres*, I. 369.

[58] Elle lui est attribuée par La Porte, *Anecdotes dramatiques*, I, 158 ; Mouhy, *Histoire du théâtre*, I, 70 ; Th. Roth, *Der Einfluss von Ariost's Orlando Furioso*, pp. 153-154. Parfaict, *Dictionnaire des théâtres*, I, 492, se trompe en mettant la première représentation au 12 janvier. Mouhy parle d'une reprise le 18 novembre 1675, mais il faut lire sans doute 1664, quand *la Bradamante* fut jouée à l'Hôtel de Bourgogne, avec *Le grand benêt de fils, aussi sot que son pere*, par Brécourt ; cf. V. Fournel, *Les contemporains de Molière*, I, Paris, Firmin-Didot 1863, p. 482.

[59] P. Fischmann, *Molière als Schauspieldirektor*, dans *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, XXIX (1906), pp. 47 et 48.

[60] L'estampe que nous avons reproduite montre, à côté de quelques personnages de l'Arioste (Bradamante, Hippalque, Léon, Roger), certains autres personnages (Tartaglia de Bulgarie, Pinpalotides soldat grec) qui viennent de la comédie italienne.

des critiques déjà gagnés aux idées d'ordre et de discipline se font un devoir de signaler les erreurs du poète à l'attention des écrivains qui voudraient encore se guider sur son exemple. Inspirateur et modèle d'une grande partie de la littérature romanesque qui remplit les premières années du siècle, l'Arioste tombe en discrédit avec elle. Les écrivains satiriques n'oublient pas de lui adresser quelques flèches, en l'accusant du même défaut de désordre et d'extravagance, dont toute la littérature chevaleresque est coupable à leurs yeux. Il est vrai que la société précieuse y trouve encore assez souvent un agréable passe-temps, qui convient à ses goûts et à ses préoccupations romanesques ; mais la préciosité devait plus tard se couvrir elle-même de discrédit, et tomber dans un ridicule et dans une afféterie, qui lui firent perdre à la fois la sympathie des critiques, et celle du grand public.

Les uns comme les autres allaient vers de nouvelles conceptions littéraires, dans lesquelles la raison dominait en maîtresse, et où les qualités essentielles de l'esprit français, l'ordre, l'équilibre et la clarté, trouvaient leur meilleure expression. Dans cette nouvelle littérature, la place de l'Arioste devait être encore plus petite que dans l'époque de transition que nous venons d'examiner, et pendant laquelle les oppositions commençaient à peine à s'esquisser.

CHAPITRE II

LA THÉORIE ET LA PRATIQUE DE L'ÉPOPÉE

I

Il n'est pas nécessaire de faire l'analyse de toutes les idées introduites dans la littérature par le classicisme, pour comprendre pourquoi le poème de l'Arioste fut répudié par le grand siècle. Il suffit de connaître la conception du poème épique à cette époque, pour comprendre que le *Roland Furieux* ne pouvait correspondre à son idéal, et qu'il représentait aux yeux de la nouvelle génération le contraire de ce qu'aurait dû être le poème régulier. Les défauts qu'on lui trouve ne sont peut-être pas toujours des défauts, si on les considère du point de vue d'un lecteur moderne ; mais ils s'expliquent toujours, à la lumière des règles classiques.

Les mêmes objections avaient déjà été soulevées en Italie, trois quarts de siècle auparavant, par une critique qui venait de découvrir Aristote, et qui ne fut pas plus indulgente pour le poème du Ferrarais. L'étude de ces objections ne sera pas sans une certaine utilité pour notre sujet. D'une part, on sait que les théoriciens littéraires d'au-delà des Alpes eurent une certaine influence sur la formation de l'esprit classique français, qu'ils aient été de simples éditeurs ou commentateurs du Stagyrite, ou qu'ils aient affiché certaines prétentions d'originalité [1]. D'autre part, la critique de l'Arioste ne fut pas, en Italie, aussi exclusiviste qu'en France ; à côté des écrivains qui blâmèrent les libertés du poète, il y en eut qui lui trouvèrent une explication, ou une excuse. C'était se montrer plus équitable que la critique française, qui ne se lassa jamais de répéter les mêmes accusations, et qui, même quand elle s'amusa à la lecture de l'Arioste, ne voulut jamais avouer le goût qu'elle

[1] Cf. R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Payot 1931, pp. 34-48.

y prenait, se contentant de s'y livrer en cachette, comme à un plaisir interdit.

Il est d'ailleurs d'autant plus injuste de vouloir imposer au poète italien les lois d'Aristote, qu'il est certain qu'il n'en eut pas connaissance. Il est vrai que la première traduction latine de la *Poétique* avait paru dès 1498, à Venise, et qu'elle avait été suivie, en 1503, par la première édition du texte grec. Mais, au commencement, l'ouvrage ne réveilla aucun curiosité, et n'eut aucun intérêt d'actualité. Ce ne fut que plus tard, dans les dernières années de la vie du poète, et surtout vers le milieu du XVI[e] siècle, qu'il commença à dépasser le cercle des érudits et à intéresser les poètes ; c'est alors seulement que l'on se mit à l'étudier et à l'interpréter avec plus d'assiduité. Le traité *De arte poetica* de Vida (1527) et la *Poétique* de Minturno (1529) en reproduisirent les idées, tandis que, d'un autre côté, Lodovico Dolce traduisait en 1535 l'*Art poétique* d'Horace. Plus tard, Robortello, Castelvetro et Scaliger donnèrent un lustre nouveau à ces études, et les idées littéraires qu'ils commentèrent ou dont ils reprirent la discussion devinrent communes, et entrèrent dans l'atmosphère littéraire du temps.

Ce n'était donc pas de sa faute, si l'Arioste n'avait pas suivi dans l'ordonnance de son poème les instructions et les préceptes du philosophe grec. Cela n'empêcha cependant pas les critiques postérieurs de lui en faire une accusation ; et si Trissino publiait en 1548 sa malheureuse *Italia liberata da' Goti*, c'était surtout dans l'intention de donner à l'Italie le poème épique qui, à son avis, lui faisait encore défaut. Il expliquait d'ailleurs, dans son manuel d'art poétique, que l'on ne pouvait considérer l'Arioste comme son rival, si l'on tenait compte de l'irrégularité de son inspiration. Comme beaucoup d'autres critiques étaient du même avis, et que l'on commençait à être convaincu, après Robortello, qu'il ne pouvait y avoir de bon poème épique en dehors de l'action prescrite par Aristote, unique, grandiose et illustre, on ne tarda pas à prendre la défense du *Roland Furieux*, qui commençait à être attaqué de la façon la plus directe [2].

[1] V. pour tout cela J. E. Spingarn, *A history of literary criticism in the Renaissance, with special reference to the influence of Italy in the formation and development of modern classicism*, New-York, Macmillan 1899, et R. C. Williams, *Epic unity as discussed by sixteenth century critics in Italy*, dans *Modern Philology*, XVIII (1920), no. 7, pp. 95-112.

Jean-Baptiste Giraldi Cintio publiait, en 1549, son traité *Des romans*, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler ; il y établissait pour la première fois qu'il ne fallait pas confondre le poème épique du type aristotélique, avec le poème chevaleresque, tel que Pulci, Boiardo et l'Arioste l'avaient conçu, et qu'il appelait *romanzo*. Tout en laissant à l'épopée sa définition, il constatait que le roman chevaleresque ne racontait pas nécessairement une seule action, mais qu'il avait pour sujet « une ou plusieurs actions illustres, d'un ou de plusieurs personnages célèbres »[3]. Une fois cette idée formulée, et le poème de l'Arioste accepté comme modèle du genre, il était naturel que ce que la critique aristotélique y signalait comme des défauts, se transformât en qualités. Le nombre, la variété et l'étendue des épisodes, les transitions, les changements de ton, la multiplicité des personnages, la durée de l'action, tout cela s'expliquait autrement par cette interprétation ingénieuse, qui fut adoptée même par les détracteurs de l'Arioste.

En Italie, on continua à cultiver le poème chevaleresque à côté du poème régulier, avec la conscience que les deux genres ne se superposaient pas, et avec une préférence marquée pour le premier. On raconte même que Bernard Tasso, commençant la composition de son *Amadis*, avait l'intention d'en faire un poème régulier ; ayant été prié par quelques gentilshommes de leur en donner lecture, et observant qu'ils donnèrent bientôt des signes de lassitude, il comprit que c'était à cause de l'uniformité de l'action, et il refondit son ouvrage, dans un poème conçu sur le modèle de l'Arioste[4]. Le même poète déclarait d'ailleurs, dans une lettre à Varchi, que si Aristote avait pu lire le *Roland Furieux*, il aurait modifié lui-même sa conception du poème épique[5].

Les discussions autour de ce dernier ouvrage reprirent avec plus d'ardeur et de véhémence, après la publication de la *Gerusalemme liberata*, avec laquelle on ne tarda pas à le comparer. Nous ne prétendons pas faire l'histoire de cette querelle littéraire, célèbre entre toutes. Elle commença en décembre 1584, avec l'apparition de l'ouvrage de Camille Pellegrini, *Il*

[3] Gb. Giraldi Cintio, *De' romanzi*, Milano, G. Daelli 1864, I, 15.
[4] T. Tasso, *Apologia in difesa della sua Gerusalemme liberata*, Mantova, Fco Osanna 1585.
[5] Cité par Ferrazzi, *Bibliografia ariostesca*, p. 81.

Caraffa, overo dell' epica poesia, dans lequel l'auteur soutenait que le Tasse était supérieur à l'Arioste, et plus près que lui des règles de la véritable épopée. Horace Ariosto prit tout de suite la défense de son oncle, et, tout en parlant du Tasse dans les termes les plus courtois et les plus admiratifs, il déclara qu'il n'y avait pas de comparaison possible entre les deux ouvrages[6]. Léonard Salviati répondit aussi, au nom de l'Académie della Crusca, dans une lettre véhémente, qui amena une *Réplique* de Pellegrini, et qui entraîna dans la discussion une foule d'autres écrivains, parmi lesquels Bastiano de' Rossi, Niccolo degli Oddi, Giovanni Malatesta, et Torquato Tasso lui-même, qui écrivit en 1585 une *Apologie* de son propre poème[7].

Pour nous, ce qui nous intéresse dans cette longue dispute, dont les échos se prolongent en Italie jusqu'au XVIII[e] siècle, ce sont les positions des deux partis, les objections que l'on formule contre le poème de l'Arioste, et la manière dont le défendent ses admirateurs. En résumant les critiques prolixes, et éparpillées au hasard des pamphlets de ses détracteurs, on voit que ce qu'ils imputent au *Roland Furieux*, ce sont surtout : la multiplicité des aventures, le défaut d'unité du style, qui varie du vulgaire au sublime, la liberté de certains épisodes, et le choix du titre, qui promet un poème sur Roland, cependant que Roger en est le véritable héros[8]. Tout cela peut être réduit en définitive au manque d'unité, dans le sujet, dans l'action et dans le style. Ces objections reviennent invariablement sous la plume des critiques français de l'époque classique ; sans les avoir toujours prises chez leurs collègues italiens, ceux-ci avaient été frappés naturellement par les mêmes traits du poème, et choqués par les mêmes libertés.

Les admirateurs du poète ne le défendirent pas tous de

[6] *Risposta del S. Horatio Ariosto ad alcuni luoghi del dialogo dell' epica poesia del Sig. Camillo Pellegrino, ne' quali si riprendeva l'Orlando Furioso dell' Ariosto*, dans *Apologia del S. Torquato Tasso*, pp. 191-219.
[7] Cf. pour tout cela, V. Vivaldi, *La più grande polemica del '500 (pro e contra la Liberata e il Furioso). Studi di storia letteraria*. Catanzaro, Gius. Calio 1895.
[8] V. surtout *Trattato di M. Francesco Caburacci da Imola. Dove si dimostra il vero, et nuovo modo di fare le imprese. Con un breve discorso in difesa dell' Orlando Furioso di M. Lodovico Ariosto*. Bologna, G. Rossi 1580, pp. 74-77 ; P. Beni, *Comparatione di Homero, Virgilio e Torquato. Et a chi di loro si debba la palma nell' heroico poema. Del quale si vanno anco riconoscendo i precetti ; con dar largo conto de' Poeti Heroici, tanto Greci, quanto Latini et Italiani. Et in particolare si fa giuditio dell' Ariosto*. Padova, Lor. Pasquati 1607, pp. 246-250.

la même manière. Les uns, comme Francesco Patrizi, oubliant la distinction logique établie par Giraldi Cintio entre l'épopée et le poème chevaleresque, se donnèrent toutes les peines du monde pour mettre ce dernier genre d'accord avec les règles d'Aristote, et pour prouver que le *Roland Furieux* était en réalité un poème aussi régulier que l'*Iliade* et que l'*Enéide* [9]. L'idée n'était pas nouvelle, car dès 1549, dans une *Apologia brieve sopra tutto l'Orlando Furioso*, Simon Fornari l'avait formulée. Il rappelait qu'Aristote avait distingué lui-même les « tragédies » simples des « tragédies » compliquées, et rangeait parmi ces dernières le poème de l'Arioste, dont il considérait comme action unique la croisade de Charlemagne contre les Sarrasins [10].

Caburacci croyait, au contraire, que l'intention de l'Arioste n'avait pas été d'écrire un poème épique, mais seulement un recueil de nouvelles, comme Boccace dans son *Décaméron* ; il ne faisait entre cet ouvrage et le *Roland Furieux* qu'une seule différence, qui était l'unité de temps observée dans le dernier [11]. Salviati enfin, répondant à Pellegrini au nom de l'Académie della Crusca, déclarait qu'il n'y avait pas de différence à faire entre le roman et le poème héroïque, et que des chansons de geste comme *Oger le Danois* ou l'*Aspremont*, étaient aussi héroïques que les poèmes de Virgile et d'Homère. Il relevait aussi l'inanité de l'interdiction d'une action multiple, pour arriver ainsi à la conclusion que le Tasse était inférieur à l'Arioste, et même au Pulci et à Boiardo, ce qui n'est qu'un témoignage de bonne volonté excessive pour les poèmes chevaleresques [12].

Toute la critique italienne du XVI[e] siècle oscille ainsi entre l'admiration et le mépris, exactement comme les premiers cri-

[9] *Parere del Signor Francesco Patrici in difesa dell' Ariosto*, dans *Apologia del S. Torquato Tasso*, pp. 163-168. Le Tasse lui ayant répondu dans cette *Apologie*, il revint à la charge dans *Della Poetica di Francesco Patrici la Deca Disputata, nella quale e per istoria, e per ragioni, e per autorità de' grandi antichi, si mostra la falsità delle più credute vere opinioni che di poetica a' di nostri vanno intorno. Et vi è aggiunto il Trimerone del medesimo, in risposta alle oppositioni fatte dal Signor Torquato Tasso al parer suo scritto in difesa dell' Ariosto*, Ferrara, V. Baldini 1586, pp. 211-250.

[10] Les mêmes idées sont exprimées par le premier traducteur anglais de l'Arioste, John Harrington, *Orlando Furioso in English Heroical Verse*, London, R. Field 1591.

[11] F. Caburacci, *Trattato*, pp. 90-91.

[12] *Degli Accademici della Crusca Difesa dell' Orlando Furioso dell' Ariosto. Contra'l dialogo dell' Epica Poesia di Camillo Pellegrino. Stacciata prima.* Firenze, D. Manzani 1584, ff. 4-5.

tiques français du XVII[e] siècle. Antoine Minturno, auteur d'un traité *De Poeta* qui abonde partout dans le sens d'Aristote, avait déjà, dans son *Art poétique*, parlé des poèmes chevaleresques comme d'un genre tout à fait inférieur ; seul l'Arioste, pour lequel il professe une admiration qu'il ne réussit pas à cacher, lui semble avoir conféré à ce genre un lustre personnel, que personne ne réussira plus à lui rendre. Il pousse même la complaisance envers son poète favori, jusqu'à lui montrer comment il aurait dû procéder, pour se mettre d'accord avec les règles d'Aristote : Roland aurait dû devenir furieux juste au moment de l'entrée des païens en France, pour mieux faire ressortir le danger qu'encourt la chrétienté, privée de son paladin le plus fort [13]. Le long *Discorso settimo* de Paolo Beni se propose de prouver que l'Arioste est supérieur à Homère [14], tandis que, dans son traité du *Poème héroïque*, Ansaldo Ceba ne nomme pas une seule fois l'Arioste, et semble ignorer complètement l'existence de son poème [15].

Plus tard, on sait avec quelle véhémence Galilée prit la défense du poète, dont il comparait l'œuvre maîtresse à « une galerie royale, ornée de cent statues antiques des artistes les plus célèbres », tandis que la *Jérusalem délivrée* lui semblait être « la chambre de travail d'un petit homme curieux, qui se serait amusé à l'orner de petites choses qui puissent présenter quelque intérêt » [16]. La dispute de la prééminence entre les deux poètes devait se prolonger jusqu'au XVIII[e] siècle, où Métastase publiait son *Parallelo del Tasso e dell' Ariosto* (1779), et P.-A. Serassi, un *Ragionamento sopra le controversie del Tasso e dell' Ariosto* (1794). Il n'y a pas jusqu'aux dernières études critiques sur l'œuvre de l'un ou de l'autre des deux poètes, qui ne reprennent parfois le même parallèle, bien qu'aujourd'hui cette question de prééminence ait perdu tout son intérêt, et que l'on ait compris depuis longtemps qu'ils peuvent être grands tous les deux, sans se faire ombrage.

[13] A. Minturno, *L'Arte poetica*, Napoli, G. Muzio 1725, pp. 25-35.

[14] P. Beni, *Comparatione di Homero*, pp. 246-317.

[15] A. Ceba, *Il Gonzaga, overo del poema heroico, discorso*. Genova, Gius. Pavoni 1621.

[16] G. Galilei, *Considerazioni intorno al Tasso*, dans *le Opere, edizione nazionale*, vol. IX, Firenze, Barbèra 1899, p. 69. Une comparaison similaire, chez L. Salviati, *Difesa dell' Orlando Furioso*, f. 12.

II

Mais cette longue dispute avait aussi pour les critiques italiens un autre intérêt que celui de savoir si l'on devait placer le Tasse avant l'Arioste, ou après lui. Envisagée d'un point de vue plus général, la querelle n'est pas seulement celle des « tassistes » et des « ariostistes », mais aussi celle des modernistes contre les admirateurs trop exclusifs de l'antiquité. Les modernistes sont les partisans de l'Arioste, aimant en lui toutes ses libertés, et réclamant pour la poésie le droit d'en user. Les admirateurs du Tasse sont, au contraire, les partisans des règles et de l'imitation de l'antiquité, et s'ils condamnent l'Arioste, c'est uniquement au nom de ces principes, sans que, pour cela, ils aient trouvé moins d'amusement à sa lecture. Le problème est le même en France, à l'époque classique ; la différence est qu'ici il n'y a pas encore un parti des modernes, et que la critique se déclare en unanimité contraire au genre qu'avait illustré l'Arioste [17].

La littérature française a fait preuve, au cours de son histoire, d'une étrange possibilité de se renouveler en oubliant son passé. Cela lui a permis d'être aussi exclusive et aussi neuve dans chacune de ses transformations, et de se servir de son expérience passée non pas comme d'un tremplin ou d'un point de départ, mais, en apparence du moins, comme d'un exemple de ce qu'elle ne devait plus faire. Pour nous en tenir plus strictement à notre époque, et au poème épique, qui nous intéresse pour le moment, le XVI^e^ siècle avait pu essayer des expériences aussi diverses que celles de Ronsard, Du Bartas, Nicolas de Montreux et Pierre de Deimier ; au siècle suivant, la définition du genre apparaît comme fixée dès le commencement, d'une manière qui ne laisse subsister aucune confusion.

D'après cette conception, il ne faut pas seulement que l'action du poème épique soit unitaire et illustre ; il faut aussi « que le héros soit parfaitement vertueux, et ne face jamais rien contre son honneur ». Il faut encore « que généralement tous les personnages que l'on propose ne changent jamais d'humeur; qu'Achille soit toujours vaillant, Ajax toujours téméraire et

[17] R. Bray, *La formation de la doctrine classique*, p. 185.

inconsidéré » [18]. S'il donnait une preuve de prudence, Ajax ne serait plus Ajax, et le poème épique ne mériterait plus son nom.

Le caractère dogmatique et intransigeant de l'art poétique nouveau ne convenait naturellement pas à l'humeur libre et changeante de l'Arioste, qui devait encourir le blâme de tous les critiques. Ce blâme, nous le répétons, n'est que théorique, et il est d'autant moins grave, que la rigidité des règles ne convient à aucun poème connu. Il est, en effet, réconfortant, après avoir écouté toutes les accusations que l'on fait à l'Arioste, de constater qu'un bon poème épique n'existe pas, et que les autres poètes n'ont pas moins de péchés : « Homère est inégal, et sommeille quelquefois ; Virgile, quoique plus exact, ne se soutient pas partout... Parmi les modernes, on reproche au Tasse des concetti, au Camoens un merveilleux mal assorti, à Milton des singularités et des hardiesses, à Voltaire d'avoir plutôt écrit une histoire qu'un poème » [19].

Ainsi, toute la critique classique se prononce contre le *Roland Furieux*. Nous avons déjà vu les jugements de Balzac, de Chapelain et de Charles Sorel, à l'époque où se prépare la nouvelle doctrine. Plus tard, au moment où elle est définitivement fixée, les objections que l'on adressera au poème ne varieront pas, et s'arrêtant toujours sur les points qui constituent des transgressions aux règles, elles finiront invariablement par la même sentence.

La doctrine du classicisme n'est pas toute dans Boileau ; mais l'habitude, et l'importance effective de son rôle, font que l'on se réfère d'abord à son *Art poétique*, comme au code de la littérature du XVII^e^ siècle. Aussi nous commencerons, à notre tour, l'examen des appréciations françaises du *Roland Furieux*, par l'œuvre du célèbre critique. Malgré tout ce qu'en a dit Scipion Maffei, qui voulut défendre la littérature italienne contre ses critiques trop sévères, il est certain que Boileau connaissait assez bien l'italien [20]. Il connaissait aussi l'Arioste et son poème, dont on rencontre parfois le souvenir dans ses écrits [21]. Il fait

[18] Racan, *Lettre à M. Chapelain*, dans *Œuvres complètes*, éd. A. de Latour, Paris, P. Jannet 1857, vol. I, p. 350.
[19] Mallet, *Principes pour la lecture des poètes*, Paris, Durand 1745, II, 149.
[20] G. Maugain, *Boileau et l'Italie*, Paris, H. Champion 1912, pp. 11-20 ; cf. *Ibidem*, pp. 34-37, l'examen des jugements de Boileau sur l'Arioste.
[21] Dans sa *Dissertation critique sur l'aventure de Joconde* (Boileau, *Œuvres*

allusion au *Roland Furieux* dans son *Art Poétique*, quand il déclare ne pas approuver

en un sujet chrétien
Un auteur follement idolâtre et païen [22];

c'était, nous l'avons vu, une observation que d'autres critiques avaient déjà formulée avant lui.

En principe, il considère ce poème comme une aberration, du point de vue de la conception. Il ne peut cependant s'empêcher de constater que sa lecture l'intéresse, et que c'est là l'ouvrage d'un véritable poète. Mais s'il montre l'apprécier quelque peu, ce n'est qu'un pis aller, un résultat de la comparaison qu'il est obligé de faire avec les froides compositions qui paraissent à cette époque, sous le titre de poèmes épiques :

J'aime mieux l'Arioste et ses fables comiques,
Que ces auteurs toujours froids et mélancoliques,
Qui dans leur sombre humeur se croiraient faire affront
Si les grâces jamais leur déridoient le front [23].

Le classicisme est, comme tout le monde le sait, et comme on l'a si souvent répété, le triomphe du bon sens et de la raison. Il est cependant étonnant de voir que ce critique judicieux, aussi bien que ses contemporains, ne s'aperçurent pas que si tous les poèmes héroïques échouèrent en France, ce fut surtout à cause du respect des préceptes aristotéliques, et de la peur que l'on eut d'y contrevenir. Il est injuste d'accuser un écrivain de mélancolie et de monotonie, si on lui demande de ne décrire que des types immuables, des tempéraments qui ne s'altèrent, ni ne se déridents jamais. Si l'on aime dans l'Arioste la vivacité de ses récits, et l'impression de vie que donnent ses personnages, c'est également injuste de lui faire un chef d'accusation du fait qu'il arrive à donner cette impression, par des moyens

complètes, Paris, Hachette 1862, p. 295), il cite Marfise qui « veut faire confesser à tous les chevaliers errants que cette vieille qu'elle a en croupe est un chef-d'œuvre de beauté ». Dans la *Satire V*, v. 35, il parle de « la postérité d'Alfane et de Bayard ».

[22] Boileau, *L'Art poétique*, I, 217-218.

[23] *Ibidem*, III, 291-294. Mais, dans la *Dissertation critique sur Joconde*, p. 296, il dit ne pas savoir « par quelle licence poétique l'Arioste a pu, dans un poème héroïque et sérieux, mêler une fable et un conte de vieille, pour ainsi dire, aussi burlesque qu'est l'histoire de Joconde ». C'est donc là une « fable comique », dont il goûte volontiers la saveur, mais qu'il ne juge pas à sa place dans un poème épique.

que n'avait pas prévus, deux mille ans auparavant, le philosophe grec de Stagyre. Mais nous n'entreprenons pas de faire le procès des opinions littéraires de Boileau et de ses contemporains ; nous nous contenterons de les expliquer à la lumière des besoins de toute une génération, qui était enfin arrivée à l'équilibre définitif de sa pensée, et qui cherchait maintenant dans la littérature l'expression des qualités essentielles de la race.

On voit d'ailleurs, par les termes qu'il emploie en parlant de notre poète, que la condamnation de Boileau n'est pas totale, et qu'il ne refuse pas de reconnaître au *Roland Furieux* certaines qualités, qui en rendent la lecture agréable. On rencontre même dans son œuvre des passages qui se ressentent de la manière la plus évidente du souvenir de l'Arioste, ce qui prouve qu'une alliance est encore possible entre deux esprits qui ont choisi des positions aussi éloignées. On a sans doute essayé trop souvent des rapprochements qui n'ont aucun fondement, et qui exagèrent la dette de Boileau envers le poète de Ferrare [24]; mais cette dette n'en est pas moins réelle, et avait déjà été reconnue par les contemporains du poète [25].

L'influence de l'Arioste ne pouvait être très active sur l'esprit de ce satirique ; en fait, elle se borne à quelques détails. Il parle lui-même du poète italien, dans la préface de son *Lutrin*, en déclarant qu'il ne se propose pas de faire comme lui, « qui quelquefois, sur le point de débiter la fable du monde la plus absurde, la garantit vraie d'une vérité reconnue, et l'appuie même de l'autorité de l'archevêque Turpin ». Cependant, dans ce même poème, quand il parle de la Discorde qui sort des Cordeliers pour aller aux Minimes, et qui se vante qu'elle aurait pu « brouiller tous les chapitres », il ne le fait pas sans se rappeler la Discorde que, dans le *Roland Furieux*, Saint Michel trouvait au milieu d'un chapitre. D'ailleurs, la Discorde, comme la Mollesse, la Volupté et le Sommeil, sont des allégories dans le goût de celles du poème italien, et c'est de là que vient leur première inspiration [26].

[24] Cf. Edm. Dreyfus-Brisac, *Un faux classique. Nicolas Boileau. Etudes littéraires comparées*, Paris, Calmann-Lévy 1901, pp. 125-130.

[25] Desmarests de Saint-Sorlin, *La Défense du poème épique*, Paris, J. Le Gros 1674, p. 113 ; cf. G. Maugain. *Boileau et l'Italie*, p. 28.

[26] Cf. G. Maugain, *Boileau et l'Italie*, pp. 27-28. Pradon, cité par Maugain, *Ibidem*, disait que la *Lutrin* « rend l'Arioste triste et Virgile burlesque ».

Il y a sans doute aussi une réminiscence de la V[e] satire de l'Arioste dans la X[e] de Boileau, intitulée *les Femmes*, et qui traite le même sujet du mariage, bien qu'en prenant parti contre les femmes avec beaucoup plus de véhémence que le poète italien [27]. Le morceau contient une allusion à l'épisode de Joconde et à la mésaventure conjugale de ce personnage [28], et une déclaration du poète, qui avoue avoir pris des informations sur le point qui l'intéresse, dans

> tout ce qu'ont fait La Fontaine et Molière;
> J'ay lu tout ce qu'ont dit Villon et Saint-Gelais,
> Arioste, Marot, Boccace, Rabelais [29],

ce qui rend encore plus probable l'hypothèse d'une certaine influence des idées exprimées sur les femmes par l'Arioste. Il parle, plus loin, de l'exemple dangereux qu'une femme peut trouver à l'Opéra, en entendant, « ces doucereux Renauds, ces insensés Rolands » chanter des airs langoureux, qui lui apprennent que l'on doit tout sacrifier à l'amour. C'est là une dernière attaque, dans des conditions qui ne sont plus les mêmes, contre la littérature romanesque et chevaleresque dont nous avons vu, dans les chapitres précédents, l'influence pernicieuse sur les mœurs et sur la vie de société [30].

III

Somme toute, le plus célèbre des théoriciens du classicisme est plutôt indulgent pour le poète italien, dont il considère le

[27] Cette violence était d'ailleurs factice. Dans une lettre à Brossette, il avouait que sa conviction intime était que, dans le mariage, « tout dépend... du bon choix qu'on sait faire », ce qui concorde mieux avec les conclusions de l'Arioste (*Correspondance entre Boileau Despréaux et Brossette*, éd. A. Laverdet, Paris, J. Techéner 1858, p. 22).

[28] Boileau, *Satire X*, vv. 48-54.

[29] *Ibidem*, vv. 66-68.

[30] *Ibidem*, vv. 131-148. Pradon, *Réponse à la satire X du Sieur D.*, dans *Recueil de pièces curieuses et nouvelles*, La Haye, A. Moetjens 1714, vol. I, p. 515, déclarait que Boileau se montrait, dans cette satire, « plus insensé que ne sont les Rolands ». Elle avait d'ailleurs soulevé toute une querelle en vers, comparable à celle de temps de Desportes, sur les femmes et sur le mariage ; un grand nombre des pièces qui s'y rapportent sont imprimées dans les quatre volumes de ce *Recueil*.

chef-d'œuvre comme un ouvrage divertissant, mais qu'il se garde bien de proposer en exemple. Les critiques contemporains ne montrèrent pas toujours autant de bienveillance. Urbain Chevreau, par exemple, mettait notre poète au même rang que Lucain, et bien au-dessous du Tasse et de Virgile [31], et lui en voulait pour ses nombreux péchés contre les règles de la bienséance [32]; mais il montrait être par ailleurs un bon connaisseur du poème, dont il citait un grand nombre de vers, pour leur intérêt philologique ou littéraire [33].

Traitant plus particulièrement du poème épique, Carel de Sainte-Garde considère ce genre comme le récit poétique d'un événement purement historique, dont l'action doit être unitaire, et dont les poèmes d'Homère et de Virgile seraient les modèles les plus accomplis. La différence qu'il fait entre l'épopée et l'histoire est au moins curieuse ; l'histoire, dit-il, en invoquant sur ce point l'autorité de Ronsard, « dit simplement, par exemple, qu'un nombre de chariots portoient les instruments et les machines de guerre, mais le poëte, pour en faire une peinture plus naïve, ajoute que la terre trembloit, et qu'une epaisse poussiere s'elevoit sous les pieds des chevaux » [34].

L'épopée n'est donc pas bien loin de la chronique rimée : il y faut ajouter seulement l'unité de l'action, tempérée par la faculté qu'a le poète d'introduire dans son récit des aventures épisodiques. Ces dernières doivent avoir un certain rapport avec l'action principale ; c'est « en quoy l'on pourrait reprendre l'Arioste, qui pour trouver des avantures et des épisodes agreables, n'a pas assez gardé cette sorte d'unité » [35]. Le défaut d'unité et la multiplicité des aventures, voilà une accusation qui n'est pas nouvelle, et que le classicisme impute au poète comme un crime impardonnable entre tous, car c'est ce qui s'oppose le plus à ses conceptions.

Parmi les théoriciens du classicisme, le père Rapin occupe

[31] U. Chevreau, *Œuvres meslées*, La Haye, A. Moetjens 1697, p. 44.

[32] *Ibidem*, p. 495. C'est lui qui nous apprend que Chapelain aimait dans l'Arioste « beaucoup plus l'esprit que le jugement » (*Ibidem*, p. 14).

[33] *Ibidem*, pp. 253, 323, 358, 384, 390, 495, 556. Des citations semblables dans *Carpentariana, ou remarques d'histoire, de morale, de critique d'érudition et de bons mots de M. Charpentier*, Paris N. Le Breton 1724, pp. 310 et 378-379.

[34] Carel de Sainte-Garde, *Deffense d'Homere et de Virgile, ou la belle maniere de composer un poëme heroïque*, dans *Reflexions academiques sur les orateurs et sur les poëtes*, Paris, C. Remy 1676, p. 149.

[35] *Ibidem*, pp. 168-169.

une place d'honneur, que lui ont value l'acharnement avec lequel il défendit les dogmes aristotéliques, et le respect quasi religieux avec lequel il les interpréta. Sa soumission aux règles est absolue, et il ne conçoit pas que l'on puisse bien écrire sans les connaître. S'il compose ses *Reflexions sur la poetique de ce temps*, c'est pour rendre plus familières aux poètes et aux écrivains les lois de la poésie. « On ne va à la perfection que par ces regles », dit-il, « et on s'egare dès qu'on ne les suit pas » [36]. Il sait que la poésie est « un ouvrage de genie » ; mais aussi longtemps que le génie est privé de l'assistance des règles, « il n'est capable de produire rien de raisonnable » [37].

Mais, malgré cette admiration pour Aristote, qui ne lui permet pas d'examiner le phénomène poétique avec toute la liberté d'esprit qu'on lui eût souhaitée, ce critique est d'une perspicacité que les autorités ne réussissent pas toujours à tromper. Il sait aussi qu'il n'y a pas « de preceptes pour enseigner ces graces secrettes, ces charmes imperceptibles et tous ces agremens cachez de la Poesie, qui vont au cœur. Comme il n'y a pas de methode pour enseigner à plaire, c'est un pur effet du naturel » [38]. Il condamne donc l'Arioste, comme tous les autres critiques l'avaient fait ; mais en même temps, avec une liberté remarquable chez un critique aristotélicien et chez un personnage ecclésiastique, il ne laisse pas de reconnaître tous ses mérites. Le *Roland Furieux* souffre d'ailleurs des préjugés théoriques, autant que du discrédit dont toute la littérature chevaleresque est entourée pendant cette époque. Le critique y voit « un poëme dont les heros ne sont que des palladins » [39] ; ce dernier mot prend sous sa plume une acception dégradante, qui constitue une condamnation *a priori* du poème chevaleresque.

Les *Reflexions sur la poetique* traitent en particulier du poème épique, que Rapin considère comme le genre littéraire le plus noble et le plus accompli. L'ouvrage contient des chapitres consacrés tour à tour à la nécessité des règles, au merveilleux, aux caractères, à la bienséance, aux épisodes et à la narration ; sur chacun de ces points, on trouve des observations

[36] R. Rapin, *Reflexions sur l'eloquence, la poetique, l'histoire et la philosophie*, Paris, Fr. Mignet 1684, p. 82.
[37] *Ibidem*, p. 96.
[38] *Ibidem*, p. 117.
[39] *Ibidem*, p. 130.

et des critiques sur les procédés de l'Arioste, qui ne correspondent jamais aux préceptes classiques. Il serait inutile d'insister encore sur la nécessité des règles ; elle résulte avec évidence des considérations que nous avons déjà exposées. D'autres grands poètes, Lope de Vega entre autres, avaient échoué dans leur projet de créer un art poétique nouveau, uniquement parce qu'ils n'avaient pas suivi Aristote [40]. De même, si l'Arioste n'a pas réussi dans son poème, c'est parce qu'il est impossible de faire quelque chose de bon sans avoir des principes, et que « l'on fait autant de fautes que de demarches dans les ouvrages d'esprit, quand on ne s'assujettit pas à des regles » [41].

Le poème de l'Arioste, avec celui de Boiardo et l'*Adonis* du Cavalier Marin, « sont de tres mechans modeles pour les poemes épiques. Ils s'egarent sans cesse ; mais il est vray aussi qu'il y a toujours de l'esprit dans leurs égaremens » [42]. La plupart des lecteurs se sont laissés éblouir par cet éclat. « La beauté de leurs vers, leurs expressions, les agreables images qu'ils font des choses qu'ils traittent, et les autres charmes de leurs vers, ont tellement enchanté la pluspart de nos poetes, qu'ils n'ont pas assez reconnu les fautes enormes de jugement où ces auteurs sont tombez » [43]. Mais le devoir du critique est justement d'attirer l'attention du lecteur sur les embûches que tendent les excès de l'esprit, au poète qui ne connaît pas la discipline sévère des règles ; c'est ce que se propose de faire le père Rapin, en rappelant les points sur lesquels cet auteur n'est pas d'accord avec la poétique d'Aristote.

L'Arioste, dit-il, fait partie de cette catégorie d'écrivains « qui s'estoient tous laissé gâter l'esprit aux livres de chevalerie et aux romans de ce temps-là » [44]. Il est trop dissipé dans la composition de son poème ; ses épisodes sont « trop affectez, jamais vray-semblables, point du tout preparez, et souvent hors d'œuvre » [45]. Il ne fait pas assez attention à la vraisemblance, et ses imaginations deviennent de l'extravagance : « Cet Hippogriffe ou ce cheval aislé de Roger, ces geans, ces monstres,

[40] R. Rapin, *Reflexions*, p. 85.
[41] *Ibidem*, pp. 94-95.
[42] *Ibidem*, p. 126.
[43] *Ibidem*, pp. 126-127.
[44] *Ibidem*, p. 140.
[45] *Ibidem*, p. 130.

cet anneau merveilleux d'Angelique qui la rend invisible, ce combat de Marfise, de Bradamante, d'Olympe [46], et toute cette bravoure du sexe, qu'il fait guerrier contre sa timidité naturelle, ces visions, ces enchantements, et ces evenemens prodigieux sont semblables aux imaginations creuses d'un malade, et ils font pitié à tous ceux qui ont du sens » [47]. Les caractères sont trop romanesques, pour la dignité d'un poème épique. Angélique lui semble « trop immodeste », et Roland « trop tendre et trop passionné » ; il ne croit pas qu'on puisse impunément les dégrader ainsi « de la noblesse de leur condition » [48]. Le poète pèche aussi contre la bienséance, par l'effort continuel pour rendre vraisemblables des aventures qui ne le sont pas [49]; ses narrations, surtout quand il y met des détails trop agréables, comme la description séduisante du palais d'Alcine, lui semblent ne pas convenir non plus « à la gravité d'un grand poëme, où tout doit estre majestueux » [50].

Après tant de critiques, on s'attendrait naturellement à une condamnation du poème. L'attente serait trompée, car le jugement du critique est loin d'être définitif : il reste indécis entre la sympathie que lui inspirent la grâce et l'esprit du poète, et l'horreur de son hérésie. Les expressions qu'il emploie montrent mieux que toutes les gloses jusqu'à quel point son jugement est fuyant, et combien les accusations y font bon voisinage avec les compliments : « L'Arioste, » dit-il, « a je ne sçay quoy de poëme epique plus que les autres, parce qu'il avoit lu Homere et Virgile ; il est pur, elevé, grand, admirable dans l'expression ; ses descriptions sont des chefs-d'œuvre ; mais il n'a pas de jugement ; son esprit est semblable à ces terres fertiles, qui produisent des fleurs et des chardons tout ensemble; il parle bien, mais il pense mal ; et quoy que tous les morceaux de son poëme soient tres beaux, l'ouvrage tout entier ne vaut rien pour un poëme epique » [51]. Sa conclusion est que le Tasse lui est supérieur de ce point de vue, malgré les nombreux défauts dont son poème est aussi rempli que le

[46] Le père Rapin se trompe, car Olympe n'est pas une femme-soldat, comme Marfise et Bradamante.
[47] R. Rapin, *Reflexions*, p. 104.
[48] *Ibidem*, p. 106.
[49] *Ibidem*, p. 122.
[50] *Ibidem*, p. 133.
[51] *Ibidem*, p. 140.

Roland Furieux [52]. D'ailleurs, la prééminence que le classicisme français accorde universellement au rival de l'Arioste, est naturelle, car il reconnaît mieux en lui l'effort de concentration et le désir d'unité, que l'on chercherait en vain dans les fantaisies de notre poète.

IV

Le père Le Moyne, auteur d'un *Traité du poëme héroïque* qu'il mit en tête de son poëme de *Saint-Louis* [53], ne traita pas l'Arioste avec autant de ménagements. A la sévérité des commandements auxquels il faisait obéir sa Muse, il faut ajouter sa gravité de personnage ecclésiastique [54], et celle qu'il accordait à son sujet; c'est peut-être pourquoi il épargna si peu l'Arioste, duquel il parla à plusieurs reprises dans ce *Traité*, toujours pour condamner ses idées ou ses procédés.

Dès le commencement, il met en garde le poète qui voudrait s'essayer dans le genre épique, « de bastir en l'air, comme le Pulci, le Boyardo, l'Arioste, et quelques autres de nos voisins ». Le poème de l'Arioste en particulier est « un monstre composé de divers corps attachez les uns aux autres » ; le divertissement qu'il peut procurer à quelques-uns ne lui semble pas compenser le scandale de ses idées. « Tout ce qu'on peut dire pour excuser l'Arioste », ajoute-t-il, « c'est qu'il a failly volontairement et par dessein; qu'il a cru que c'estoit le nombre, et non pas le choix, qui faisoit la reputation; et qu'il luy seroit plus glorieux, que sa poesie fust chantée dans les Halles, que si elle n'estoit lue que dans les Palais ». Il n'y a jusqu'aux excuses qu'il lui cherche qui ne soient des accusations, tellement il est prévenu contre le poète et ses procédés.

Une fois de plus, il cite un peu plus loin les « mauvais

[52] R. Rapin, *Reflexions*, p. 140 ; cf. p. 100. Muratori répondit à ses observations sur l'Arioste ; ces observations sont analysées par G. Soldani, *La cultura francese di L. A. Muratori*, dans *Studi Francesi*, IV (1926), pp. 258-261.
[53] Le Moyne, *Saint Louis, ou la Sainte Couronne reconquise, poëme heroïque*, Paris, A. Courbé 1658. Le *Traité du poëme heroïque* s'étend sur 52 ff. non chiffrés ; l'absence de la pagination explique celles des références habituelles, après les citations qui suivent.
[54] Cela n'est d'ailleurs pas une exception : la plupart des critiques et des théoriciens du XVII[e] siècle, Mambrun, Rapin, Bouhours, Le Bossu, Du Bos, Du Pons, ont appartenu à l'Eglise.

exemples de Pulci, du Boyardo, de l'Arioste » ; s'il n'aime pas leurs ouvrages, c'est parce qu'ils sont, plutôt que des poèmes épiques, « des romans meslez de l'heroïque et du comique », c'est-à-dire des compositions d'un genre hybride, dont « il ne s'en trouve point de plan ny de modele dans la bonne antiquité », et dont il n'y avait pas eu d'exemple, avant que les *Amadis* soient venus, pour « faire la guerre au bons sens et à la raison ». Ce n'est pas seulement la multiplicité de l'action et la variété du ton qu'il condamne dans le *Roland Furieux*. Le merveilleux y est d'un genre contre lequel il ne peut opposer aucune objection de principe, puisqu'il reconnaît lui-même l'utilité de l'emploi de la magie, et qu'il en use à son tour, dans le *Saint-Louis*. Mais là encore, il déclare qu'il ne faut pas exagérer l'importance des enchantements, et du rôle des magiciens ; abuser de cette sorte de fictions et « ajouter enchantemens à enchantemens, et illusions à illusions, comme a fait l'Arioste, ce n'est pas faire un poème, c'est faire une rapsodie de sortilèges ». Il déplore aussi la liberté des mœurs chevaleresques, et il compte notre poète parmi ceux qui, avec le Tasse, sont tombés dans l'erreur de faire de leurs héroïnes « des abandonnées et des coureuses », dont Angélique est l'exemple le plus frappant [55].

Pour les autres critiques, le poème italien ne présente pas plus d'intérêt, du moins du point de vue théorique. Mambrun, qui est l'auteur d'une dissertation critique contre le *Saint-Louis*, condamne l'action multiple du poème de l'Arioste [56]; il déclare aussi que les femmes ne doivent pas figurer dans les compositions de ce genre, qui sont exclusivement consacrées aux guerres et aux batailles, et auxquelles leur présence donne un air trop sentimental, fournissant en même temps l'occasion de nombre d'épisodes trop libres [57]. Le père Le Bossu, auteur d'un *Traité du poème épique* très développé, n'appuie ses affirmations que sur des exemples tirés d'Homère et de Virgile, et c'est en vain qu'on y chercherait le nom de l'Arioste [58].

[55] D'autres allusions à l'Arioste dans les œuvres de cet écrivain sont citées par H. Chérot, *Etude sur la vie et les œuvres du P. Le Moyne (1602-1671)*, Paris, A. Picard 1887, pp. 79 et 411.

[56] P. Mambrun, *Dissertatio peripatetica de epico carmine*, Paris, Cramoisy 1652, p. 77.

[57] *Ibidem*, pp. 108 et 122.

[58] Le Bossu, *Traité du poème épique*, Paris, J. Musier 1708.

Le père Bouhours est un critique un peu moins sévère. Cet ami de Rapin était surtout un homme du monde ; il aimait les salons, les réunions mondaines et les conversations spirituelles, et fréquentait Mlle de Scudéry, Mme de Sévigné, la Marquise de Sablé, et tous les beaux esprits de Paris. Comme critique, il ne cherchait dans les ouvrages littéraires que leur correspondance avec le bon goût. Il était surtout amateur d'esprit, qu'il a appelé « le bon sens qui brille » ; mais il condamnait en même temps le faux goût de certains poètes italiens, et les *concetti* dont ils avaient chargé leurs compositions [59]. Ce n'était pas un critique jaloux du respect des règles, comme ceux que nous avons déjà rencontrés, mais un causeur agréable et spirituel, dont Mme de Sévigné disait que « l'esprit lui sort de tous les côtés » [60]. Il fut un défenseur des qualités essentielles de la littérature française, c'est-à-dire du goût, du bon sens, de l'esprit et de l'équilibre; il ne les défendit pas toujours avec assez d'adresse, et il se couvrit de ridicule en demandant « si un Allemand pouvait avoir de l'esprit » [61].

Aux Italiens aussi, d'ailleurs, il ne reconnaît pas l'esprit sans les réserves les plus expresses. Son admiration est grande pour le Tasse, qu'il cite souvent, et qu'il considère comme le poète le plus représentatif de la littérature italienne; mais ses louanges sont accompagnées d'observations, et il reconnaît ses défauts aussi bien qu'il souligne tous ses mérites [62]. En échange, il ne cite qu'une seule fois l'Arioste, et cette citation est malheureuse, car il s'est trompé d'attribution et cite un texte qui, en réalité, n'appartient pas à l'auteur du *Roland Furieux*.

En parlant de la vraisemblance, que le poète épique doit toujours respecter, il citait, comme exemple négatif, l'extravagance de ce que dit l'Arioste de l'un de ses personnages, qui,

[59] Cf. sur ses opinions littéraires, G. Doncieux, *Un Jésuite homme de lettres au dix-septième siècle. Le Père Bouhours*, Paris Hachette 1886, et G. Maugain, *L'Italie dans quelques publications de Jésuites français*, Paris, H. Champion 1910, pp. 26-43.

[60] [Gayot de Pitaval], *Heures perdues du Chevalier de Rior*, Paris, Vve de Courbes 1715, p. 34.

[61] Réponse par Kramer, *Vindiciae nominis Germanicis contra quosdam obtrectatores Gallos*, Berlin 1694. Cf. [Jordan], *Recueil de littérature et d'histoire*, Amsterdam, Fr. l'Honoré 1730, p. 14.

[62] Ch. B. Beall, *Le père Bouhours et le Tasse*, dans *Modern Language Notes*, L (1935), pp. 434-438.

dans la chaleur du combat, ne s'étant pas aperçu qu'on l'avait tué, continuait à combattre, tout mort qu'il était :

> Il pover' uomo, che non se n' era accorto,
> Andava combattendo, ed era morto [63].

Cette remarque souleva l'indignation des critiques italiens, comme d'ailleurs toutes les flèches que le père Bouhours lançait dans ses ouvrages au faux éclat et au goût douteux d'une partie de la poésie italienne. On se servit de cette malheureuse citation pour l'accuser de superficialité et d'incompétence, car les deux vers n'étaient pas de l'Arioste, mais de Berni, dans son remaniement du poème de Boiardo. Le marquis Orsi, qui composa un ouvrage très volumineux, dans l'intention de défendre la poésie italienne contre les accusations de Bouhours, discuta assez longuement cette erreur d'attribution [64], comme plus tard, l'abbé Antonini [65], non sans jeter sur lui un certain discrédit.

Dans les premières années du XVIII[e] siècle, la condamnation de l'Arioste est prononcée à la quasi-unanimité des voix de la critique française. C'est une condamnation tacite, qui résulte du silence même des écrivains à son égard. On chercherait en vain des allusions au *Roland Furieux* dans les traités sur le poème épique, qui ne tirent plus leurs exemples que de la poésie latine et grecque, tout en faisant parfois mention du Tasse, de Camoens et de Milton [66]. Le poème épique, nous dit-on, doit être « un discours inventé avec art, pour former les mœurs des hommes par des instructions enveloppées dans l'histoire d'une action importante, racontée en vers d'une manière agréable,

[63] D. Bouhours, *La maniere de bien penser dans les ouvrages de l'esprit*, p. 13.

[64] *Considerazioni del Marchese Giovan-Giosefo Orsi Bolognese sopra la maniera di ben pensare ne' componimenti, già pubblicata dal Padre Domenico Bouhours della Compagnia di Gesù*. Modena, Bart. Soliani 1735, vol. I, pp. 18-20. La première édition de cet ouvrage est de Bologna, F. Pisarri 1703. Une défense du P. Bouhours, dans le *Journal de Trévoux*, Février 1705.

[65] Abbé Antonini, *Dictionnaire italien, latin et français*, Paris, J. Vincent 1735 : *Défense de la langue italienne*. Cf. Desfontaines, *Observations sur les écrits modernes*, II, 79-80. Gayot de Pitaval, *L'art d'orner l'esprit en l'amusant*, Paris, Briasson 1732, vol. I, pp. 55-56, reprend la citation de Bouhours, en commettant la même faute que lui.

[66] Du Pons, *Dissertation sur le poème épique*, dans le *Mercure* du Janvier 1717 (cf. J.-A. Irail, *Querelles littéraires*, Paris, Durand 1761, II, 276-278) ; Bougeant, *Réflexions sur le poème épique par rapport aux anciens et aux modernes*, dans *Journal de Trévoux*, août 1730, pp. 1458-1470.

vraisemblable, et néanmoins merveilleuse » [67]. L'ouvrage de l'Arioste n'est qu'agréable; là encore, nous avons vu qu'il faut se garder des excès, et que le ton du poète n'a pas toujours eu l'approbation des critiques.

V

Nous avons écouté ces derniers ; il est juste maintenant de laisser parler les poètes, et de voir quels sont leurs sentiments sur un si illustre devancier. Nous avons vu que le *Roland Furieux* n'avait pas été sans laisser un écho assez important dans l'inspiration épique du XVI[e] siècle, et que le grand poème entonné au son de la trompette héroïque, aussi bien que le modeste petit poème, devaient au poète italien quelque chose de leur penchant évident vers le romanesque.

La riche floraison épique du siècle suivant, et en même temps l'évidente stérilité de ce genre, qui ne put produire une œuvre digne d'être retenue, sont un des faits les plus caractéristiques de la littérature classique. Ce qui éveilla surtout la curiosité pour ce genre, semble avoir été, en dehors du grand prix qu'y attachait la poétique aristotélicienne, le succès du roman, et le désir de rivaliser avec le Tasse, qui avait donné à la littérature italienne le poème épique qui manquait encore à la France. Cela explique la conception que l'on se fit de ce genre, romanesque et artificiel à la fois, d'une inspiration pleine de contraintes et d'un cours morne et fatigué.

Il peut sembler étrange que l'on veuille chercher une influence de l'Arioste dans les longues et ennuyeuses productions qui l'illustrent, si toutefois on peut encore parler d'illustration; s'il y a encore parfois, dans le côté romanesque de leur inspiration, quelque faible écho du *Furieux*, le côté artificiel suffit pour le ternir, jusqu'à le rendre pareil aux froides fictions qui en font le reste. Un critique du siècle dernier, oublié aujourd'hui, mais dont les réflexions ne sont pas sans intérêt, a bien caractérisé ce que tous ces poèmes doivent au Tasse aussi bien qu'à l'Arioste : « La sorcellerie, les démons, les îles magiques, les armures enchantées, les prodigieux coups d'épée, les voya-

[67] Mallet, *Principes pour la lecture des poètes*, II, 106.

ges, les batailles, les tempêtes, les naufrages, les femmes guerrières surtout, et cet amas d'inventions usées, qui étouffent la tradition, faussent l'histoire, écrasent la réalité sous de puérils mensonges, voilà ce qui les charme, voilà ce qu'ils veulent redire après tant d'autres; mais les mœurs, les passions, les caractères, la vérité, enfin, soit historique, soit humaine, ils n'y songent pas » [68].

Bien que le Tasse soit l'auteur favori de tous ces écrivains, et que leur rêve à tous soit de devenir ses émules, l'Arioste ne leur est pas inconnu. Dans la longue préface de son *Alaric*, Georges de Scudéry nous met au courant de toutes ses lectures, et des études dont il a voulu s'aider dans la composition de son ouvrage. La liste en est impressionnante, et fait preuve d'une bonne volonté, à laquelle on doit regretter que la Muse n'ait pas voulu répondre. Il a lu, bien entendu, Aristote et Horace, « et après eux Macrobe, Scaliger, le Tasse, Castelvetro, Piccolomini, Vida, Vossius, Pacius, Ricobon, Robortel, Paul Benni, Manbrun, et plusieurs autres ». En passant « de la théorie à la pratique », il dit aussi avoir lu, en dehors des poèmes de l'antiquité, le *Roland Amoureux*, le *Furieux* et la *Jérusalem délivrée* [69]. Il connaît donc le poème de l'Arioste, dont il cite d'ailleurs des fragments, dans la même préface. Mais il tient à prévenir ses lecteurs qu'il ne lui doit rien, car il est contre l'imitation des écrivains contemporains, et considère « que ce qui est estude chez les Anciens, est volerie chez les Modernes ». Cette assertion n'a cependant pas une valeur absolue, puisqu'il reconnaît un peu plus loin qu'il y a « quelque leger rapport de mon épisode du Lusitanien, et de la belle Sauvage des Lapons », et qu'il s'en excuse en alléguant les imitations similaires de l'Arioste et du Tasse.

En tout cas, s'il y a dans ce poème interminable quelque trace de l'influence de l'Arioste, ce n'est pas dans l'action que nous allons la chercher, mais dans les conceptions du poète, et dans les idées avec lesquelles il procède à la composition de son ouvrage. La définition qu'il donne du poème épique, considéré comme ayant « beaucoup de rapport, quant à la constitution, avec ces ingénieuses fables que nous appellons des romans », n'est pas sans rappeler le genre de poème que les Italiens désignent sous le nom de *romanzo*, et le goût pour l'inspiration romanesque, qui s'affirmait déjà, à la suite de l'exemple de l'Arioste, dans la plupart des poèmes français du XVI[e] siècle. Ce romanesque de Scudéry a des couleurs plus tempérées, et ses aventures, loin d'atteindre les extravagances de ce modèle, ne dépassent pas les limites d'une morne médiocrité ; mais il est certain qu'il tient cette définition des critiques italiens qu'il dit avoir consultés.

[68] E. Arnould, *Essai de théorie et d'histoire littéraire*, Paris, A. Durand 1858, p. 447.

[69] G. de Scudéry, *Alaric, ou Rome vaincue. Poëme héroïque*, Leyde, J. Sambix 1644, *Préface*.

Un des problèmes les plus graves qui se posent pour les poètes épiques du XVI[e] siècle, est celui du merveilleux. Nous avons déjà vu que la critique blâmait parfois l'Arioste pour avoir employé le merveilleux chrétien à côté du païen; cela n'empêcha cependant pas les poètes de faire appel au même genre de merveilleux, qui consiste dans l'intervention de sorciers, de démons, d'anges et de fées. C'est l'exemple de l'Arioste qui avait autorisé ce surnaturel ; celui du Tasse qui s'y ajoutait, contribua dans la plus large mesure à sa propagation [70].

Scudéry était persuadé, comme tous les poètes contemporains, que « l'histoire païenne ny l'histoire sainte ne sont point propres présentement à fournir un sujet épique ». A son avis, seul un sujet choisi dans le monde chrétien rendrait possible l'emploi d'un merveilleux qui pût encore faire impression sur les lecteurs modernes, c'est-à-dire « les anges, les mauvais demons et les magiciens » [71]. L'exemple des deux grands poètes italiens fit loi pendant tout le siècle classique, et ce n'est que d'un point de vue tout à fait théorique que, dans une réunion du Parnasse, Apollon « bannit pour jamais des poèmes épiques tous magiciens, sorciers, enchanteurs, fées, et autres idées extravagantes des romans de chevalerie et de plusieurs poèmes modernes » [72]. En réalité, la magie et les sorciers se retrouvent dans tous les poèmes épiques du XVII[e] siècle, bien que d'une manière qui n'est pas exclusive, car le merveilleux païen n'en avait pas été définitivement banni. Dans la plupart des cas, il

[70] Cf. P. V. Delaporte, *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*, Paris, Retaux-Bray 1891, pp. 47-48 et 246-278.

[71] G. de Scudéry, *Alaric, Préface*.

[72] [Callières], *Histoire poétique de la guerre nouvellemènt déclarée entre les anciens et les modernes*, Paris, P. Aubouin 1688, p. 104 ; cf. Delaporte, *Du merveilleux*, p. 68.

est facile de deviner quels sont les modèles de ces sorciers et de ces enchanteurs, et de reconnaître Armide et Alcine sous les métamorphoses diverses que leur fit subir la fade inspiration romanesque de l'époque.

Il y a un dernier point sur lequel Scudéry, avec certains autres poètes épiques de son temps, se rencontre encore avec l'Arioste. Dans son *Alaric* figurent deux femmes qui prennent part aux combats, et qui s'y montrent aussi vaillantes que Marfise et que Bradamante, ou que la Clorinde du Tasse. Le poète sait que l'emploi des femmes-soldats ne sera pas du goût des commentateurs d'Aristote, et il se défend, dans la même préface dont nous avons tiré les citations qui précèdent, en alléguant la Penthésilée d'Homère, la Camille de Virgile, et les héroïnes des poètes italiens. Etant donné le rôle tout à fait secondaire des deux premières, il est bien plus probable que c'est à l'Arioste et au Tasse que les poètes du XVII[e] siècle ont emprunté le modèle de leurs héroïnes.

La conception romanesque, le merveilleux chrétien et les femmes-guerrières, voilà les idées dont les poètes épiques du XVII[e] siècle sont partiellement redevables à l'Arioste. Nous avons fait observer que ces trois points pourraient tout aussi bien, et peut-être mieux, être mis en rapport avec l'influence du Tasse, qui est ici bien plus importante que celle de l'Arioste. Mais outre que ces éléments viennent au Tasse lui-même de l'Arioste, ce dernier semble avoir aussi été bien connu, et ne dut pas être sans avoir une certaine influence sur leur fortune dans la poésie française.

VI

Les imitations que l'on observe dans les autres poèmes, sont toutes de ce genre ; il n'est même pas besoin de dire qu'elles eurent un aussi médiocre succès. On connaît le bruit dont la *Pucelle* de Chapelain fut entourée, même avant son apparition; l'on sait aussi combien ce bruit correspondit peu aux attentes du public, qui n'y trouva que les mêmes longueurs et le même ennui, enveloppant des allégories aussi froides que dans les poèmes qu'il connaissait déjà. Celui de Chapelain ne fut d'ailleurs pas reçu sans objections par les critiques, qui lui imputèrent surtout le choix du sujet ; prendre une femme pour personnage principal d'un poème épique, c'était encore une chose qu'Aristote n'avait pas prévue. Le poète le savait lui aussi, et il s'en était excusé, en alléguant la qualité exceptionnelle de son héroïne, qui lui semble l'autoriser à chanter, sur un ton aussi grave, ses exploits et sa mission glorieuse [73]. Mais cela n'empêcha pas les critiques de faire des rapprochements entre le caractère guerrier de Jeanne, et entre les héroïnes telles que Bradamante ou Clorinde, qui, au dire de certains écrivains plus récents, auraient servi de modèle au poète français [74].

Parmi ceux qui attaquèrent le poème de Chapelain, La Mesnardière fit quelques rapprochements qui ne sont pas sans intérêt pour nous. C'est ainsi qu'il pensa que, si Chapelain a donné un rôle si important à Dunois, souche de la famille de Longueville, qui avait accordé sa protection à l'auteur, ce n'était pas sans se souvenir de Roger, dont l'Arioste faisait sortir la maison d'Este. Il trouvait aussi qu'en donnant à son poème deux héros presque aussi importants l'un que l'autre, l'écrivain français était tombé dans la même erreur que l'Arioste, qui s'occupait de Roger au moins autant que de Roland, et que le Tasse, dont on ne sait s'il chante les exploits de Godefroy de Bouillon, ou ceux de Renaud [75].

Dans sa préface, Chapelain disait avoir évité les enchantements et les sorciers ; mais on rencontre, dans son poème, des interventions divines dont l'idée pourrait bien lui venir de l'Arioste ou du Tasse. Ainsi, par exemple, au deuxième chant de la *Pucelle*, l'apparition de saint Michel, qui est envoyé par Dieu pour inspirer au comte de Dunois un ardent amour pour Jeanne, rappelle les interventions de cet Archange, qui forment une des parties les plus discutées du *Roland Furieux*. Quand, un peu plus tard, le même archange

> afin de haster la victoire promise,
> De l'affreuse Terreur implore l'entremise [76].

il semble évident au même critique, dont nous venons de citer

[73] Chapelain, *La Pucelle, ou la France délivrée*, Paris, A. Courbé 1656.
[74] E. Arnould, *Essai de théorie et d'histoire littéraire*, p. 450.
[75] [La Mesnardière], *Lettre du Sr. Du Rivage, contenant quelques observations sur le poème épique, et sur le poème de la Pucelle*, Paris, A. de Sommaville 1656, pp. 10-11
[76] Chapelain, *La Pucelle*, p. 162.

les jugements, que cet endroit est imité de l'Arioste ; il n'en fait pas une accusation au poète, mais il fait observer que, dans le modèle, l'ange parle « d'un ton digne de son caractère », en donnant des ordres et en se faisant obéir, tandis que, dans *la Pucelle*, il se sert « du terme bas et rampant d'*implorer*, tellement indécent dans la bouche d'un ange » [77].

Il ajoute ailleurs, que c'est aussi par imitation de l'Arioste qu'il ne fait pas entrer le canon et les armes à feu dans les descriptions des combats, bien qu'ils aient déjà été en usage à l'époque de Jeanne d'Arc. Il semble, dit-il, « que M. Chapelain voulant imiter les prouesses des anciens champions de l'Arioste et du Tasse, qui vivoient cinq cens ans avant ceux-ci, n'a pas bien considéré qu'en leur temps il n'y avait point d'autres armes que celles-là ; que leurs espées enchantées produisoient ces effets prodigieux ; mais que les naturelles, et surtout les javelines, ne peuvent jamais rien faire de semblable, quelques robustes que soient les bras qui les employent » [78]. C'est là encore un trait dans lequel on peut reconnaître le double caractère romanesque et artificiel du poème épique, tel que le concevait le Grand Siècle.

Nous savons maintenant ce qu'il faut chercher dans les autres poèmes, et sur quels points l'influence de l'Arioste peut encore agir, malgré les défenses les plus expresses des théoriciens. Dans le *Saint Louis* du père Le Moyne, malgré la gravité du sujet, et malgré l'horreur qu'inspire à l'auteur la bassesse du ton de l'Arioste, on retrouvera les mêmes femmes guerrières, entre autres Almasarte et Zahide, qui sont la Clorinde et la Bradamante du poème. On y trouvera un magicien du nom de Mireme, qui est au service du sultan auquel Saint Louis fait la guerre, et qui emploie tous les moyens de son art magique, pour nuire aux chrétiens. On y rencontrera aussi des interventions surnaturelles, des démons et des anges, entre autres un Ange Intendant des Eaux, qui, à la prière du roi de France, arrête une inondation du Nil, et répète en sa faveur le miracle du passage de la Mer Rouge. Ce qui est plus, ce poète, qui condamnait l'emploi des monstres, dans le *Traité du poëme*

[77] La Mesnardière, *Lettre du Sr. Du Rivage*, pp. 23-24.
[78] *Ibidem*, pp. 38-39.

héroïque qui précède son *Saint Louis*, nous parle, au dixième chant du poème, d'un dragon qui tue les hommes du roi, et nous décrit longuement le combat à la suite duquel Archambaud de Bourbon réussit à le tuer.

Dans le chant huit, on assiste au voyage du Saint Louis au ciel, où il est conduit par un ange ; il y peut remarquer la disposition des cieux, et y rencontrer Jésus-Christ en personne, qui lui promet sa protection. Ce voyage, qui, dans l'intention du poète, devait constituer le pendant divin du voyage d'Enée aux Enfers, n'est cependant pas sans rappeler le vol d'Astolphe à la Lune et sa visite au Paradis Terrestre, où Saint Jean lui sert de guide, et où les saints se chargent de remplir de bon fourrage la mangeoire de son cheval ailé [79]. Il est vrai que cette inspiration avait été traitée d'impiété dans l'Arioste ; il est vrai aussi que les conditions des deux récits sont sensiblement différentes, et qu'il serait osé de prétendre qu'un auteur de la gravité du père Le Moyne eût pu se laisser influencer par cet épisode. La ressemblance de l'aventure de Lisamandre, au XIII[e] chant, avec celle d'Olympe, tuant le mari qui lui avait été imposé, est aussi superficielle ; il nous semble plus probable que c'est à l'histoire de Judith, dans l'Ancien Testament, que l'auteur en a pris la première idée.

Nous répéterons les mêmes recherches, et nous arriverons au même résultat, avec le *Clovis* de Desmarests de Saint-Sorlin. Pour ce qui est de la conception romanesque, il la reconnaît lui-même, dans l'*Advis* qui précède son ouvrage, et dans lequel il nous fait savoir qu'il écrit pour plaire à tout le monde, « et particulierement aux Dames » ; cela vient à dire qu'il veut se conformer à un goût qui n'est pas tout à fait celui des critiques. C'est pourquoi on a reconnu déjà dans son poème des traces encore plus évidentes de l'influence de l'Arioste et des fictions chevaleresques, surtout en ce qui concerne la galanterie, qui constitue le trait le plus saillant, et en même temps le plus commun, du caractère de ses personnages [80].

Les femmes-guerrières n'y font pas défaut ; on y rencontre une Albione, une Clotilde et une Yoland, qui ont toutes les mâles vertus de Marfise et de Bradamante. Desmarests en forme

[79] *Orlando Furioso*, XXXIV, *lx*, 3-4.
[80] Cf. J. Duchesne, *Histoire des poèmes épiques français du XVII[e] siècle*, Paris, E. Thorin 1870, p. 101.

même un escadron tout entier, de cinquante jeunes femmes qui sont venues suivre à la guerre leurs amoureux, et cette idée illustre mieux que tout commentaire l'esprit de galanterie qui anime tout le poème. Quant au merveilleux, l'auteur exprime, dans sa préface, la satisfaction qu'il ressent d'avoir su choisir un sujet qui rende vraisemblables les apparitions des enchanteurs et leurs sortilèges, puisque ceux dont il parle sont connus par l'histoire même : « L'Envie ne voudra pas que l'on considère combien j'ay esté heureux de trouver dans l'histoire mesme ce que l'Arioste, le Tasse et quelques autres poètes héroïques ont esté contraints de feindre pour faire agir les enchanteurs, dans les poëmes chrestiens » [81]. Entre tous les magiciens, il a une préférence marquée pour

> Auberon l'Enchanteur, dont les habiles charmes
> Estoient des noirs enfers les plus fideles armes;
> Qui pouvoit de sa voix transporter les citez,
> Calmer les flots marins, ou les rendre agitez,
> Forcer les éléments, le soleil et la lune,
> Et courrir sans vaisseau sur le dos de Neptune [82].

Comme Atlant, qui faisait croire à Roland qu'il voyait Angélique ravie par quelque géant, Auberon enchante Clovis, et lui montre sa maîtresse Clotilde enlevée par un rival. C'est lui aussi qui enchante une fontaine, qui rappelle celle de la forêt des Ardennes ; mais les eaux de la sienne produisent des effets encore plus étranges, car à peine ces deux amoureux en ont bu, qu'ils se sentent poussés par une force supérieure à leur volonté, à prononcer exactement le contraire de ce qu'ils pensent et de ce qu'ils voudraient dire [83].

Le *Charlemagne* de Nicolas Courtin est un poème d'une gravité que rien ne dépasse ; il ne rappelle que par l'époque de son action, celui dont la fortune nous intéresse. Il est vrai que l'on y reconnaît les mêmes personnages, Roland, Renaud, Aymon, Naymes, et même un Roger, qui n'est cependant pas celui de l'Arioste, mais un prince de Dordone, cousin de Re-

[81] Desmarets de Saint-Sorlin, *Clovis, ou Rome chrétienne, poème héroïque*, Paris, M. Bobin et N. le Gras 1666, *Advis*.
[82] *Ibidem*, p. 4.
[83] *Ibidem*, pp. 11-12.

naud [84]. Il est vrai aussi que l'on y trouve esquissée, au milieu des descriptions de combats, une aventure amoureuse, entre Harpalice, jeune Amazone venue du Nord, et Roland, qu'elle aime, au grand désespoir d'Olivier, qui l'aime lui aussi ; mais là se borne la ressemblance entre les deux poèmes. Quant aux personnages, leurs caractères sont loin d'avoir la variété et la spontanéité de ceux qu'avait peints l'Arioste ; ils sont tous figés dans une noble dignité, et Roland nous est montré comme parfaitement insensible aux charmes de la femme qui l'aime,

> ne sentant dans son âme
> Pour la belle Harpalice aucun transport de flame,
> Et ne faisant paroistre à son divin aspect
> Qu'une parfaite estime et qu'un profond respect
> (Car son cœur à l'amour encore peu sensible
> Aux traits de cette belle estoit inaccessible) [85].

Plus romanesque, le *Charles Martel* de Carel de Sainte-Garde ne présente aucune unité d'action, mais seulement un certain nombre d'épisodes, dont la liaison n'est pas toujours nécessaire. Le sujet, considéré dans ses lignes les plus grandes, n'est pas sans avoir quelque correspondance avec celui du *Roland Furieux*, car il met en action un épisode de la lutte des Chrétiens contre les Sarrasins. Quant à la manière dont il est traité, elle est la même que dans les poèmes précédents. On y rencontre un enchanteur, Zerbal, une femme guerrière, Clodesinde, et une revue des futurs rois de France, qui rappelle celle des ducs d'Este au troisième chant du *Roland Furieux*. Le souvenir de ce dernier poème est plus manifeste dans le portrait de la femme dont rêve le héros, et qui n'est autre qu'une des nombreuses métamorphoses d'Alcine :

> Son visage arrondy par une douce ovale
> Laisse entre ses beaux yeux un mignard intervale.
> Ses beaux yeux, qui d'ébène ont courbé leurs sourcis,
> Ses beaux yeux où l'Amour en triomphe est assis :

[84] [Courtin], *Charlemagne, ou le rétablissement de l'empire romain. Poème héroïque*, Paris, Th. Jolly 1660, p. 121. C'est cependant de l'Arioste que l'auteur a pris le nom de Pinabel, parent de Ganelon, p. 104. Les deux femmes guerrières du poème s'appellent Théodore et Harpalice. Pour l'enchanteur Arons, cf. pp. 4-5.
[85] *Ibidem*, p. 75.

L'Amour se tient assis dans sa noire prunelle
Où son brandon s'allume, où sa foudre étincelle,
Les grâces sur sa joue assortissent le blanc
Du reste de son teint, avec la fleur du sang [86].

VII

A part ce petit nombre d'exceptions, dans lesquelles la fréquentation de l'Arioste se trahit par quelque réminiscence plus directe, on a pu voir, de tout ce qui précède, que la dette de la poésie épique française du XVII[e] siècle envers le poète italien est plutôt réduite, et d'un caractère tout à fait général. Elle est d'autant moins étendue, que dans tous les points où les procédés de l'Arioste se rencontrent avec ceux des poètes français, il est plus probable que ces derniers suivent en réalité l'exemple du Tasse, qui est, de tous les poètes italiens, celui qui se rapproche le plus de l'idéal qu'ils poursuivent eux-mêmes.

Plus tard, l'Arioste apparaîtra aux yeux de quelques critiques du XVIII[e] siècle comme un « gothique », c'est-à-dire un barbare ignorant les lois du goût et les conditions de la beauté. Mais il est baroque plutôt que gothique, car sa variété, son inégalité et l'irrégularité de la marche de son poème sont voulues et étudiées à un point dont ne s'étaient pas douté ses contemporains. De ce point de vue, il ne précède pas le Tasse, s'il est vrai que le baroque est le dernier terme du classicisme; par son intention, encore plus que par la manière dont il la réalisa, le Tasse est plus sage, et représente l'incarnation d'un besoin d'unité, et d'une soumission aux règles, qui firent de lui le poète préféré du Grand Siècle.

Mais, malgré la différence essentielle qui existe entre les deux grands poèmes, ils ne sont pas sans avoir certains points de contact : ce sont justement ceux qui eurent un écho dans la poésie épique française. Nous l'avons déjà dit, sur ces quelques points, le Tasse est presque toujours redevable à l'Arioste. Si c'est au premier que les poètes français allèrent demander des conseils, ce ne fut pas à cause de son originalité, mais seulement parce qu'il était considéré comme un bon modèle ; il est cependant probable que l'Arioste les incita aussi à suivre la même voie, surtout lorsqu'il se trouvait être d'accord avec le Tasse.

[86] Carel de Sainte-Garde, *Charles-Martel, ou les Sarrasins chassez de France, poème héroïque*, Paris, J. Langlois 1679, p. 121.

Dans l'un comme dans l'autre, les écrivains français trouvèrent tout d'abord un air romanesque, qui n'était pas fait pour leur déplaire, surtout après le succès des romans d'aventures interminables, qui caractérisent si bien le goût de cette époque. Ils tâchèrent de leur emprunter l'atmosphère chevaleresque et l'air de galanterie de leurs personnages ; cela n'était pas tout à fait d'accord avec les règles classiques du genre, qui demandaient au héros d'être toujours grave, et inaccessible aux passions du vulgaire. Ils eurent soin d'éviter l'extravagance des aventures de l'Arioste ; mais pour réaliser ce romanesque qu'ils y avaient aimé, ils empruntèrent aux poètes italiens deux sortes d'artifices qui devinrent communs, et qui blessaient, eux aussi, les principes que ces poètes se proposaient de défendre. Pour le merveilleux, ils leur demandèrent les sorciers, les anges et les démons. Ce genre de surnaturel n'était pas sans intérêt, et l'emploi des enchantements rendait possible les aventures les plus inattendues ; mais tout cela était aux dépens de la vraisemblance, qui se refusait à admettre ces exagérations. D'autre part, parmi leurs personnages, ces poètes n'oublièrent pas de mettre toujours quelque femme guerrière. Sa présence parmi tant de soldats était aussi une source de romanesque, et l'on sait quels effets en avaient su tirer l'Arioste et le Tasse ; mais cette innovation n'avait pas été la moins discutée, et l'on avait déjà blâmé, chez les poètes italiens, la vie trop libre de leurs héroïnes.

D'un côté comme de l'autre l'Arioste et le Tasse enseignèrent donc aux poètes français des leçons qui n'étaient pas classiques. Cela montre d'abord que toutes les défiances, et tout le soin que l'on prit pour éviter le danger de leur contagion, ne réussit pas à empêcher leur influence. Cela explique aussi, du moins en partie, l'insuccès du genre épique à l'époque classique. Le poème épique, conçu selon des règles rigides et difficiles à respecter, fut en même temps séduit par l'atmosphère chevaleresque et romanesque des poèmes italiens, dans lesquels l'aventure dominait. A cause de cette double tendance, il était destiné à rester une composition froide et mélangée, en contradiction avec elle-même, et aspirant théoriquement vers un idéal de poésie, qu'elle ne montra pas toujours la volonté de réaliser.

CHAPITRE III

L'ARIOSTE DANS LA LITTÉRATURE CLASSIQUE

I

La condamnation théorique du *Roland Furieux* au XVII[e] siècle est un fait certain, que tant de témoignages, analysés dans le chapitre précédent, auront suffi pour prouver. Nous avons constaté cependant qu'elle ne réussit pas à bannir l'Arioste de la littérature, et à tenir loin de cette source l'inspiration des poètes contemporains.

Une circonstance que l'on ne saurait nier, et sur laquelle il nous faut revenir, c'est qu'au XVII[e] siècle, le poète italien eut moins de lecteurs qu'au siècle précédent. Le texte italien de son poème n'eut que 38 réimpressions pendant ce siècle ; elles se placent toutes avant 1668, et il n'y en a aucune entre cette date et 1713. Quant aux traductions françaises, elles subissent la même éclipse. Nous n'en pouvons enregistrer qu'une seule, publiée pour la première fois en 1685, par Louise-Geneviève Gomez de Vasconcellos, dame Gillot de Beaucour et mère de Madame de Saintonge, dont la carrière littéraire est mieux connue que la sienne [1].

Cette traduction n'est qu'un abrégé du texte italien, interprété avec beaucoup de liberté et transformé, de poème épique, en un roman galant, à la mode du XVII[e] siècle. Le but avoué était de mettre l'ouvrage « dans un jour qui en laissât voir tout ce

[1] *L'Arioste moderne, ou Roland le Furieux*, Paris, J. Guignard 1685. Réimpression à Lyon 1686, et Paris 1720. Cf. Goujet, *Bibliothèque*, VII, 368-369 ; *Journal des Sçavans*, 1720, p. 353 ; *Journal de Trévoux*, juin 1746, p. 1241. Sur la traductrice, v. Vertron, *La nouvelle Pandore, ou les femmes illustres du siècle de Louis le Grand*, Paris, Vve C. Mazuel 1698, I, 450, et J. de La Porte, *Histoire littéraire des femmes françaises*, Paris, Lacombe 1768, II, 378. Goujet, *Bibliothèque*, VII, 369, et après lui Keyser, *Der Einfluss von Ariost's Orlando Furioso*, p. 191, croient que cette traduction est incomplète, et imprimée en deux volumes seulement, ce qui est une erreur.

qu'il y a d'agréable, sans en découvrir les endroits trop libres » [2] ; cette entreprise ne réussit pas aussi bien que la traductrice se le promettait, car elle ne s'arrête que trop sur les détails scabreux. Le récit se continue par la suite de Pescatore, que Chappuys avait déjà traduite en français ; il semble d'ailleurs que toute cette traduction, médiocre et peu fidèle, avait été faite, non pas sur le texte italien, mais sur l'ancienne version publiée par Chappuys.

Il est donc certain que pendant l'époque classique, l'Arioste perdit une grande partie des sympathies du grand public, et qu'on ne le connut que très mal [3]. Mais s'il n'eut plus le même nombre de lecteurs, du moins ne les perdit-il pas tous ; ce qui est plus important encore, il ne cessa pas de jouir de l'estime des connaisseurs et des gens de lettres, qui, bravant les anathèmes de la critique, trouvèrent toujours le même plaisir à cette lecture.

Presque tous les grands écrivains classiques connurent et apprécièrent le *Roland Furieux*, que la cour de Louis XIV n'ignorait pas non plus [4]. Les documents ne sont pas, sur ce point, aussi nombreux qu'on le pourrait désirer, mais ils suffisent pour nous le prouver. On rencontre dans une pièce de vers occasionnelle de Corneille, que nous avons déjà citée, des allusions aux personnages du poème [5]. Nous reviendrons, dans les pages suivantes, sur les imitations ariostesques bien connues de La Fontaine ; celui-ci avoue volontiers sa grande sympathie pour le poète italien [6], et le place parmi les plus grands, à côté

[2] *L'Arioste moderne, Avertissement.*

[3] Une notice sur l'Arioste dans I. Bullart, *Académie des Sciences et des Arts, contenant les vies et les éloges historiques des hommes illustres*, Bruxelles 1682, II, 330-332 ; mais on n'en connait pas mieux sa vie. C'est l'époque où l'on met en circulation l'anecdote célèbre sur le poète et le cardinal d'Este, que l'on retrouve, au XVIII[e] siècle, dans toutes les biographies françaises de l'Arioste. M. Catalano, « *Messer Lodovico, dove mai avete trovato tante corbellerie ?* » *Nota ariostesca*, dans *Il Diamante, Rassegna quindicinale della vita artistica ferrarese*, juillet 1928, pp. 3-6, a établi la fausseté de cette légende, qu'il croit d'origine française. On la trouve, au XVII[e] siècle, dans Ferrier, *L'Adieu aux Muses* (*Préceptes galans*, Paris, C. Barbin 1688, p. 128), et de Villiers, *Entretien sur les contes de fées et sur quelques autres ouvrages du temps, pour servir de préservatif contre le mauvais goût*, Paris, J. Collombat 1699, pp. 169-170.

[4] Cf. l'Abbé Cotin, *La satyre des satyres et la critique désintéressée sur les satires du temps*, éd. Paul Lacroix, Paris, Librairie des Bibliophiles 1883, p. 54.

[5] Corneille, *Œuvres complètes*, X, 62.

[6] « Je chéris l'Arioste, et j'estime le Tasse. » La Fontaine, *Epître à Monseigneur l'Evêque de Soissons*, dans *Œuvres*, éd. H. Régnier, IX, 202.

du Tasse et de Malherbe [7], tandis que, dans une *Ballade*, il nous fait voir une prude qui le lit en cachette, et qui, parfois,

entre en tentation
Lorsque l'ermite trouve Angélique endormie
Rêvant à tels fatras souvent le long du jour [8].

Nous avons vu ce que Boileau pensait lui-même de ce « fatras » qu'il ne se décidait pas à condamner, malgré toutes les préventions. Dans ses *Entretiens sur la pluralité des Mondes*, Fontenelle n'hésitait pas à rappeler les fantaisies du poète italien, et à raconter longuement le voyage d'Astolphe dans la lune [9]. Quant à Racine, sa correspondance nous laisse voir combien il sympathise avec cet écrivain, « qui est en son genre un caractère tel que celui d'Homère » [10]. Il n'y a jusqu'au grave Bossuet, qui cependant ne cesse pas de tonner contre la dissolution des mœurs par la littérature, qui n'ait son *Roland Furieux* dans la bibliothèque de Meaux [11].

Les allusions au poème sont très fréquentes dans la correspondance de ces écrivains. Elles sont particulièrement nombreuses dans les lettres de Racine, où personne ne les avait encore signalées. C'est ainsi qu'il finit une lettre, en s'excusant par une plaisanterie de l'Arioste finissant un des chants de son poème :

Poichè da tutti i lati ho pieno il foglio [12];

qu'il cite à deux reprises des vers ayant rapport à l'aventure de Mandricard et de Doralice [13], et qu'il emploie d'autres fois encore quelques citations du même genre, pour donner plus de vivacité et plus d'intérêt à ses lettres [14].

[7] La Fontaine, *Daphné*, V, 6 ; *Ibidem*, VII, 243.
[8] La Fontaine, *Ballade* ; *Ibidem*, IX, 23.
[9] Fontenelle, *Œuvres choisies*, éd. J.-F. Thénard, Paris, Librairie des Bibliophiles 1883, vol. II, pp. 52-56.
[10] Racine, *Remarques sur l'Odyssée d'Homère*, dans *Œuvres*, éd. P. Mesnard, vol. VI, Paris, Hachette 1888, p. 103.
[11] A. Farinelli, *Dante e la Francia*, II, 110.
[12] Racine, Lettre du 13 septembre 1660, dans *Œuvres*, VI, 394 ; cf. *Orlando Furioso*, XXIII, *cxxviij*, 7.
[13] Racine, Lettre du 26 janvier 1661, *Ibidem*, p. 397 ; cf. *Orlando Furioso*, XIV, *liv*. 5-6 ; Lettre du 25 mai 1661, *Ibidem*, p. 406 ; cf. *Orlando Furioso*, XIV, *lxiij*, 8.
[14] Racine, Lettre du 27 mai 1661, *Ibidem*, p. 403 ; cf. *Orlando Furioso*, XXVIII, *xxij*, 1, et XXIII, *cxj*, 1. Lettre du 24 novembre 1661, *Ibidem*, p. 434 ; cf. *Orlando Furioso*, IV, *xxxij*, 5-6, et II, *xiij*, 3-4.

Les citations sont aussi fréquentes dans la correspondance de Madame de Sévigné [15]. On peut voir de ses lettres qu'elle connaissait le *Roland Furieux*, aussi bien que l'*Amoureux* de Boiardo [16]. Elle lisait le premier de ces poèmes en 1676, au printemps [17]; mais cette lecture n'était pas la première, puisqu'elle parlait déjà de l'Arioste, comme d'un auteur connu, dans une lettre antérieure de cinq mois. Déjà elle y montrait sa sympathie pour les fantaisies du *Roland Furieux*. Dans ce poème, dit-elle, « on aime ce qui finit et ce qui commence ; le sujet que vous prenez console de celui que vous quittez, et tout est agréable » [18]. Mais, quand il s'agit de recommander quelque lecture agréable à une jeune fille, elle se borne au Tasse et aux pastorales italiennes ; elle dissuade la lecture de son poète préféré, « car il y a des endroits fâcheux », dont la liberté pourrait effaroucher la jeune lectrice [19].

Cette grande dame, qui est une des dernières précieuses, vit au milieu d'un monde dans lequel elle aime se ménager des illusions, et où elle voudrait parfois faire revivre les fictions romanesques de son poète favori. Elle rêve d'un entourage de chevaliers et de paladins ; Charles de Sévigné est Guidon le Sauvage [20], Madame d'Oppède est une Alcine [21], et sa petite caniche s'appelle Marfise, en honneur des personnages de l'Arioste [22].

A peine a-t-elle vu quelque part un beau palais, qu'elle rêve de se trouver devant le palais enchanté d'Atlant [23]. A l'arbre qui sauva la vie à sa fille, elle voudrait chanter « la stance de Médor dans l'Arioste, quand il souhaite tant de bonheur et tant de paix à cet antre qui lui avoit fait tant de plaisir » [24]. Une

[15] P. Toldo, *Quello che la Signora di Sévigné scrive delle cose nostre*, dans *Scritti varii di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier*, Torino, Bocca 1912, pp. 21-33 ; C. Friedmann, *La coltura italiana di Madama di Sévigné*, dans *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, LX (1912), pp. 1-72, et surtout pp. 46-53. Lantier, *Correspondance de Suzette d'Arly*, dans *Œuvres complètes*, Paris, A. Berthrand 1836, p. 607, dit que Madame de Sévigné « n'a jamais dit un mot de l'Arioste » ; on verra par ce qui suit si cela est vrai.
[16] Friedmann, *La coltura italiana di Madama di Sévigné*, pp. 41-43.
[17] Mme de Sévigné, *Lettres*, éd. Monmerqué, IV, 456.
[18] *Ibidem*, IV, 289-290.
[19] *Ibidem*, IV, 409.
[20] *Ibidem*, II, 265 ; IV, 200.
[21] *Ibidem*, IX, 371.
[22] *Ibidem*, II, 365.
[23] *Ibidem*, VII, 433.
[24] *Ibidem*, IV, 193-194.

dame qui dit avoir défendu à son mari ce qu'il désirait le plus d'elle, lui fait l'impression d'Angélique vantant partout sa chasteté, après avoir « couru les quatre coins du monde, seule avec Roland » [25]. De nombreuses allusions à l'hippogriffe [26], et des citations de vers entiers [27], avec un certain nombre d'autres souvenirs, pour la liste complète desquels on consultera avec fruit les études déjà citées, remplissent encore la correspondance de cette femme célèbre, qui semble avoir été une des lectrices les plus assidues du *Roland Furieux*, au XVII[e] siècle.

A côté des auteurs qui occupent les meilleures places, dans l'histoire de la littérature, d'autres écrivains moins importants parlaient aussi de l'Arioste, dans leur correspondance. Le premier vers de la stance qui avait plu à Madame de Sévigné,

O gran bontà de' cavalieri antichi,

est cité, en français, par Montreuil, dans une de ses lettres [28]. René Le Pays fait allusion, dans les siennes, à l'aventure connue de Joconde, à laquelle l'imitation de La Fontaine venait de donner un regain de popularité [29]. En 1672, une certaine Madame de Boulanger écrivait qu'elle était arrivée au XX[e] chant du *Furieux*, et déclarait en être ravie [30].

Il y avait, parmi les critiques même, des hommes qui ne se lassaient pas à cette lecture, d'un auteur « comique autant qu'ingénieux » [31]. Pellisson en parle dans les meilleurs termes, dans sa correspondance avec Monsieur de Doneville, en l'appelant « mon bon ami », et en le qualifiant « le plus divertissant de tous les poètes » [32]. Il est vrai aussi que, comme critique, il est loin de la gravité de ses contemporains, et qu'il n'apprécie que la littérature légère, ne cherchant dans l'Arioste que le divertissement, ce qui fait aussi qu'il ne le trouve pas plus intéressant que le *Roland Amoureux* de Berni [33]. Il sait que l'Arioste

[25] Mme de Sévigné, *Lettres*, VII, 198.
[26] *Ibidem*, II, 279 ; III, 407 ; VI, 17 ; X, 297.
[27] *Ibidem*, II, 106 ; II, 423 ; VIII, 139 ; VIII, 218.
[28] Montreuil, *Œuvres*, Paris, Th. Jolly 1666, p. 308.
[29] R. Le Pays, *Amitiés, amours et amourettes*, Grenoble-Paris 1674, p. 14.
[30] Cité par Delaporte, *Du merveilleux dans la littérature française*, p. 47, note.
[31] Ferrier, *L'Adieu aux Muses*, dans *Préceptes galans*, p. 128.
[32] F.-L. Marcou, *Etude sur la vie et les œuvres de Pellisson*, Paris, Didier et C. 1859, p. 62.
[33] *Ibidem*, p. 471 ; cf. p. 456.

Pl. XII.



GAUFFIER. — Angélique et Médor

exagère parfois, et qu'il commet des extravagances, et des sortes de gambades de l'esprit, que d'autres s'empresseront de condamnes ; « mais il le fait, ce me semble, parce qu'il lui plaît ainsi, pour venir à son but, qui est toujours de délecter et d'être utile ; car, au bout de compte, il vous paye toujours de quelque chose de bon, ou fort sérieux, ou fort folâtre, avec une variété si merveilleuse, une liberté de narrer et de s'exprimer si grande, qu'il ne s'y peut rien ajouter. Si vous ne le connaissez pas, par hasard, je vous conseille de le connaître ; et ne vous rebutez pas, s'il vous plaît, pour en avoir lu un chant ou deux sans un plaisir extraordinaire... Pour l'aimer, il faut être un peu accoutumé à sa manière, qui n'est pas la commune et celle qu'on trouve partout ailleurs » [34].

II

S'il apparaît souvent dans les lettres, qui furent un genre très cultivé au XVII[e] siècle, le souvenir de l'Arioste ne se montre que rarement dans la poésie lyrique, où sa fortune est insignifiante, sinon nulle [35]. Nous n'aurons plus à en constater les traces que dans deux genres littéraires seulement, le conte en vers, et la tragédie lyrique. Encore, dans ces deux cas, il serait exagéré de parler d'influence, car il ne s'agit que d'un nombre très limité d'emprunts. Ils sont, sans doute, parmi les plus importants pour l'histoire littéraire, mais ils ne rappellent que de loin l'esprit du poète, tout en reprenant la matière de certains de ses épisodes.

En ce qui concerne La Fontaine, la critique s'est toujours plue à constater en lui une certaine correspondance d'esprit avec l'Arioste, une sensibilité et une ironie qui, de prime abord, ne laissent pas de sembler apparentées, et qui feraient de lui le meilleur traducteur idéal du poète italien [36]; un critique du XVIII[e] siècle va même plus loin, quand il en fait un rival [37]. Nous

[34] Marcou, *La vie et les œuvres de Pellisson*, p. 448.
[35] Des vers de Fr. Auffray, cités par Farinelli, *Dante e la Francia*, II, 96 ; le père Le Moyne, *La femme forte, Ode première*, dans *La galerie des femmes fortes*, Paris 1663, I ; U. Chevreau, *Œuvres mêlées*, p. 164.
[36] Voltaire, *Epître dédicatoire à M. d'Alembert*, en tête de *Don Pèdre ; Œuvres*, éd. Moland VII, 245 ; *L'Année littéraire*, 1781, vol. II, pp. 30-31.
[37] *Le journal François*, 15 décembre 1777, p. 289.

ne voulons pas renouveler une querelle qui date de Boileau, et dont on retrouvera quelques détails dans les pages qui suivent ; mais nous ne pouvons nous empêcher de constater que cette affirmation est basée sur une confusion.

On sait depuis Taine, et avant Taine même, que La Fontaine est l'un des représentants les plus caractéristiques de ce que l'on a toujours appelé l'esprit gaulois, et qui est un ensemble de goûts et de préférences vieux comme la race, et visibles dans les productions les plus typiques de la littérature nationale. Comme ces préférences sont innées et permanentes, il est naturel qu'un lecteur français cherche dans ses lectures un certain genre de satisfaction plutôt qu'une autre ; le côté libre, ironique et joyeux du *Roland Furieux* l'intéressa plus que le côté humain ou poétique, surtout au XVIII[e] siècle, qui est l'époque des critiques que nous citons.

Sur ce point, il est évident que l'inspiration de l'Arioste et celle de La Fontaine sont très souvent ressemblantes, et que leurs tempéraments trahissent des traits communs. Mais l'Arioste n'est pas seulement un conteur gaulois, comme le voyaient et l'interprétaient les critiques français du XVIII[e] siècle, mais un poète d'inspirations très diverses. La Fontaine aurait bien su rendre le côté libre de son œuvre, comme il l'a d'ailleurs fait dans les contes que nous examinerons tout de suite. Son goût évident pour la rêverie, et pour les contes de fées, l'aurait sans doute mis en état de comprendre aussi bien la poésie de l'irréalité, dans le *Roland Furieux*, et de donner à ce monde de rêve une existence telle qu'il n'en eut jamais la pareille en français; ce grand enfant qui sent toujours le même plaisir à écouter *Peau d'Ane*, est aussi amoureux des charmantes fictions de l'autre grand enfant, qui avait inventé tant de jouets merveilleux et nouveaux :

> L'hippogriffe n'a rien qui me choque l'esprit,
> Non plus que la lance enchantée [38].

Mais nous avons le droit de douter qu'il eût aussi bien compris toute la complexité du poème italien, et qu'il eût pu varier de ton et d'inspiration aussi souvent que l'Arioste. Heureusement, un poète sait mieux qu'un critique ce qu'il peut faire, et

[38] La Fontaine, *La coupe enchantée*, vv. 211-212.

où il réussira mieux : La Fontaine n'essaya pas de donner une traduction intégrale du *Roland Furieux*, mais se contenta d'en découper quelques petits morceaux, tout comme les imitateurs du siècle précédent, et d'en faire des contes, d'un genre qui lui est personnel.

Il était d'ailleurs bon connaisseur de notre poète, pour lequel nous avons déjà eu l'occasion de constater les marques d'admiration que l'on rencontre dans ses œuvres. Il le cite parfois aussi dans ses autres contes, comme, par exemple, dans sa célèbre *Fiancée du roi de Garbe*, dans laquelle il fait allusion aux délices que Roger avait connues dans l'île de l'enchanteresse Alcine [39]. Leur inspiration se rencontre parfois, d'une manière accidentelle, car malgré tout ce qu'on a écrit là-dessus, le conte intitulé *l'Anneau d'Hans Carvel* ne vient pas de l'Arioste, mais de Rabelais, bien qu'il se trouve dans une forme presque identique chez les deux écrivains [40].

La première, et la plus célèbre de toutes les imitations de La Fontaine, intitulée *Joconde*, est tirée du XXVIII[e] chant de l'Arioste, que Nicolas Rapin et Estienne Durand avaient traduit auparavant [41]. Ce n'est sans doute pas par effet d'un simple hasard, qu'elle suivit de près une *Histoire de Joconde, traduite et imitée de l'Arioste*, par un certain Bouillon [42]. L'affirmation de Brossette est très vraisemblable, qui dit avoir entendu de Boileau que le fabuliste avait composé son imitation, uniquement parce qu'il avait trouvé ce sujet « fort mal bâti » par son

[39] La Fontaine, *La fiancée du roi de Garbe*, vv. 624-625. L'allusion à « ce que Brunel à Marphise montra », dans *le Remède*, et pour laquelle Walkenaer renvoie à l'Arioste, regarde en réalité un épisode du *Roland Amoureux* ; cf. *Intermédiaire des chercheurs et curieux*, VII (1874), col. 167. L'expression semble être toute faite, car on la rencontre aussi chez Voiture, *Œuvres*, pp. 244-245 ; cf. plus haut, p. 694.

[40] La Fontaine, *Contes*, II, *xij* ; Rabelais, Pantagruel, III, *xxviij* ; Ariosto, *Satire* V. Rathéry, *Influence de l'Italie sur les lettres françaises*, pp. 95 et 125, et Toldo, *Quelques notes pour servir à l'histoire de l'influence du Furieux*, p, 282, ont soutenu la dérivation de l'Arioste du conte de La Fontaine. La ressemblance entre l'anecdote racontée dans la Satire I du poète italien, et la fable III, *xvij* de La Fontaine, a été notée par Ginguené, *Histoire de la littérature italienne*, IX, 109, et par Trélis, *Satires de l'Arioste*, Lyon, Laurent 1826, p. 67 ; mais elle vient, chez les deux poètes, d'Horace, *Epîtres*, I, *vij*.

[41] *Joconde ou l'infidelité des femmes. Nouvelle par M. de L. F.*, dans *Nouvelles en vers tirée*[s] *de Bocace et de l'Arioste*, Paris, Cl. Barbin 1665, pp. 1-32. Cf. B. Cotronei, *La Fontaine e l'Arioste. Studio comparativo*,. Catania, C. Galàtola 1890.

[42] *Les œuvres de feu Monsieur de Bouillon*, Paris, Ch. de Sercy 1663, pp. 1-29.

prédécesseur [43]. Quoi qu'il en soit, il est évident qu'il suivit d'autres principes que ce dernier ; la traduction de Bouillon est aussi servile que possible, tandis que celle de La Fontaine est caractérisée par une grande liberté d'interprétation, et par une note personnelle très accentuée.

Comme la plupart de ses contes, celui-ci est très libre. Il est vrai que le sujet proposé par l'Arioste s'y prêtait à merveille ; mais il n'est pas moins vrai que l'imitateur s'emploie autant qu'il peut à compléter ce que le modèle ne faisait que suggérer, et à mettre les points sur les i avec une ironie et une sincérité toutes gauloises. Contre les éventuelles accusations de libertinage, il se défend en se mettant à l'abri du modèle, sur lequel il rejette toutes les responsabilités : « l'on ne me sauroit condamner, que l'on ne condamne aussi l'Arioste devant moy, et les anciens devant l'Arioste » [44].

On se rappelle le sujet de cette histoire, qui est parmi les plus libres de tout le poème. Joconde, un jeune seigneur de Rome, ayant découvert que sa femme le trompait, se console avec une autre découverte qu'il fait à la cour d'Astolphe, roi de Lombardie, dont il trouve un jour la femme entre les bras d'un nain. Il fait part au roi de cette découverte ; les deux maris trompés prennent la décision de partir à l'aventure dans le monde, pour venger sur d'autres femmes l'injure qu'ils avaient reçue des leurs. Fatigués à la longue, de tant d'aventures diverses, ils s'arrêtent enfin à Valence, en Espagne, avec une jeune femme du nom de Fiammetta, décidés à mettre un terme à leurs voyages ; mais leur maîtresse trouve encore le moyen de les tromper avec un garçon d'écurie, dans le lit même où elle dort entre les deux amis. La découverte de cette nouvelle trahison les édifie complètement sur la méchanceté des femmes, et ils vont retrouver celles qu'ils avaient laissées à la maison, et qu'en fin de compte, ils ne trouvent pas plus mauvaises que les autres.

L'imitation de La Fontaine présente quelques caractères particuliers, sur lesquels il faut insister un peu. On devine, de la manière de raconter de l'Arioste, que le poète ne croit pas à l'histoire qu'il raconte, et qu'il ne veut pas non plus que le

[43] *Correspondance entre Boileau Despréaux et Brossette*, éd. Laverdet, p. 523.

[44] La Fontaine, *Contes*, Préface de 1665 ; *Œuvres complètes*, IV, 12.

lecteur la trouve vraisemblable ; mais, par un procédé artistique dont il n'est pas difficile de comprendre le but, il accumule les détails historiques et réalistes, il entoure de force détails ses descriptions et ses narrations, comme si son intention était de certifier, par l'exactitude des circonstances, l'authenticité du fait qu'il raconte. Astolphe, n'est pas un roi quelconque, mais le roi des Lombards, et plus précisément « celui à qui son frère céda le règne en allant se faire moine » [45]. Le frère de Joconde s'appelle Fausto Latini, et il est chevalier romain. Joconde lui-même habite Rome, et partant en compagnie de son frère vers Pavie, se fait attendre à Baccano, qui est une localité aux alentours de Rome. Les deux amis s'arrêtent avec Fiammetta, non pas à Valence même, mais à Xattiva, petite localité des environs de la ville. Tout cela ne prouve pas, comme l'a cru un critique, que le poète veut rendre son histoire plus vraisemblable [46], mais seulement que sa plaisanterie est d'un genre qui aime emprunter les formes extérieures du récit sérieux : quand il invoque Turpin et sa chronique, personne ne pense qu'il le fait pour appuyer ses fantaisies de références bibliographiques.

La Fontaine a une autre manière de plaisanter, qui s'accommode mal de cette précision des détails, et qui aime mieux l'indécis, et l'atmosphère de pure fantaisie qui caractérise les contes. C'est pourquoi, dans son imitation, tous les détails réalistes, historiques ou géographiques, sont supprimés, et remplacés par des termes généraux. Fausto Latini n'a plus de nom ; Joconde vit quelque part, à la campagne, on ne sait pas bien où [47] ; les deux chercheurs d'aventures ne traversent plus, comme dans l'Arioste

Italia, Francia,
Le terre de' Fiamminghi e degli Inglesi [48],

mais des régions dont on ne nous dit pas les noms, et s'arrêtent dans une ville qui n'est ni Valence, ni Xattiva, mais une localité

[45] *Orlando Furioso*, XXVIII, *iv*, 1-2.

[46] Keyser, *La fortune de l'Arioste*, p. 119 ; cf. Cotronei, *La Fontaine e l'Ariosto*, p. 4.

[47] La Fontaine ne dit pas que Joconde vivait à Rome, mais seulement qu'il habitait à la campagne (v. 37) ; plus loin, oubliant qu'au commencement il n'avait pas traduit aussi fidèlement l'Arioste, il appelle Joconde « le Romain » (vv. 105, 149, etc.).

[48] *Orlando Furioso*, XXVIII, *xlviij*, 1-2.

qu'il serait inutile de chercher sur les cartes, car le pays fantastique de La Fontaine n'a pas de coordonnées géographiques, comme celui du poète italien.

Un trait caractéristique de l'esprit gaulois, c'est le mélange curieux de la galanterie, avec la satire contre les femmes. Celles-ci sont perpétuellement recherchées, en même temps qu'elles sont critiquées et moquées ; le conteur aime semer, un peu partout, des compliments et des galanteries à l'adresse de toutes les femmes, mais il n'oublie pas, quand l'occasion s'en présente, d'en rire le premier, et de se feindre supérieur à toutes ces fadaises. Ce double trait est aussi manifeste dans *Joconde*, car tout y est rapporté aux femmes et à l'amour, encore plus que dans le poème de l'Arioste. En parlant d'Astolphe, celui-ci nous disait seulement qu'il était « si beau que peu d'autres le furent autant, et qu'Appelle ou Zeuxis auraient eu des difficultés à esquisser son portrait » ; chez La Fontaine, il est

> Tel que des beautés qui régnoient à sa cour,
> La moitié lui portoit envie,
> L'autre moitié brûloit pour lui d'amour [49].

Dans le poème, c'est le roi qui insiste pour que Joconde vienne à sa cour ; chez l'imitateur, c'est Faust qui demande au roi de l'y admettre, en lui représentant surtout les avantages qu'il aurait à avoir auprès de lui un pareil ami, avec lequel il pourrait partager ses aventures amoureuses et ses innombrables maîtresses :

> Du soin de guérir leurs flammes
> Il vous soulagera, si vous le trouvez bon :
> Car de pourvoir vous seul au tourment de chacune,
> Outre que tant d'amour vous seroit importune,
> Vous n'auriez jamais fait ; il vous faut un second [50].

Les traits satiriques à l'adresse des femmes sont aussi nombreux. Joconde, que l'Arioste dit marié et amoureux de sa femme, ne l'est pas aussi certainement dans le conte :

> Marié depuis peu ; content, je n'en sais rien.
> Sa femme avoit de la jeunesse,

[49] La Fontaine, *Joconde*, vv. 3-5.
[50] *Ibidem*, vv. 18-26.

> De la beauté, de la délicatesse :
> Il ne tenoit qu'à lui qu'il ne s'en trouvât bien [51].

Pour mieux faire ressortir la grandeur de sa trahison, sa femme lui tient, avant le départ, un long et tendre discours, qui ne se trouve pas dans le poème italien ; de même, la reine adresse à son nain des reproches amoureux parfaitement ridicules, et que le poète français a inventés de toutes pièces, poussé par la même verve satirique. Enfin, Fiammette est chez lui une jeune vierge qu'il faut conquérir à force de promesses et d'assiduités dont l'Arioste ne nous avait rien dit. Chez ce dernier, c'est le père qui la vendait aux deux aventuriers, et cela abrégeait de beaucoup les préliminaires de l'aventure ; mais dans l'imitation de La Fontaine, ils tirent au sort à qui aura la fortune de la courtiser le premier, après quoi ils commencent à lui faire la cour selon toutes les règles de la galanterie, avec des compliments, des danses et des rendez-vous. Mais la préoccupation galante, pour être constante, n'est pas aussi réaliste et aussi voluptueuse que dans l'Arioste : il est curieux de constater que là où le tableau du modèle devient trop osé, l'imitateur français recule, et n'ose pas rendre ses images par les propres mots que celui-ci avait employés [52].

On trouvera, enfin, des détails de moindre importance qui ne se correspondent pas dans les deux versions. La femme de Joconde lui donne, avant leur séparation, un collier orné d'une croix, dans le poème de l'Arioste ; dans La Fontaine, il s'agit d'un bracelet fait de ses cheveux, et contenant son portrait, ce qui correspond mieux aux habitudes de la galanterie française. D'autre part, les descriptions de La Fontaine sont moins circonstanciées que dans le poème italien, l'imitateur s'intéressant surtout à l'atmosphère intérieure du conte. Six vers lui suffisent pour raconter la querelle des deux amis et l'explication de Fiammette ; en écoutant cette dernière, « ils en rirent tous deux » [53], d'un simple rire amusé, qui n'a aucun rapport avec le rire homérique des personnages de l'Arioste :

> Poi scoppiaro ugualmente in tanto riso
> Che, con la bocca aperta e gli occhi chiusi,

[51] La Fontaine, *Joconde*, vv. 39-42.
[52] *Ibidem*, vv. 417-421 ; cf. *Orlando Furioso*, XXVIII, *lxiv*.
[53] La Fontaine, *Joconde*, v. 477.

Potendo a pena il fiato aver dal petto,
Addietro si lasciar cader sul letto [54].

L'imitation de La Fontaine eut beaucoup de succès parmi les contemporains [55]. « L'histoire de Joconde », écrivait le *Journal des Savants*, peu de temps après l'apparition de la nouvelle, « est connue de tous les honnestes gens » [56]. Les comédies qu'on en tira plus tard, et dont nous nous occuperons dans le chapitre suivant, prouvent que cette vogue ne fut pas temporaire, et que le public français trouva dans sa lecture un plaisir qu'il ne cacha pas.

Ce qui contribua à établir la réputation de l'imitateur, ce fut la querelle qui s'éleva bientôt après la publication de *Joconde*, pour savoir si elle avait été mieux traduite par La Fontaine que par Bouillon, dont la traduction avait passé inaperçue jusqu'alors [57]. Un certain sieur de Saint-Gilles, ami de Molière et, à ce qu'il paraît, ancien ami de Bouillon, avait soutenu que la traduction du dernier était la meilleure, et avait parié cinquante pistoles contre l'abbé Le Vayer, qui soutenait l'imitation de La Fontaine. C'était, après le procès des *Supposés* à l'hôtel de Rambouillet, la deuxième querelle littéraire que les œuvres de l'Arioste faisaient naître en France ; comme l'autre, elle partait d'un point particulier, pour discuter un problème d'intérêt général. Molière avait été d'abord désigné comme arbitre, mais il s'était récusé, ne voulant sans doute pas faire perdre cinquante pistoles à son ami ; Boileau, qui se trouvait là, « se char-

[54] *Orlando Furioso*, XXVIII, *lxxj*, 5-8. M. B. Cotronei, *La Fontaine e l'Ariosto*, p. 6, prend l'effet pour la cause, lorsqu'il affirme que « le più importanti modificazioni che il La Fontaine apportò alle novelle dell' Ariosto derivano dal desiderio di dare ad esse ed ai loro personaggi un' impronta tutta francese » et que « a chi legga le novelle del La Fontaine, parrà di rivivere tra i personaggi e la società del secolo di Luigi XIV ». Il ajoute d'ailleurs, parmi les raisons qui déterminèrent ces modifications, « quello spirito di innovare, anche a rischio di guastare, che è proprio dell' imitatore », ce qui prouve qu'il n'a rien compris de La Fontaine.

[55] Des allusions dans la correspondance de Mme de Sévigné, *Lettres*, I, 504, et VII, 321.

[56] *Le Journal des Sçavans*, 26 janvier 1665, pp. 39-40.

[57] V. sur cette querelle, F. Lachèvre, *La dissertation de Boileau sur les deux traductions ou imitations du conte « Joconde » de l'Arioste, faites par Bouillon et La Fontaine*, dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, XXXII (1925), pp. 262-268, et dans *Glanes bibliographiques et littéraires*, I, Paris, L. Giraud-Badin 1929, pp. 76-85 ; R. Bray, *La dissertation sur « Joconde » est-elle de Boileau ?* dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, XXXVIII (1931), pp. 337-354 et 497-517. Cf. La Fontaine, *Œuvres*, I, *lxxxj-lxxxiv*, et IV, 17-19.

gea de faire le parallèle de ces deux contes, afin de faire sentir la différence de l'un et de l'autre » [58].

Ce parallèle, c'est la *Dissertation critique sur l'aventure de Joconde* [59], dans laquelle, bien entendu, il embrasse chaleureusement le parti de La Fontaine, et ne parle presque pas de Bouillon. Il ne se contente même pas de soutenir la supériorité de son ami sur ce médiocre versificateur, mais il la soutient contre l'Arioste même, bien qu'il sache que c'est beaucoup dire, et qu'il va s'attirer « sur les bras tous les amateurs de ce poète ». Il commence par la constatation que Bouillon est un imitateur servile, « un valet timide, qui n'oseroit faire un pas sans le congé de son maître », tandis que La Fontaine est original même alors qu'il imite, et dépasse son modèle par le fait qu'il n'en adopte pas les parties faibles. Il condamne, chez l'Arioste, l'idée d'avoir introduit dans un poème héroïque « une fable et un conte de vieille, pour ainsi dire, aussi burlesque qu'est l'histoire de Joconde ». Il n'aime pas non plus sa manière de plaisanter, et le sérieux avec lequel il raconte des aventures aussi bouffonnes. Il fait ensuite la comparaison de quelques passages adroitement choisis dans le modèle et dans l'imitation, et, sans hésiter, il donne la palme à La Fontaine ; il faut convenir avec lui que, dans la plupart des endroits qu'il cite de l'Arioste, son imitateur français a trouvé une meilleure manière de dire.

Cependant, la sentence du grand critique devait, plus tard, scandaliser Voltaire, qui avait fait de l'Arioste son auteur préféré, et qui, malgré toute l'estime qu'il professait pour le fabuliste, ne lui aurait pas donné la prééminence. Dans son *Siècle de Louis XIV*, il écrit que La Fontaine n'a ni l'élégance, ni la pureté du poète italien, et qu'il n'est pas aussi grand peintre que lui ; quant au jugement de Boileau, il l'apprécie comme on fait des opinions de quelqu'un qui ne « savait presque pas l'italien » [60], ce qui est une injustice à l'égard du critique. Il revient à la charge dans le *Discours aux Welches*, déclarant que le

[58] *Correspondance entre Boileau Despréaux et Brossette*, éd. A. Laverdet, p. 523 ; cf. le commentaire de Brossette, dans les *Œuvres* de Boileau, Genève 1716, II, 16, cité dans les *Œuvres* de La Fontaine, IV, 18. Dans sa *Dissertation*, Boileau parle de 100 pistoles.

[59] Publiée pour la première fois en 1669, comme suite aux *Contes et nouvelles* de La Fontaine ; cf. Keyser, *La fortune de l'Arioste*, pp. 112-125.

[60] Voltaire, *Œuvres*, éd. L. Moland, XIV, 83.

poète français « paraît au-dessous de l'Arioste dans les contes qu'il a empruntés de lui », et sans oublier d'adresser une nouvelle flèche à Despréaux. C'est là aussi l'opinion d'un critique contemporain de Voltaire, J.-B. Clément, qui ne retrouve pas dans le *Joconde* de La Fontaine « le babil, la rêverie, les écarts, le *vague*, le plein et le *par-dessus* du poète italien ; ce superflu, *chose si nécessaire*, sans quoi l'on est pauvre, qui lie, qui sépare, qui remplit, qui égare, qui ramène et qui délasse, enfin qui fait une bonne partie du charme de la narration » [61].

III

L'épisode de *la Coupe enchantée* [62], dont La Fontaine tira un conte aussi connu que celui de *Joconde*, est raconté aux chants XLII et XLIII du *Roland Furieux* [63]. Le récit commence, dans la version française, par une longue introduction sur la jalousie, et sur les maris trompés ; cette dissertation facétieuse a pour but de prouver que

> Ce mal dont la peur vous mine et vous consume
> N'est mal qu'en votre idée, et non point dans l'effet.
> En mettez-vous votre bonnet
> Moins aisément que de coutume ? [64]

Ce n'est qu'après ce discours préliminaire, dont il est inutile de dire qu'il ne se trouve pas dans le poème italien, que commence le récit proprement dit. Il y est question d'une jeune femme du nom de Caliste, qui, après avoir reçu une éducation des plus choisies, a épousé Damon, qu'aime l'enchanteresse Nérie. Pour le détourner de sa femme, cette dernière commence par le rendre jaloux, et lui attire l'attention sur les assiduités d'un certain Eraste. Par des moyens magiques, elle lui fait prendre la forme de ce dernier, afin de mettre à l'essai la fidélité de Caliste ; celle-ci serait prête à succomber à la tentation, quand Damon reprend son vrai visage, à la confusion de sa femme.

[61] Voltaire, *Œuvres*, XXV, 244-245 ; cf. La Harpe, *Cours de littérature*, Paris, Firmin Didot 1846, I, 732, et Marmontel, *Eléments de littérature*, Paris, Firmin Didot 1879, I, 336-337.

[62] Clément, *Lettres critiques sur divers sujets de littérature, ou nouvelles littéraires, critiques et amusantes*, Amsterdam 1781, II, 158-159.

[63] Un fragment du conte avait été publié, à l'insu de l'auteur, dans les *Contes et nouvelles en vers*, Leyde. J. Sambix 1669. Publié pour la première fois en entier dans *Contes et nouvelles en vers de M. de La Fontaine, Troisième partie*, Paris, Cl. Barbin 1671.

[64] Cf. *Orlando Furioso*, XLII, c, 5-8.

Nérie donne ensuite à Damon une coupe enchantée, grâce à laquelle il saura si sa femme lui est fidèle, car nul mari n'y peut boire, s'il a été trompé. Malgré le redoublement de sa vigilance depuis qu'il a vu si près de lui le danger, Damon arrive à être trompé, car

> Quand les galants sont défendus,
> C'est alors qu'on les souhaite [65].

Depuis lors, Damon a enfermé sa femme dans une tour. Pour se consoler de cette mésaventure, il donne à boire dans la coupe enchantée à tous les passants, désirant savoir combien de compagnons il a dans son malheur ; inutile d'ajouter qu'aucune femme ne résiste à cette épreuve. Renaud, neveu de Charlemagne, passe par là ; à son invitation, il refuse de boire, ne voulant pas soumettre la fidélité de sa femme à une épreuve qui lui semble trop dangereuse, et dont il ne saurait tirer aucun profit :

> Je crois ma femme chaste, et cette foi suffit.
> Quand la coupe me l'aura dit,
> Que m'en reviendra-t-il ? Cela sera-t-il cause
> De me faire dormir de plus que de deux yeux ?

La conclusion, qui est facile à deviner, ressemble à celle de *Joconde*. Le mari est convaincu dorénavant que toutes les femmes se valent, et que l'on aurait tort de leur demander plus qu'elle n'en peuvent donner. Caliste est retirée de sa prison, et Damon lui accorde la même estime et la même confiance qu'avant leur fâcheuse aventure. Quant à la morale, elle n'est nullement rassurante : après avoir félicité Renaud pour sa prudence, le poète n'oublie pas d'ajouter que le danger de verser la coupe enchantée est peut-être le même pour tous les mortels, et que

> Charlemagne lui-même aurait eu tort de boire.

Nous n'insisterons pas, cette fois, sur les nombreuses différences que l'on pourrait noter entre le modèle et l'imitation,

[65] La Fontaine, *La coupe enchantée*, vv. 367-368.

car nous ne ferions que répéter ce que nous avons déjà dit au sujet de *Joconde*. Les noms des personnages sont inventés par La Fontaine, même celui de Nérie, qui s'appelle Mélisse chez l'Arioste. L'imitateur a procédé aussi d'après un plan plus méthodique que le poète italien. Dans l'Arioste, le refus de Renaud précède l'histoire des mésaventures de Damon ; cette disposition, qui convient à un épisode raconté parmi une foule d'autres histoires, n'est pas aussi heureuse dans un conte isolé, dont l'intérêt est mieux souligné par le procédé de La Fontaine.

On remarque le même désir d'ordre dans la dernière de ses imitations de l'Arioste, intitulée *Le petit chien qui secoue des perles et des pierreries* [66]. Il y est question du noble sénateur Anselme, trompé par sa femme, que la richesse d'un de ses courtisans a séduite ; le mari jaloux et méditant des projets de vengeance a bientôt la preuve, faite sur lui-même, et de la manière la plus plaisante, que l'argent peut procurer tout, puisqu'à son tour il ne résiste pas à la même tentation. Encore une fois, La Fontaine a changé l'ordre des épisodes, en leur donnant une suite plus logique et plus naturelle. Du reste, son récit a tous les caractères d'un conte, avec sa fée, ses palais enchantés, et le petit chien qui secoue des perles, et il faut dire que La Fontaine réussit mieux que son modèle à évoquer l'atmosphère vague et souriante du royaume des fées. Quant au conte lui-même, il serait charmant, s'il n'était pas trop libre par endroits ; c'est d'ailleurs le défaut de tous ceux de La Fontaine. La grâce et l'enjouement avec lesquels il est raconté en font une très agréable lecture, témoin cette conclusion, qui rappelle si bien la fin de tous les contes de fées :

> « Que devint le palais ? » dira quelque critique.
> Le palais ? que m'importe ? il devint ce qu'il put.
> A moi ces questions ! suis-je homme qui se pique
> D'être si régulier ? Le palais disparut.
> « Et le chien ? » Le chien fit ce que l'amant voulut.
> « Mais que voulait l'amant ? » Censeur, tu m'impor-[tunes :
> Il voulut par ce chien tenter d'autres fortunes...

[66] Publié pour la première fois dans les *Contes et nouvelles en vers*, Paris, Cl. Barbin 1671.

IV

En jetant un coup d'œil sur ces trois imitations de La Fontaine, on s'aperçoit qu'il a choisi dans le *Roland Furieux* les épisodes qui convenaient le mieux à l'esprit gaulois, et à son tempérament en particulier. Il nous serait difficile de nous l'imaginer imitant, par exemple, l'épisode de Genèvre, ou celui des amours d'Isabelle ; au contraire, on comprend bien pourquoi il choisit les sujets que nous lui avons vu. C'est que, dans ces trois histoires, toutes légères et spirituelles à la fois, la femme est l'objet de la raillerie du poète, et que ce genre de satire était particulièrement agréable au conteur. Une fois de plus, l'imitateur ne cherchait dans son modèle que ce qu'il avait déjà en lui-même, et ne lui demandait qu'une expression meilleure des choses qu'il aurait dites autrement, s'il avait été privé de son assistance. Il serait donc superflu de discuter si La Fontaine est supérieur à l'Arioste dans ces imitations ; il lui est indubitablement supérieur par le fait qu'il incarne mieux un certain tour d'esprit, et un genre de satire, qui ne représente qu'une seul côté de l'inspiration de son modèle.

Malgré ce que nous venons de voir, et malgré certaines apparences, il faut se garder d'exagérer l'importance de l'influence de l'Arioste sur le conte en vers en général ; l'écho du *Roland Furieux* dans ce genre littéraire n'est qu'indirect, et doit être toujours ramené à l'écho des contes de La Fontaine, qui est, en France, le véritable créateur du genre. C'est de *Joconde* que part toute la floraison de contes en vers qui se multiplient au siècle suivant. Il est naturel qu'un peu de l'esprit de l'Arioste se transmette, à travers les imitations de La Fontaine, dans l'œuvre des conteurs ultérieurs; mais cet esprit avait si bien été assimilé par son premier imitateur français, qu'il serait inutile de chercher ce qui vient de l'un, et ce que l'on doit attribuer à l'influence de l'autre. C'est pourquoi Sénecé, un des premiers imitateurs de La Fontaine, ne se trompait pas, quand il le mettait à côté de l'Arioste, comme un collaborateur, et en tout cas comme un égal :

> Dieu fasse paix au gentil Arioste,
> Et daigne aussi mettre en lieu de repos

Jean La Fontaine, auteur fait à la poste
Du Ferrarois, adoptant ses bons mots.
Chrétiens estoient, quoiqu'à tort dans le monde
Leur badinage ait glissé le venin
Qu'a répandu la fable de Joconde
Sur le vermeil de l'honneur féminin [67].

Le conte dont nous tirons ces vers est écrit sous l'influence des deux poètes, et précisément du conte de *Joconde* auquel l'écrivain fait allusion. Quoique le sujet en soit celui de la nouvelle célèbre de Bandello, de laquelle Alfred de Musset devait tirer plus tard sa *Barberine*, la manière dont le récit est conduit rappelle d'assez près les procédés de l'Arioste. L'action se place au temps de Charlemagne, et le mari qui part à la guerre contre les Sarrasins, est chaleureusement accueilli par Roland et par Renaud ; sa séparation avec sa femme n'est pas sans rappeler celle de Joconde, dans le conte de La Fontaine [68].

Mais des réminiscences aussi directes sont relativement rares. Dans la plupart des cas, l'influence des deux conteurs, qui se résume dans celle de La Fontaine, est diffuse et indirecte. Ce que le conte français doit à ce dernier, ce sont ses procédés de narration ; ce qui lui vient indirectement de l'Arioste, ce sont le genre de merveilleux féérique, ses fées, ses enchantements et ses palais créés d'un coup de baguette, que l'on rencontrera tard dans le XVIII[e] siècle, jusqu'à Voisenon et à Diderot [69]. On comprendra facilement ce goût pour le merveilleux, qui n'est qu'un aspect nouveau du romanesque, et de l'imagination que l'on voulait bannir de la littérature. C'est d'ailleurs par ce point, par le goût inné du public français pour toutes les

[67] B. de Sénecé, *Filer le parfait amour*, dans *Œuvres choisies*, Paris, Jannet 1855, p. 95. Sénecé n'était cependant pas un amoureux de la littérature romanesque. V. ce qu'il dit des *Amadis*, dans ses *Remarques historiques sur un livre intitulé Mémoires de M. le Cardinal de Retz*, dans *Les amusemens du cœur et de l'esprit*, La Haye, P. Gosse 1742, vol. IV, p. 24.

[68] M. A. Farinelli, *Dante e la Francia*, II, 145, cite un *Arioste rajeuny* par Sénecé (1683), sur lequel nous n'avons pu trouver le moindre renseignement ; c'est peut-être une confusion avec *l'Arioste moderne* de 1685, dont nous avons parlé au commencement de ce chapitre.

[69] « Les fictions du Tasse et de l'Arioste, le pouvoir que ces deux poètes attribuent à certaines magiciennes, tout cela a renouvelé dans les derniers temps les idées que l'on avait des fées ». Abbé de Bellegarde, *Lettres curieuses de littérature et de morale*, Paris 1702, p. 206 ; cf. Delaporte, *Du merveilleux dans la littérature française*, p. 47.

formes du romanesque, que l'influence de l'Arioste sur le conte en vers se rattache à celle qu'il exerce, vers la même époque, sur le développement de la tragédie lyrique.

V

Le ballet de cour, on l'a déjà vu, ne fut pas sans avoir une certaine influence sur l'évolution du genre dramatique dont l'opéra français allait naître, dans la deuxième moitié du XVII[e] siècle. Ici comme dans les ballets, l'Arioste fournit parfois des sujets aux auteurs de livrets. Nous n'avons pas le loisir de nous étendre sur l'évolution de ce genre, de qui d'autres ont écrit l'histoire avant nous [70] : nous nous arrêterons seulement sur l'un des premiers opéras français, et des plus caractéristiques, le *Roland* de Quinault, qui, comme l'indique son titre même, est tiré du poème dont la fortune nous intéresse [71].

Le sujet de cette tragédie lyrique avait été indiqué par Louis XIV, qui connaissait l'Arioste, et qui avait joué le rôle de Roger, dans le divertissement de l'Ile Enchantée [72]. La cour suivit avec intérêt la préparation du nouveau divertissement qu'on lui préparait [73]. On confia à Lulli le soin de composer la musique, et le tout fut prêt pour le 8 janvier 1685, quand eut lieu la première représentation, à Versailles. On reprit le même opéra, huit jours plus tard, devant le roi et toute sa cour ; l'archevêque de Paris et les ambassadeurs du roi de Siam se trouvaient dans l'assistance [74]. Le mois suivant, la pièce passa

[70] Cf. Ménestrier, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris 1682 ; G. Chuquet, *Histoire de la musique dramatique en France*, Paris 1873 ; Nuitter et Thoinan, *Les origines de l'opéra français*, Paris 1886 ; R. Rolland, *Histoire de l'opéra en Europe, avant Scarlatti et Lulli*, Paris 1895.

[71] [Quinault], *Roland, tragédie en musique représentée devant Sa Majesté à Versailles, le huitième janvier 1685*. Paris et Anvers, H. Van Dunvaldt 1685. L'ouvrage eut beaucoup de réimpressions, qu'il serait inutile d'énumérer ici. Dans celle de Paris, Bélin et Brunet 1787, on trouvera aux pp. v-XXII, quelques *Jugements et anecdotes sur Roland*. Cf. E. Gros, *Philippe Quinault. Sa vie et son œuvre*, Paris, E. Champion 1926, pp. 569-572, 673-677 et 694-696.

[72] *Nouvelles de la République des Lettres*, avril 1684, vol. I, p. 206. Pour toutes les informations relatives à *Roland*, cf. P. Mélèze, *Répertoire analytique des documents contemporains d'information et de critique concernant le théâtre à Paris sous Louis XIV (1659-1715)*, Paris, Droz 1934.

[73] Le Dauphin et sa femme se le firent lire, le 29 novembre 1684 ; cf. Mélèze, *Répertoire*, p. 178.

[74] E. Gros, *Philippe Quinault*, p. 151.

sur les scènes parisiennes, où elle eut de nombreuses reprises, jusqu'au milieu du siècle suivant [75].

Son sujet nous est déjà connu, par les nombreuses imitations dramatiques que l'on avait tirées du même épisode, dans la première moitié du siècle. Un prologue, dans lequel apparaissent Demogorgon et un chœur de fées, nous apprend, parmi les flatteries de rigueur à l'adresse du roi, que l'action a pour but de montrer au spectateur

les erreurs où l'amour
Peut engager un cœur qui néglige la gloire.

Cette action a subi, dans l'interprétation de Quinault, certaines transformations, qui ne sont pas toujours à son avantage. Tout d'abord, rien n'y reste de l'atmosphère chevaleresque, qui est si caractéristique du poème de l'Arioste ; les personnages de l'opéra vivent dans un monde incertain et obscur, pour lequel l'auteur du livret ne montre d'ailleurs aucun intérêt, leurs passions étant la seule chose qui le préoccupe. En tout cas, malgré le peu de précision sur les conditions extérieures, l'impression nette est qu'Angélique, Médor et Roland vivent dans un monde qui n'est pas organisé comme le monde chevaleresque, dont on aimerait connaître de plus près le cadre et les couleurs éclatantes.

Angélique est une femme de société, qui reçoit chez elle, qui aime Médor, et qui en est aimée ; mais pour cela elle ne se résout pas encore à se séparer de Roland, qui la poursuit de ses assiduités. Pour étouffer avant qu'il ne soit tard le sentiment qu'elle sent naître dans son cœur, elle donne son congé à Médor ; celui-ci s'en montre tellement affecté, que sa tristesse amollit déjà le cœur de sa tendre maîtresse :

Il va mourir, j'en suis la cause ;
Je mourrai bientôt après lui.
Non, un trop tendre amour à ses jours m'intéresse :
Non, qu'il ne parte pas ; allons le rappeler...
Infortunée ! où veux-je aller ?
Je vais trahir ma gloire, et montrer ma foiblesse... [76]

[75] En 1705, 1709, 1716, 1727, 1743, 1755. Lajarte, *Bibliothèque de l'Opéra*, I, 48-49 ; Parfaict, *Dictionnaire des théâtres*, IV, 508-514.
[76] Quinault, *Roland*, I, v.

Pl. XIII.



Anonyme. — Décor pour le Roland de Quinault

Roland apparaît au deuxième acte, mais c'est pour qu'on se moque de lui. Il est venu voir Angélique, mais celle-ci, à peine l'a-t-elle aperçu, met à la bouche sa bague enchantée et devient invisible, au grand désespoir de l'amant éconduit. Il reste là, à exhaler sa douleur, tandis qu'Angélique va sauver Médor du suicide, et lui promettre sa main. Roland revient à la charge, et Angélique, qui est une femme rusée, choisit le meilleur moyen pour se débarrasser de cet importun ; elle le trompe, en lui laissant croire que sa froideur a été vaincue enfin par la constance et par les mérites du paladin, et que les désirs de ce dernier seront enfin comblés :

Je ne puis l'avouer qu'à regret,
Votre constance est triomphante ;
N'en faites point un éclat indiscret :
Epargnez ma fierté mourante ;
Contentez-vous d'un triomphe secret [77].

Elle lui donne rendez-vous dans la forêt, non dans l'intention d'aller le rejoindre, mais seulement pour gagner du temps, et pour se mettre à l'abri, avec son Médor, quelque part où ce jaloux ne les puisse plus retrouver. Roland attend donc sa maîtresse, et en attendant il chante quelques stances, qui sont peut-être le morceau le mieux senti et le plus sincère de toute cette tragédie, remplie par ailleurs de tant de fadeurs :

O nuit ! favorisez mes désirs amoureux.
Pressez l'astre du jour de descendre dans l'onde,
Déployez dans les airs vos voiles ténébreux,
Je ne troublerai plus, par mes cris douloureux,
Votre tranquillité profonde :
Le charmant objet de mes vœux
N'attend que vous, pour rendre heureux
Le plus fidèle amant du monde [78].

Bien entendu, l'objet de ses vœux ne se montrera pas cette fois. Détrompé par la découverte de célèbres inscriptions, et par le récit des deux bergers, Roland a une crise de fureur, après laquelle on le trouve, au dernier acte, endormi, comme dans la tragédie de Mairet qui avait le même sujet, et dont Qui-

[77] Quinault, *Roland*, III, *ij*.
[78] *Ibidem*, IV, *ij*.

nault semble s'être servi pour ce point. Astolphe prie Logistille de guérir son ami de la folie dont il est la proie ; la bonne fée réveille le paladin, et le dirige de nouveau sur le chemin de la gloire, en lui faisant oublier les embûches de l'amour, indignes d'arrêter trop longtemps son cœur et sa pensée.

Les qualités et les défauts de *Roland* sont ceux de toutes les tragédies lyriques de Quinault. On y retrouva la même sentimentalité fade et alanguie, la même morale approximative, qui avait fait le scandale de certains contemporains, et que Boileau n'avait pas manqué de souligner. Dès le moment de son apparition, il souleva un certain nombre de critiques, et ne plut pas à tous les spectateurs ; on dit même que le roi, qui cependant en avait choisi lui-même le sujet, avait dit, à la sortie de la première représentation : « Ce Roland n'est qu'un vieux fou, Angélique une grisette, et Médor un faquin » [79]. D'un certain point de vue, ce jugement n'est pas trop sévère, et découvre un peu brusquement la réalité que cachait et qu'idéalisait en partie la belle musique de Lulli. D'autre part, la pièce n'était pas une tragédie, car elle n'en possédait pas tous les éléments ; elle n'avait rien d'héroïque, à part la qualité, ou, pour mieux dire, les noms de ses personnages. On pourrait la considérer comme une pastorale plutôt que comme une tragédie ; le quatrième acte est tout à fait idyllique, et les autres n'en diffèrent ni par le cadre, ni par l'atmosphère [80].

Mais, malgré tout, le nouvel opéra avait tout ce qu'il fallait pour plaire au public, auquel il présentait des personnages qui lui étaient encore familiers, et des sentiments moyens et communs, qui parlaient au cœur sans que l'on fût obligé de les approfondir. Nous ne parlerons pas ici du côté musical, qui n'entre pas dans notre compétence, et qui n'est pas la partie la moins importante dans ce genre de spectacle ; on sait que cet ouvrage passe pour l'un des meilleurs de Lulli, et qu'il ne fut pas sans influence sur certains compositeurs du siècle suivant [81]. Quant au texte de Quinault, les critiques sont d'accord pour y voir son chef-d'œuvre. Voltaire, à ce qu'il paraît, en

[79] Castil-Blaze, *L'Académie Impériale de Musique, de 1645 à 1855*, Paris 1855, I, 372.

[80] La Harpe, *Cours de littérature*, I, 668. Un sonnet satirique sur cet opéra, dans *Le portefeuille de Monsieur D[e] L[a] F[aille]*, Carpentras, Dom. Labarre 1694, pp. 148-149. Cf. aussi La Bruyère, *Caractères*, VII, 13.

[81] Castil-Blaze, *L'Académie Impériale de Musique*, I, 307.

avait la meilleure impression [82] ; et un critique de la même époque avouait le plaisir qu'il trouvait à voir « une princesse fière, après quelques oppositions de la part de sa vanité, se moquer du qu'en dira-t-on, s'abandonner aux caprices de l'Amour, aimer Médor qui étoit aimable, et se soucier peu de Roland, qui ne l'étoit pas ». Il savait que les caractères n'avaient rien de noble, et qu'ils ne convenaient pas à la conception classique, et à la dignité de la tragédie ; mais il semblait ne pas accorder une importance excessive aux règles, et il n'était pas d'avis qu'un auteur tragique dût toujours « peindre nos héros et nos héroïnes sur un certain modèle de perfection triste et noble », qui n'était pas toujours vraisemblable, et qui avait réussi, dans la plupart des cas, à être parfaitement monotone [83]. C'est une conception romantique, ou au moins romanesque, qui s'esquisse dans ces opinions ; on ne s'étonne pas de les y trouver, quand on pense que, pendant toute l'époque classique, l'opéra fut le seul refuge de la fantaisie et de la liberté poétique.

VI

Au XVIII[e] siècle, *Roland* fut presque universellement considéré comme le prototype de la tragédie lyrique [84]. Ses nombreuses représentations, et les parodies qui apparurent presque à chaque reprise nouvelle [85], témoignent de l'écho qu'elle eut dans le grand public, et du bon accueil qu'on lui réserva. Mais ce qui est plus important, du point de vue qui nous intéresse, c'est que sa vogue contribua dans une certaine mesure à remettre à la mode les personnages et les aventures de l'Arioste [86].

C'est à la suite du succès de *Roland* que Madame Gomez de Vasconcellos publiait, la même année, son *Arioste moderne*,

[82] La Harpe, *Cours de Littérature*, I, 667. Quinault lui-même considérait *Roland* comme son chef-d'œuvre, quoique le public lui ait préféré *Armide*, composée en 1690.

[83] [Rémond de Saint-Mard], *Réflexions sur l'opéra*, La Haye, J. Meaulme 1741, pp. 29-30.

[84] *La poésie et la musique, satire* anonyme, dans *Recueil de pièces curieuses et nouvelles*, La Haye 1715, IV, 500 ; Panard, *Description de l'Opéra*, dans *l'Almanach des Muses*, 1766, pp. 29-31 ; cf. P.B., *Une épître inconnue de Desforges-Maillard à J.B. Rousseau*, dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, V (1898), p. 276.

[85] On compte sept parodies, entre 1686 et 1755 ; cf. plus loin.

dont nous avons parlé au commencement de ce chapitre. La *Bradamante* de Roy, dont nous allons nous occuper de plus près par la suite, mais qui appartient au siècle suivant, doit être rattachée à la même inspiration chevaleresque, vers laquelle Quinault s'était dirigé le premier. Les personnages de l'Arioste reparurent dans les divertissements de la cour ; c'est ainsi qu'un carrousel donné au Louvre, le 4 mars de la même année, voyait Charlemagne, Merlin, Renaud, Roger, Roland mener le jeu, exactement comme dans la belle époque de la gloire de l'Arioste [87].

Deux autres ouvrages dramatiques doivent être mis en rapport avec l'opéra de Quinault. Le premier, l'*Angélique et Médor* de Dancourt, est une comédie dont le sujet n'est pas tiré de l'Arioste, mais qui nous intéresse par une de ses scènes. Il y est question d'un spectacle d'opéra que Valentin, soupirant d'Isabelle, offre à la maîtresse qui le repousse ; Isabelle y tient le rôle d'Angélique, et Léandre, son amant, celui de Médor, et les deux amoureux profitent de l'occasion qui leur est ainsi offerte, pour s'enfuir sous les yeux du prétendant éconduit [88].

Quant à l'autre, l'*Amour guéri par le temps*, tragédie lyrique de Segrais, elle est antérieure à l'opéra de Quinault, et traite le même sujet. Son auteur avait choisi Lulli pour la composition de la musique, et lui avait même confié son manuscrit ; mais le musicien avait refusé de s'en occuper, prétextant que la versification du livret était trop dure, et qu'elle se prêtait mal au chant [89].

Le développement du sujet présente certaines différences, par rapport à l'interprétation de Quinault. L'atmosphère chevaleresque y est mieux respectée, et les personnages gardent mieux les caractères que leur avait donnés le poète italien, bien que les aventures qu'on leur attribue ne soient pas toujours les mêmes. Le premier acte est occupé par l'arrivée d'Angélique à la cour de France, où elle est envoyée par le magicien Atlant, pour mettre la discorde entre les paladins ; elle y réussit, puisque Roland et Renaud brûlent déjà pour elle. Ayant atteint le but qu'elle se proposait, la belle princesse disparaît, emportée par les Zéphirs.

[87] Cf. E. Gros, *Philippe Quinault*, p. 154, note 2.
[88] Dangeau, *Journal*, I, 129-130, cité par E. Gros, *Philippe Quinault*, p. 154.
[89] *Angelique et Medor, comedie de M. Dancourt*. Bruxelles, Josse de Grieck 1711. La pièce est antérieure à cette date, car elle fut représentée en 1685 : cf. Parfaict, *Dictionnaire des théâtres*, I, 144, et Mouhy, *Histoire du théâtre français*, I, 26, qui citent une édition de 1705, que nous n'avons pas vue.
[90] Segrais, *L'Amour guéri par le Temps*, dans *Œuvres diverses*, Amsterdam, Fr. Changouin 1723, II, 107-173. Cf. Brédif, *Segrais, sa vie et ses œuvres*, Paris, A. Durant 1863, pp. 235-239, et W. M. Tipping, *Jean Regnaud de Segrais, l'homme et son œuvre*, Paris, Editions Internationales 1933, pp. 105-109.

Au deuxième acte, Astolphe raconte à Zoraïde, fiancée de Médor et personnage inventé par Segrais, la rencontre d'Angélique avec Médor. Pour regagner le cœur de son amant, Zoraïde va consulter Atlant, ce qui occasionne une scène d'enchantements et de jeux de machines, qui ne furent jamais réalisés. Aidée par le magicien, la fiancée trahie prend l'aspect d'Angélique ; mais sa supercherie est découverte, grâce à la bague enchantée, et Médor se trouvant tout à coup entre ses deux maîtresses, n'hésite pas à donner la préférence à la dernière en date. Le quatrième acte est une pastorale, représentant, parmi des chansons et des jeux de bergers, les amours idylliques d'Angélique et de Médor, que vient troubler la fureur insensée de Roland ; quant au dernier acte, il est en réalité un ballet, dans lequel apparaît le Temps, qui se charge de guérir Roland de sa folie et de sa douleur.

Le respect pour le texte de l'Arioste n'est pas plus grand dans toutes ces fantaisies que dans l'opéra de Quinault. A part l'aventure d'Angélique et de Médor, la jalousie et la fureur de Roland, toutes les autres péripéties sont de l'invention de Segrais, les unes par le développement des suggestions qu'offrait le poème, les autres par des inventions qui y contreviennent. C'est ainsi que, dans cet opéra, on nous dit que Rodomont a été tué par Roland, bien que l'on sache que c'est Roger qui l'avait tué. D'autre part, l'auteur met Angélique en rapport avec Atlant, point sur lequel on ne trouve aucun détail dans l'Arioste, pas plus que sur les enchantements qu'il fait en faveur d'Agramant, ou sur l'existence de Zoraïde.

A cause de ce grand nombre d'accidents et de personnages, l'action de la tragédie de Segrais semble distribuée avec moins d'art que celle de Quinault. Quant à ses mérites poétiques, ils ne dépassent pas la limite d'une honnête médiocrité ; il est vrai que Voltaire l'appréciait [90], mais son jugement surtout en matière de poésie, n'est pas toujours souverain. Après tout ce que nous venons de voir, nous avons le droit de supposer que

[90] Cf. Brédif, *Segrais*, p. 236.

la médiocrité de toutes ces tragédies lyriques s'explique, du moins en partie, par la décadence relative du goût des intrigues romanesques, et par la simplification trop poussée de l'action dramatique.

VII

On ne peut pas mettre en rapport avec cet intérêt nouveau pour l'Arioste et pour ses personnages, la *Bradamante* de Thomas Corneille ; aussi, bien que représentée en 1695 seulement, et publiée l'année suivante, cette tragédie était vieille de quinze ans au moment de son apparition, et, par conséquent, antérieure à l'opéra de Quinault [91]. Elle est cependant à sa place ici, car elle n'est qu'une nouvelle preuve de l'insuccès auquel était vouée toute tentative de tragédie romanesque, aussi longtemps que la conception du genre et les moyens de réalisation restaient les mêmes.

L'intention du poète est évidente, et il l'avoue lui-même, dans sa préface *Au lecteur*. S'il veut impressionner ses spectateurs, c'est surtout par l'étrangeté de son sujet, par les développements inattendus de l'action, en un mot, par des situations et par des aventures qui n'étaient pas communes au théâtre. Il est intéressant de voir que c'est sur cela même qu'il veut mettre l'accent : « Voir un amant combattre pour son rival contre sa propre maîtresse », dit-il, « est une chose si éloignée de nos mœurs, qu'on a demandé pourquoi Roger n'a pas combattu Léon, en lui déclarant qui il estoit, plutost que d'estre si religieux observateur de sa parole... C'est ce que ce sujet a d'extraordinaire, qui m'a obligé à le choisir, par les situations heureuses qu'il m'a fait trouver pour beaucoup de scènes ».

Malheureusement, l'auteur n'avait pas des raisons suffisantes pour se féliciter du choix du sujet. Sa tragédie offre avec la *Bradamante* de Garnier quelques ressemblances, dont il ne faut pas exagérer l'importance ni l'étendue, et qui viennent de l'identité des sujets plutôt que d'une influence directe [92] ; elle

[91] *Bradamante, tragedie par M. Corneille*, Paris, M. Brunet 1696. Représentée pour la première fois au Théâtre François, le 18 novembre 1695, et à Versailles, le 22 du même mois : cf. P. Mélèze, *Répertoire*, p. 201. Beauchamps, *Recherches*, II, 276, l'attribue, nous ne savons pas pourquoi, à une certaine Catherine Bernard, de Rouen.

[92] Malgré ce qu'il en est dit dans les *Annales dramatiques*, II, 105.

met en action l'épisode final du *Roland Furieux*, c'est-à-dire le duel de Roger avec Bradamante, et la réunion des deux amoureux. Cet épisode, avec ses situations embrouillées, avec cette paire d'amants que les circonstances obligent à se battre, avec ses preuves de générosité presque surhumaine, est du romanesque le plus accompli. Elle n'était pas faite pour plaire à cette époque, d'autant plus qu'elle avait pour personnage principal une femme guerrière, caractère tout à fait inusité au théâtre, et dont on ne manqua pas de se moquer.

Le seizième siècle, avec sa vie mouvementée, avec ses guerres civiles interminables, n'avait rien trouvé d'extraordinaire aux femmes dont parle l'Arioste, et s'était plu, au contraire, à imaginer un type de beauté féminine qui aurait en même temps quelque chose de mâle dans le caractère. Mais, à l'époque de Madame de Sévigné, le temps est révolu, où Montaigne préférait Bradamante à Angélique ; malgré le grand nombre d'héroïnes du même type qu'avaient inventées les auteurs des poèmes épiques, cette sorte de personnages ne tarda pas à sembler ridicule. De la Pucelle de Chapelain, qui se rend risible à cause de la gaucherie du poète, à celle de Voltaire, que l'auteur met délibérément en mauvaise posture, il n'y avait qu'un pas à franchir. D'autre part, l'esprit français, qui n'aime pas les choses qui sont contre la raison, s'étonnait de la prétendue beauté de ces Marfise et de ces Bradamante,

> Soldats en jupe, hommasses chevalières,
> Du sexe mâle affectant la valeur,
> Sans posséder les agréments du nôtre,

comme disait d'elles une femme qui devait s'y connaître, Agnès Sorel [93]. C'est pourquoi l'aventure de Bradamante n'eut pas auprès du public le succès que l'on espérait. « Elle en auroit eu davantage », écrit un critique contemporain, « si les combats des femmes contres les hommes estoient de nostre goust, et si

[93] Voltaire, *La Pucelle*, III, 271-273. L'éditeur de 1762 ajoute en note : « Il y a grande apparence que l'auteur a ici en vue les héroïnes de l'Arioste et du Tasse. Elles devaient être un peu malpropres mais les chevaliers n'y regardaient pas de si près ». C'est là d'ailleurs l'opinion commune du xvur' siècle, qui s'est fait un autre idéal de beauté. Cf. *L'Année littéraire*, 1777, vol. IV, p. 299 : « Quelque effort que je fasse, je ne peux guère me représenter ces vigoureuses paladines qu'avec un teint un peu hâlé, des voix de basse-taille, des membres musculeux et endurcis, et de la barbe au menton ».

l'auteur avoit voulu s'écarter un peu de l'histoire de l'Arioste, c'est-à-dire faire combattre Roger contre Léon, en lui déclarant qui il estoit, les spectateurs auroient esté plus contents » [94].

Une fois de plus, l'essai de donner au théâtre une action purement romanesque, et dans laquelle la psychologie des personnages ne jouait pas le premier rôle, était destiné à échouer. La preuve était ainsi faite, que le temps de la tragi-comédie était passé. Si le goût pour la littérature chevaleresque ne s'était pas tout à fait perdu, il fut obligé de se cacher dans les petits genres, dans des productions médiocres, qui osaient un peu, sans assez oser, ou bien dans des spectacles où le penchant naturel vers le féérique et vers l'inattendu se traduit moins par la poésie des mots, que par celle de la musique, et par les suggestions du décor. La littérature continuait à montrer des préoccupations plus graves que celle de flatter le goût du public, et de suivre ses fantaisies. Pour que le romanesque pénètre de nouveau dans le théâtre, il faut un changement des positions de la critique, et un contact nouveau avec d'autres ouvrages qui échappent à l'ordonnance classique. Jusqu'alors, le théâtre ne s'inspirera plus de l'Arioste que dans des ouvrages d'une flagrante médiocrité, toujours en marge de la vraie littérature, et dont nous verrons les exemples dans le chapitre qui va suivre.

[94] L. Bordelon, *Diversitez curieuses en plusieurs lettres*, Amsterdam, A. de Hoogenhuysen 1699, vol. I, pp. 146-147. Des jugements défavorables dans Bernage, *Robert Garnier*, p. 184, et G. Reynier. *Thomas Corneille. Sa vie et son théâtre*, Paris, Hachette 1892, p. 64. On trouvera l'éloge de la pièce dans le *Mercure Galant*, novembre 1695, p. 330.

CHAPITRE IV

L'ARIOSTE AU THÉATRE AU XVIII[e] SIÈCLE

I

Les emprunts faits par le théâtre français au poème de l'Arioste, ont tous à la base le même amour du romanesque, qu'ils aient été interprétés en tragi-comédies, en ballets ou en opéras. L'Arioste fut une source constante d'inspiration pour les auteurs dramatiques, aussi longtemps que le théâtre se proposa de représenter des actions peu communes, des aventures extraordinaires, et dans lesquelles le surnaturel se mêlait parfois, des passions multiples et incomplètement définies. Plus tard, lorsque la tragédie eût trouvé sa forme la plus pure et son expression la moins mélangée, le monde tumultueux des chevaliers fut définitivement banni de la scène tragique. Il ne leur resta plus que la tragédie lyrique, pour exprimer leurs passions ardentes, aussi bien que la musique des armes ; c'est là que furent relégués tous les paladins, non seulement ceux de l'Arioste, mais aussi ceux du Tasse, et les héros presque oubliés du cycle des *Amadis*.

Ces décors fantastiques, ces déclamations lyriques, qui ont trouvé un puissant allié dans les charmes de la musique, sont les seuls qui peuvent encore renouveler aux yeux du spectateur les paysages de féérie et les actions merveilleuses, qui font l'essence de toutes ces histoires. C'est ainsi que l'opéra arrive en quelque sorte à résumer ce qui a été banni de la littérature, la fantaisie, le romanesque et la liberté. « Un opéra », dit un écrivain de cette époque, « n'est autre chose qu'un poème épique, mis en action avec toutes les richesses de la musique et la magie des décorations. Voilà ce qui rend notre opéra bien supérieur aux plus fameux opéras italiens » [1]. En effet, malgré tout ce qu'il

[1] Voisenon, *Anecdotes littéraires. Metastasio*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Moutard 1781, vol. IV, p. 173.

doit à la poésie et à la musique italiennes [2], l'opéra français est arrivé à des conceptions visiblement différentes, et qui font son plus grand intérêt.

Mais, en même temps, tout cela montre que l'opéra échappe aux règles de la littérature classique, et se trouve être en contradiction plus ou moins flagrante avec le génie de la littérature, et avec le génie de la race. Toutes ces aventures, ces merveilles, cette fantaisie, ne remplissent plus les conditions essentielles de la poésie classique, qui commande partout la raison, l'ordre et la vraisemblance. On s'amuse volontiers à ce genre de spectacle, mais l'amusement n'est pas sans une légère nuance d'ironie, et l'on a souvent envie de tourner en ridicule ces aventures romanesques et passionnées. L'esprit farceur, qui est commun en France, et la tendance à la raillerie, se traduisent dans des imitations comiques de ces opéras, des parodies, qui ne sont que leur transposition en langage burlesque, et dans lesquelles on singe les gestes héroïques, et l'on se moque des mêmes passions, que l'on avait applaudies un instant auparavant. On verra surgir pendant tout le XVIII[e] siècle, à côté des tragédies lyriques tirées du *Roland Furieux*, de nombreuses parodies dramatiques qui reprennent les mêmes sujets.

D'autre part, la scène comique se rappelle parfois certaines aventures et certaines situations du poème de l'Arioste, qu'elle ne cesse pas de transformer pendant plus d'un siècle. Là, ce ne sont plus les paladins, ni leurs mœurs, qui intéressent le spectateur ; c'est seulement une situation comique, que l'on peut déguiser et modifier à volonté, sans rien garder des mœurs chevaleresques et du monde où vivaient les personnages de l'Arioste.

C'est dans ces trois genres dramatiques qu'il faut chercher l'influence du poète, dans la première moitié du XVIII[e] siècle. Dans l'opéra, on trouvera les survivances du goût français du romanesque. La parodie réagit contre les excès de la fantaisie, et représente la position de l'esprit français moyen en face des extravagances d'une poésie qu'il goûte, sans trop la comprendre, et dont il aime presque autant la caricature. Enfin, la comédie n'emprunte à l'Arioste que quelques situations, quelques types ou artifices comiques, sans rien retenir, qui puisse rappeler leur

[2] H. Prunières, *L'influence de l'Italie sur la création de l'opéra français*, dans *France-Italie*, II (1914), vol. I, pp. 40-58.

origine héroïque. Le poème italien n'est, dans ce cas, qu'un magasin d'articles divers, dans lequel les écrivains dramatiques prennent ce qu'il leur faut, soit directement, soit par l'intermédiaire de La Fontaine, dont les *Contes* avaient rendu si populaires les sujets exploités par la comédie.

II

Il n'y eut sans doute pas en France un autre librettiste de la valeur littéraire et de la sensibilité de Quinault ; tous les auteurs de tragédies lyriques du XVIII[e] siècle s'efforcèrent en vain de l'imiter, et de prendre son ton. Son influence déteint sur l'évolution de l'opéra pendant toute cette époque, et son esprit se retrouve partout, mais jamais avec autant de couleur et d'intensité passionnelle. On ne s'étonnera donc pas de nous voir énumérer dans ce chapitre des œuvres d'une importance au-dessous du médiocre, et dont le seul intérêt résulte, dans la plupart des cas, du point de vue particulier dont nous les examinons.

Parmi ces opéras, il faut mentionner au premier rang l'*Alcine* de Danchet, représentée pour la première fois le 15 janvier 1705, et qui, par conséquent, a au moins la priorité d'âge sur les compositions dont l'analyse va suivre [3]. L'ouvrage nous transporte au pays d'enchanteurs, que la tragédie lyrique aime avec prédilection ; nous y retrouvons l'Alcine de l'Arioste, devenue la maîtresse de l'enchanteur Athlant. Ils s'aiment tous les deux, jusqu'au jour ou une tempête jette sur la côte de leur île Astolphe et sa fiancée, Mélanie. Astolphe est sauvé par Alcine, qui devient amoureuse de son protégé, tout comme Angélique avait commencé à aimer Médor, c'est-à-dire en soignant ses blessures :

Je crois qu'en ce moment fatal
La seule pitié m'intéresse :
Des ombres de la mort ses yeux étoient couverts,
Je les ranime ; hélas ! voy le prix de mon zèle,
A peine se sont-ils ouverts,
Qu'ils ont frappé mon cœur d'une atteinte mortelle.

[3] [Danchet], *Alcine, tragédie, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique, le quinzième jour de Janvier 1705*. Paris, Chr. Ballard 1705.

Astolphe, qui ne sait pas ce qu'est devenue Mélanie, ne fait que déplorer sa mort, et ne regarde même pas la belle enchanteresse qui lui demande un peu plus de reconnaissance ; elle lui offre des divertissements, pour détourner ses pensées, et des changements de décor viennent émerveiller le spectateur, par leur imprévu et par leur variété. Mélanie, qui a été sauvée par Athlant, n'est pas moins fidèle que son fiancé, et reste sourde aux soupirs et aux prières de l'enchanteur. En vain Athlant se concerte-t-il avec Alcine, pour faire croire aux deux amoureux qu'ils se trompent réciproquement, car rien ne peut ébranler leur constance. Les magiciens en arrivent à ne plus souhaiter qu'à tirer une vengeance exemplaire de ce couple qui ose braver leur puissance ; mais ils ne peuvent le faire, car la bonne fée Mélisse arrive à temps pour le délivrer, sans oublier aussi les chevaliers qu'Alcine avait transformés en arbres, et auxquels elle rend leur première figure.

Le cadre seul de cette action est tiré du *Roland Furieux*. On y connaissait Alcine et Athlant, mais l'Arioste n'avait pas dit qu'ils s'étaient aimés ; s'il est vrai qu'Astolphe avait été retenu dans l'île de cette enchanteresse, il n'y était pas arrivé en compagnie de sa fiancée, et ne s'y était pas montré aussi fidèle à ses anciens sentiments. Il n'y a donc que les noms de quelques personnages, avec le souvenir de l'île enchantée et celui des chevaliers métamorphosés en arbres, qui viennent du récit de l'Arioste. Les caractères ne sont plus les mêmes, car ce n'est qu'ici qu'Alcine apparaît comme une amoureuse timide et indécise entre sa passion et la jalousie, et qu'Astolphe pleure sur un ton aussi langoureux, qui rappelle les plaintes des héros de Quinault, la disparition de Mélanie :

Tenebreuses forests, et vous, torrents affreux,
Qui parmi ces rochers précipitez vos ondes,
Que votre horreur convient au sort d'un malheureux !
Soyez les confidents de mes douleurs profondes !

La *Bradamante* de Charles Roy eut aussi les honneurs de la représentation, mais sans obtenir le moindre succès[1]. Nous avons vu, en parlant de la tragédie de Thomas Corneille, qui

[1] [Ch. Roy], *Bradamante, tragédie représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique le lundy deuxième jour de May 1707.* Paris, Chr. Ballard 1707. V., sur son auteur, Léon Fontaine, *Roi, poète lyrique*, dans *Annales de la Société d'émulation de l'Ain* 1872, pp. 8-18.

avait le même sujet, les raisons pour lesquelles le public français ne pouvait faire bon accueil à une pièce de théâtre ayant pour principal personnage une femme guerrière ; l'opéra de Roy n'était qu'un nouvel échec, d'autant plus que l'auteur était un poète médiocre, et qu'il s'adjoignit pour collaborateur un musicien aussi peu doué que Lacoste.

Toutes les peines qu'il se donnait étaient donc inutiles, dans cette question que le public avait jugée d'avance. Il est d'ailleurs étonnant que l'on soit allé si souvent chercher un sujet de tragédie dans un épisode qui ne donne pas des personnages une idée trop avantageuse. En effet, Bradamante est une querelleuse, qui aime être vaincue au combat par celui qu'elle veut se donner pour mari ; Léon use de subterfuges indignes d'un aussi grand prince, et Roger s'y montre aussi faible par le caractère, qu'il est fort par les armes. La constance avec laquelle on s'adressa à cette source est d'autant plus étonnante, que les écrivains qui y puisèrent semblent s'être rendus compte des désavantages du récit, du point de vue dramatique, et qu'ils se sont efforcés d'en améliorer les situations, et d'en tirer des effets un peu différents.

C'est ainsi que Roy se propose, à son tour, de retoucher un peu le caractère de Léon, que l'Arioste « n'avoit pas dépeint avantageusement du côté de la valeur ». Il ne trouve pas qu'il soit raisonnable et chevaleresque, que le prince de Grèce demande à Roger de combattre à sa place ; il transforme donc le récit du poète, en nous faisant croire que c'est Roger lui-même qui décide qu'il est de son devoir de venir à l'aide de son protecteur, et de soutenir son parti, à l'insu de Léon. C'était ménager ce dernier aux dépens de Roger, que cette action rend encore moins sympathique ; mais l'auteur ne s'embarrasse pas de cela, mais plutôt de savoir comment il va expliquer que Roger s'est emparé des armes de Léon, sans que celui-ci s'en fût aperçu : « De luy faire dérober les armes du Prince de Grèce, c'étoit risquer l'honneur de Roger. Le secours de Mélisse, qui lui donne des armes semblables à celles du Prince, pour le prévenir au combat, produit le même effet, sans intéresser le mérite de l'un ny de l'autre ». Naturellement, la conclusion est la même : un geste de générosité en amène un autre, et les deux amoureux sont enfin, et définitivement, réunis. Tout finit bien, mais non pas pour le contentement du spectateur, dont le juge-

ment sur cette nouvelle *Bradamante* n'allait pas être des plus flatteurs :

Des opéras c'est le modèlle,
Il est exempt de tous défauts,
Mélisse est une maquerelle
Et Roger est un franc maraut [5].

Mais un échec n'a jamais découragé d'autres que ceux qui l'ont subi, et là où un écrivain à échoué, d'autres sont prêts à croire qu'ils auraient mieux réussi. La *Bradamante* de Roy n'est pas la dernière ; nous en connaissons une autre, qui est restee inédite, et qui fut composée vers la même époque, par un librettiste inconnu [6]. La versification en est meilleure, et l'intérêt mieux soutenu que dans celles que nous venons d'examiner. L'action suit plus fidèlement le texte de l'Arioste, dont elle ne diffère que par quelques points, comme l'intervention de Mélisse, qui vient encourager Bradamante, et lui promettre la victoire, ou l'amour de Marfise pour Léon, et ses inquiétudes. Quant à Roger, sa position et son embarras sont toujours les mêmes ; il est intéressant de constater, ici comme dans toutes les autres imitations dramatiques du même épisode, la manière évidente dont le *Cid* de Corneille a déteint sur son caractère. Les stances célèbres de ce dernier personnage, imitées déjà dans l'opéra de Roy, sont reprises ici, avec toutes les modifications qu'imposent les circonstances, et qui ne sont pas nombreuses :

Malheureux, qu'ay-je fait ? Je me trahis moi-même,
Par un combat funeste et rigoureux
Aux depens de mes jours à mon rival heureux
Je vay livrer tout ce que j'ayme.
Sous l'effort de mon bras je vais faire tomber
L'amante que j'adore :
A tes malheurs, pour succomber,
Infortuné Roger, que te faut-il encore ?
Mais plutost qu'offencer l'objet de mon amour,
Ne vaudroit-il pas mieux que je perde la vie ?
Aussi bien, que faire du jour,
Si Bradamante m'est ravie ? [7]

[5] *Chansonnier Clairambault*, cité par P. Mélèze, *Répertoire*, p. 218.
[6] *Bradamante*, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 3264.
[7] Arsenal, Ms. 3264, ff. 24-25.

Marfise dévoile au spectateur le secret de son cœur, dans un monologue aussi long, et rempli d'aussi troublantes inquiétudes. Léon vainqueur, elle ne tarde pas de lui représenter le danger auquel il s'expose en enlevant la fiancée de Roger, et est au désespoir de voir que celui qu'elle aime ne renonce pas à ses projets. Ce n'est qu'au dernier acte que Roger se découvre ; appréciant la valeur de son sacrifice et la générosité de son action, Léon lui cède trop vite sa maîtresse, et lui demande seulement en échange

Que vostre amitié favorise
Les vœux que je prétends offrir
A la généreuse Marphise [8],

ce qui montre à la fois qu'il se console trop vite, et que la pièce finira dans le contentement général, par la promesse d'un double mariage prochain.

III

Les parodies, nous l'avons déjà dit, sont l'interprétation burlesque des ouvrages dramatiques ayant connu un certain succès. L'habitude de présenter au public la caricature des spectacles qu'il avait applaudi, se rencontre déjà au XVII[e] siècle ; Riccoboni, qui est en quelque sorte le théoricien de ce genre curieux, considère *le Cocu imaginaire* de Donneau de Vizé (1660), réplique de la comédie de Molière ayant le même titre, comme la première en date des parodies françaises [9].

Pendant la première moitié du XVIII[e] siècle, les deux célèbres foires annuelles de Paris se firent une spécialité du spectacle des parodies. La foire de Saint-Germain, qui avait lieu entre le 3 février et le dimanche de la Passion, et celle de Saint-Laurent, ouverte du 9 août au 20 septembre, présentaient toutes les deux des spectacles du genre que l'on appelle encore forain, et, parmi ceux-ci, un grand nombre de parodies des opéras et des tragédies à la mode. Bien entendu, la plupart des textes de ces compositions dramatiques n'ont aucune valeur littéraire, et

[8] *Bradamante*, f. 47.
[9] Riccoboni, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, Paris, Veuve Pissot 1736, p. 284.

leur comique est celui de la farce la plus vulgaire ; aussi la plupart des écrivains considérèrent-ils avec un certain mépris ces productions éphémères, faites pour l'amusement des masses, et qui ne respectaient rien de ce qui était art véritable. Mais on se plaignait en vain de ce que ces caricatures se multipliaient si vite, et que « à côté des palais du soleil et des jardins enchantés d'Armide, s'élèvent des tabernes et des guinguettes ; les Thésée, les Rolland, les Renaud cèdent la scène à des ivrognes » [10]. La parodie n'en continuait pas moins d'obtenir le même succès auprès du grand public, qui ne demandait qu'à s'amuser ; il devait être un peu content aussi, de pouvoir railler ce qui faisait la délectation des plus fins, et se moquer des Thésée et des Roland dont les tirades et les soupirs avaient fini par le fatiguer.

Le célèbre opéra de Quinault eut bientôt des répliques burlesques, dont le nombre s'augmenta à chacune de ses reprises. Après les premiers spectacles de 1685, l'Académie Royale de Musique représenta encore *Roland* en 1709, en 1716, en 1727, en 1743, en 1755 et en 1778 ; or, le *Pierrot Roland Furieux* de Fuzelier fut représenté en 1717, l'*Arlequin Roland* de Romagnesi en 1727, le *Roland* de Pannard en 1744, le *Bolan* de Bailly en 1755, *la Rage d'Amour* d'Orvigny en 1778. Chaque reprise fut ainsi marquée par l'apparition d'une nouvelle parodie, que l'on représenta presque en même temps que l'opéra.

La première série de représentations de *Roland* n'avait d'ailleurs pas manqué de produire elle-même des répliques comiques, quoiqu'elles n'aient pas été représentées. C'est en 1694 que Laurent Bordelon publiait, dans la deuxième édition de son *Arlequin comédien aux Champs-Elysées*, un *Arlequin Roland Furieux*, qu'il intitulait « opéra comique », mais qui n'est en réalité qu'une parodie de l'opéra de Quinault [11].

Cette première parodie est un peu moins attachée au texte du modèle que celles que nous allons voir par la suite ; mais le théoricien du genre, Riccoboni, reconnaît l'existence de deux sortes de parodies, dont les unes imitent les originaux dans leur entier, tandis que les autres n'en reproduisent qu'une partie [12].

[10] Rigoley de Juvigny, *De la décadence des lettres et des mœurs depuis les Grecs et les Romains jusqu'à nos jours*, Paris, Mérigot 1787, p. 455

[11] [L. Bordelon], *Arlequin Roland Furieux*, dans *Arlequin comédien aux Champs-Elysées, nouvelle historique, allégorique et comique. Seconde édition, revuë, corrigée et augmentée*. Paris, A. Seneuze 1694, pp. 178-194.

[12] Riccoboni, *Observations sur la comédie*, pp. 286-287.

Ce que l'on imite ici, ce sont seulement les airs et les couplets de l'opéra, car l'action en est tout à fait différente. On y voit Roland, venu pour désaltérer sa soif, dans un cabaret dans lequel Angélique fait le service. On lui sert du champagne ; il en boit tant, qu'il n'en reste plus dans le cabaret, et Médor, arrivé après lui, ne trouve plus de boisson à son goût. Il en demande en vain de ce qui reste à Roland, car celui-ci le refuse assez durement ; il se sert alors de l'anneau d'Angélique, qui le rend invisible, pour voler à Roland le flacon dans lequel il boit. Réveillé de son assoupissement, le héros fait un bruit d'enfer, et casse tout autour de lui, pour imiter sans doute la folie amoureuse du paladin de l'Arioste et de Quinault. Il n'y a rien de moins spirituel et de plus pauvre que cette parodie, si ce ne sont celles dont nous ferons la connaissance par la suite ; si nous nous y sommes arrêté un instant, pour raconter une intrigue aussi parfaitement stupide, c'est parce que tous les ouvrages de cette catégorie ont exactement le même mérite, et qu'il nous fallait excuser la rapidité avec laquelle nous passerons sur celles qui suivent.

On trouvera parmi les œuvres de Saint-Evremond une autre *Parodie de l'Opéra de Roland*, qui ne présente pas plus d'intérêt que la précédente. L'imitation s'attache seulement aux formes métriques de Quinault et à la musique de Lulli, sans que le sujet ait rien de commun avec l'épisode qui forme l'action de l'opéra [13].

Quant au *Pierrot Furieux ou Pierrot Rollant* de Fuzelier, il ouvre une longue série d'imitations burlesques par le même auteur, et dans lesquelles les deux personnages favoris de cette sorte de spectacles, Pierrot et Arlequin, allaient se métamorphoser tour à tour en Endymion, Romulus, Persée, Amadis, Tancrède et Céladon [14]. Cette pièce, qui est restée inédite [15], et

[13] Saint Evremond, *Parodie de l'opéra de Roland, sur les joueurs et joueuses de bassette de la banque de Mad. Mazarin*, dans *Œuvres meslées*, Paris, Cl. Barbin 1697, vol. V, pp. 94-101. On n'oubliera pas que de Villiers, *Entretiens sur les contes de fées*, p. 31, assure que dans ce dernier volume des œuvres de Saint-Evremond « il n'y a rien qui soit de lui ». On trouvera quatre parodies sur des airs de *Roland*, dans les *Œuvres diverses de M. Vergier, commissaire de la Marine* [1657-1720], Amsterdam, N. E. Lucas 1742, II, 27-29 ; cf. *Ibidem*, I, 249 et 265.

[14] V. la liste des œuvres de Fuzelier, chez André Marandet, *Manuscrits inédits de la famille Favart, de Fuzelier, de Pannard et de divers auteurs du XVIII[e] siècle*, Paris, E. Jorel 1922, pp. 87-97.

[15] Une copie à la Bibliothèque Nationale, Ms. Fr. 9335, ff. 331-347 (coll. Soleinne).

qui fut peut-être composée en collaboration avec Pannard et avec Baizard de Ponteau, fut représentée à la Foire Saint-Germain de 1717, et continuée l'année suivante, grâce au maintien de l'opéra de Quinault sur l'affiche de l'Académie de Musique [16]. Le sujet reproduit celui de l'opéra, mais dans les circonstances qui sont propres à l'opéra comique. Roland est devenu Pierrot, et sa maîtresse, Olivette, le trompe avec un certain Colin ; sur les murs d'une guinguette de Vaugirard, Roland découvre des inscriptions qui trahissent leurs infâmes amours. Inutile de dire qu'il enrage aussi bien que le véritable Roland, et que la pièce finit dans le bruit des pots cassés dont il remplit la guinguette.

Arlequin Roland, écrit par Domenico Biancolelli, dit Dominique, en collaboration avec Romagnesi, fut représenté le 31 décembre 1727, par les comédiens italiens [17]. Ici, Médor est clerc de notaire, et Angélique ne sait si elle doit le préférer à Roland : c'est la fierté qui combat en elle son amour. Quand Roland apparaît, elle s'enfuit, « feignant d'avoir la colique » ; mais elle ne peut échapper aux instances de son soupirant, sans feindre de répondre à sa passion, et sans lui avoir donné rendez-vous, au bal de l'opéra. Se croyant trahi, Médor veut se tuer avec son canif, en s'écriant : « Mourons en clerc de notaire » ; mais il n'en fait rien, car Angélique arrive à temps pour le calmer. A l'opéra, Roland ne trouve que des masques qui se moquent de lui ; il devient furieux, il casse toutes les glaces de la salle, et paie à coups de bâton le limonadier auquel il a pris un rafraîchissant.

Nous sommes tombés bien bas avec ces imitations, derniers échos d'une grande mode qui disparaît. Le *Roland* de Pannard et Sticotti, représenté le 20 janvier 1744, ne mérite pas plus d'attention [18]. L'identité des personnages y est un peu mieux respectée, et l'opéra de Quinault imité d'une façon plus serrée ; mais la parodie n'y gagne rien. Le rendez-vous de Roland avec

[16] Cf. Frères Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, Paris 1743, II, 249.

[17] *Arlequin Roland. Par les Srs. Dominique et Romagnesi, comédiens Italiens Ordinaires du Roy*, dans *Parodies du nouveau Théâtre Italien*, Paris, Briasson 1731, vol. I, pp. 1-43 ; Paris, Briasson 1738, vol. III, pp. 367-408. Des extraits dans le *Mercure de France*, Décembre 1727, pp. 2945-2946, et dans J. A. Jullien, *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien*, Paris, Lacombe 1769, vol. III, pp. 113-122.

[18] *Roland*. Dans les *Œuvres de Panard*, Paris, Duchesne 1763, vol. I, pp. 1-48.

Angélique n'est plus à l'opéra, mais à la foire Saint-Germain, où la fureur du paladin fera les ravages que répètent inlassablement toutes ces parodies. Considérant son peu d'intérêt et sa ressemblance avec les autres imitations du même sujet, nous insisterons encore moins sur une autre production de même genre, le *Polichinelle Gros-Jean*, jouée à la Foire Saint-Germain, en 1744, et restée inédite ; elle fait partie avec *Polichinelle Atys*, *Polichinelle Amadis* et *Polichinelle Persée*, d'un groupe de parodies tirées des quatre opéras les plus importants de Quinault [19].

Dans *Bolan, ou le médecin amoureux*, de Bailly, Roland est médecin et s'appelle Bolan, tandis qu'Angélique n'est qu'une riche bourgeoise, et que Médor est devenu garçon boulanger ; cela sans que l'action imaginée par l'Arioste, et reprise par Quinault, en souffre la moindre modification [20]. Dans la plupart des cas d'ailleurs, les auteurs de parodies s'imaginent que le changement d'état civil de leurs personnages est la meilleure source de comique, et que le public s'amusera à voir la passion et les mésaventures de Roland, transposées dans un monde plus proche du sien.

C'est pourquoi cette métamorphose des personnages devient un trait commun de toutes les parodies tirées de l'opéra de Quinault. Dans *la Rage d'amour* d'Orvigny, représentée en 1778, après la reprise du *Roland* adapté par Marmontel, le paladin est devenu grenadier et s'appelle Roulant, et Médor, devenu Lindor, est un simple garçon coiffeur ; dans ce monde, dont le théâtre classique croyait qu'il ignorait les vrais sentiments et les grandes passions, la tragédie de Roland devient une farce bouffonne, et les gestes et les actions des personnages sont réduits à l'échelle de leur médiocrité [21]. Il en est de même de la comédie d'un certain Despréaux, intitulée *Romans*, et dans laquelle Roland s'est transformé en riche fermier, amoureux de la baronne de Fière-Antique, qui cependant lui préfère un jeune paysan. La rencontre des passions est la même, d'autant plus que l'enchaînement des scènes et des dialogues est sensiblement

[19] Une copie à la Bibliothèque Nationale, Ms. Fr. 9315, f. 296.

[20] Bailly, *Bolan ou le médecin amoureux, Parodie de Roland. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le 27 décembre 1755*, dans *Théâtre et œuvres mêlées*, Paris, Nyon 1768, II, 93-146. Goizet, *Dictionnaire des théâtres*, I, 337, cite une édition de 1756, que nous n'avons pas vue.

[21] Dorvigny, *La Rage d'amour, Parodie de Roland, en un acte et en vers, mêlée de vaudevilles et ariettes*, Paris, Venté 1778.

pareil à celui de l'opéra ; mais la condition des personnages inflige à cette action une sorte d'avilissement, et achève de dégrader cette belle histoire d'amour, faisant qu'on n'accorde plus aux malheurs de Roland qu'un intérêt amusé à moitié seulement [22].

IV

D'autres pièces de théâtre fondent leur action sur quelque épisode du *Roland Furieux*, mais ce ne sont plus des parodies ; ce sont des comédies tirées de l'un des trois contes de La Fontaine que nous avons examinés dans le chapitre précédent, *Joconde*, *La coupe enchantée*, et *Le petit chien qui secoue des perles*. Ces imitations dramatiques commencèrent de bonne heure, puisque *la Coupe enchantée* fut arrangée en comédie dès 1688, par Champmeslé [23] ; comme son action reproduit avec fidélité celle du conte, sans y apporter aucun changement notable, nous ne nous attarderons pas à la raconter encore une fois. Nous passerons d'ailleurs rapidement en revue ces productions dramatiques, qui intéressent la fortune de La Fontaine plutôt que celle de l'Arioste, et qui ne présentent pas toujours de l'intérêt, du point de vue purement littéraire.

Le même conte de La Fontaine a fourni à Fuzelier le sujet de sa comédie de *La coupe enchantée*, qui reproduit l'action racontée par le poète italien, mais en la transportant dans le cadre du théâtre de la Foire, où elle fut jouée en 1714 [24]. Ici, Léandre et son valet Arlequin font respectivement la cour à Isabelle et à sa suivante Colombine. Isabelle est la fille d'un vieux docteur, possesseur de la coupe enchantée, qui lui a révélé jadis

[22] Despréaux, *Romans, parodie de Roland, en trois actes, en prose et en vaudevilles. Représentée devant leurs Majestés, en Mai 1778*, Paris, Ballard [1778].

[23] *La coupe enchantée. Comédie par M. Chammelay.* Paris 1710. Republiée dans les *Œuvres* de La Fontaine, VII, 441-495. Représentée pour la première fois le 16 juillet 1688. Faussement attribuée à la collaboration de La Fontaine avec Champmeslé, elle appartient certainement au dernier ; cf. F. Gohin, *Les comédies attribuées à La Fontaine*, Paris, Garnier [1935], pp. 55-57. La Porte, *Anecdotes dramatiques*, I, 234, croit que le sujet fut inspiré par « l'éducation que M. G..., architecte, voulut donner à sa fille, en la tenant enfermée et privée de la connaissance des hommes ».

[24] *La coupe enchantée. Comédie en deux actes avec un prologue. Par Fuzelier. Foire Saint-Laurent 1711.* Inédit. Une copie à la Bibliothèque Nationale, Ms. Fr. 9335, ff. 121-162 (Coll. Soleinne).

la trahison de sa femme, et celui-ci veut que son futur gendre remplisse une condition des plus curieuses :

> En vain vous adorés ma fille :
> Si vous n'êtes fils de cocu,
> Vous n'êtes point de ma famille.

Comme le père de Léandre est mort, celui-ci fait passer Pierrot pour son père, et c'est uniquement grâce au passé de la femme de Pierrot que les deux amoureux seront enfin réunis.

Dans *la Coupe enchantée* de Rochon de La Valette, l'action est transportée au monde des bergers. C'est la fée Nérine qui donne la coupe à Colin, et celui-ci apprend ainsi que sa maîtresse le trompe. Il s'en console avec Nérine, et il s'amuse ensuite à donner à boire dans la même coupe à tous ses amis, afin de les voir répandre le contenu du vase avant d'avoir réussi à y goûter [25]. Après cette dernière imitation, le sujet devait être abandonné jusqu'au siècle suivant, où nous ne suivrons plus sa fortune [26].

L'épisode du petit chien qui secoue des perles forme le sujet d'une comédie-ballet de Monticourt, intitulée *les Paladins*. Il reproduit le récit de La Fontaine, avec cette différence qu'Anselme, qui garde jusqu'à son nom, n'est plus le mari d'Argie, mais seulement son tuteur, et qu'après que la fée Manto lui donne la preuve décisive de sa propre faiblesse devant la tentation de l'or, il est obligé de permettre à sa pupille d'épouser Atis. Cette modification, avec d'autres moins importantes, qui ne touchent qu'au détail de l'action, contribuent à tempérer ce qu'il y avait de trop libre dans l'Arioste et dans La Fontaine, et à en faire une comédie décente, en même temps qu'agréablement écrite.[27].

Quant à l'épisode de Joconde, il jouit d'un plus grand succès, et le nombre de ses imitations au théâtre témoigne en même temps de sa vogue, et du goût libre qui régnait dans la littéra-

[25] Rochon de La Valette, *La coupe enchantée, opéra comique en un acte. Représentée pour la première fois sur le théâtre de la Foire Saint-Laurent le 19 juillet 1753.* Paris, Duchesne 1753. Attribuée parfois à la collaboration avec Rochon de Chabannes, ce qui est certainement une erreur.

[26] Cf. plus loin, la bibliographie des imitations dramatiques du *Roland Furieux*.

[27] [Monticourt], *Les Paladins, Comédie-Ballet en trois actes, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique* le Mardi 12 Février 1760. Paris, de Lormel 1760.

ture du temps. Le sujet en est, en effet, des plus libres, et la morale des plus douteuses ; cela n'empêcha cependant pas plusieurs générations de s'amuser au spectacle de cette aventure qui, pendant les siècles précédents, n'avait pu trouver une place que dans le conte licencieux, mais à laquelle la liberté de cette époque avait enfin permis de monter sur la scène.

C'est en 1738 qu'on en rencontre la première imitation dramatique, *Les trompeurs trompez, ou Astolphe et Joconde*, comédie restée inédite, et jouée, à ce qu'il paraît, au théâtre des Italiens [28]. Dans cet ouvrage, la situation et les noms des deux coureurs d'aventures restent les mêmes, avec, en plus, des noms d'emprunt par lesquels ils se font appeler pendant leur voyage, pour ne pas être reconnus, car « ils se disent des écoliers en droit, qui vont de Bologne à Paris, pour parfaire leurs études » [29].

La Fontaine avait introduit dans le récit de l'Arioste un livre blanc, que les deux voyageurs prennent avec eux afin d'y marquer les noms de toutes celles qui ne se montreraient pas rebelles. Au moment où commence la comédie, ce registre est déjà rempli : « Pages, marges, interlignes, et couvertures même, sont remplis du nom de celles qui nous ont rendu les armes, et le nombre d'amans et de maris infortunez que nous avons fait est suffisant, pour nous engager à pardonner, vous à Sigilinde, et moy à Teudelingue », dit Astolphe [30]. Mais ils veulent ajouter d'abord à leur liste un dernier nom, celui de Marianne, fille de leur hôte, à laquelle ils donnent rendez-vous pour le soir, dans un kiosque du jardin. La sœur de Marianne, qui a entendu leur conversation, en avise le fiancé de la jeune fille, et celui-ci se porte dans le kiosque, où il reste avec Marianne, cependant que les deux amis croient, chacun pour sa part, que c'est l'autre qui l'entretient. Le récit trop libre de l'Arioste est ainsi adouci, à cause des nécéssités du théâtre, et la tromperie de Fiammette devient une simple conversation galante, à laquelle on ne saurait rien reprocher ; mais l'action n'en reste pas moins immorale. D'ailleurs, après cette modification, et après l'amputation

[28] Une copie à la Bibliothèque Nationale, Ms. Fr. 9293. C'est sans doute la même comédie que l'*Astolphe et Joconde*, que Goizet, *Dictionnaire des Théâtres*, I, 223, attribue à Baculard d'Arnaud.

[29] Bibliothèque Nationale, Ms. Fr. 9293, f. 151.

[30] *Ibidem*, f. 156.

de la première partie de l'histoire de l'Arioste, dans laquelle on expliquait pourquoi les deux amis avaient abandonné leurs femmes pour courir l'aventure, l'action perd la plus grande partie de son intérêt. L'on est même en droit de se demander si c'est son charme, et le comique de ses situations, qui attirèrent tant d'imitateurs, ou seulement la leçon de libertinage, qu'il n'est pas difficile d'en dégager.

Dans le *Joconde* de Fagan, les choses sont poussées encore plus loin. Là, il y a encore de la place dans le registre pour trois noms, et les deux amis veulent y inscrire ceux des trois filles de leurs hôtes, auxquelles ils font des promesses de mariage, afin d'arriver plus vite à leur but ; mais, à la fin, on découvre leurs intentions, et la comédie finit sottement, Astolphe découvrant qu'il est roi de Lombardie, et ordonnant aux trois jeunes filles d'épouser leurs anciens prétendants [31].

En échange, la comédie de Collé qui porte le même titre est conduite avec un peu plus de modestie. Astolphe et Joconde sont, encore une fois, sur le point de finir leur journal de route, quand ils arrivent à Saint-Cloud, dans une maison dont le propriétaire a une jeune fille, fiancée à son jardinier. Il reste encore assez de place dans le livre blanc, pour y mettre le nom de Thérèse ; celle-ci vient au rendez-vous qu'on lui a proposé, parce qu'on lui a promis de l'argent, et qu'avec cet argent elle pourra épouser Blaise ; mais c'est avec celui-ci qu'elle reste, tandis que les deux amis se morfondent, chacun de son côté, croyant qu'ils se sont devancés l'un l'autre [32]. Avec tout cela, la comédie n'a pas de très grandes qualités littéraires. Mais comme les écrivains apprécient généralement leurs propres ouvrages autrement que ceux qui les lisent, cela n'empêche pas Collé de considérer *Joconde* presque comme son chef-d'œuvre. Il avoue d'ailleurs que l'arrangement de l'intrigue lui a beau-

[31] Fagan, *Joconde, Comédie en un acte et en prose. Représentée pour la première fois le 5 novembre 1740.* Dans *Théâtre*, Paris. Duchesne 1760, vol. I, pp. 349-396. Mouhy, *Histoire du théâtre françois*, I, 262, est le seul bibliographe qui en cite une éditon de 1742.

[32] [Collé], *Joconde, Opéra comique en deux actes, en vaudevilles et en prose*, dans *Théâtre de Société ou recueil de différentes pièces tant en vers qu'en prose qui peuvent se jouer sur un théâtre de société*, La Haye-Paris, Gueffier 1768, vol. II, pp. 35-112. La pièce avait été écrite en 1754 (Cf. Collé, *Journal et Mémoires*, éd. H. Bonhomme, Paris. Firmin Didot 1868, vol. I, p. 418), et jouée pour la première fois, le 13 février 1768, à Bagnolet, chez le duc d'Orléans, qui fit partie de la distribution.

coup coûté, ce qui prouve seulement que les choses les plus chères ne sont pas toujours les meilleures [33]. Une fois son ouvrage fini, il s'attarde à le contempler, et à admirer, par exemple, la scène de la dispute du roi avec Joconde, qui est « une scène de haut comique, qui a de la dignité, de la noblesse, et qui n'a rien d'outré » [34].

Le comique et la dignité sont à la même hauteur dans *Joconde,* opéra de Desforges, avec musique de Jadin, représenté le 14 septembre 1790, sur le théâtre de la foire Saint-Germain [35]. La seule différence est qu'ici les deux amis sont trompés par leur hôtesse, d'accord avec leurs femmes, qui les ont retrouvés à temps pour déjouer leurs projets. On retrouve des situations plus ou moins semblables dans les trois imitations plus tardives du même épisode, qui, par leur date, restent en dehors des limites que nous nous sommes proposées : *Joconde,* comédie-vaudeville en deux actes par F.-P. Léger (1794), *Joconde,* opéra-comique en trois actes, avec paroles d'Etienne et musique de Nicolo (1814), et *Astolphe et Joconde,* ballet-pantomime d'Aumer (1827), tiré du précédent [36].

V

A côté de ces quelques épisodes, le théâtre français du XVIII[e] siècle doit encore au souvenir et à l'influence diffuse du *Roland Furieux,* quelques types et quelques artifices comiques,

[33] Collé, *Journal,* I, 418.
[34] *Ibidem,* II, 212.
[35] Desforges, *Joconde.*
[36] Pour les indications bibliographiques, cf. plus loin, la bibliographe des imitations dramatiques du *Roland Furieux.* Nous devons aussi faire mention d'une parodie de l'ouvrage d'Etienne, *Le petit Joconde, ou les coureurs de bals champêtres,* représentée en 1814, et restée inédite (cf. *Le Magasin encyclopédique,* 1814), vol. III, p. 167), et du *Joconde* de Nozière, représenté en 1911 (cf. Keyser, *La fortune de l'Arioste,* p. 95). Nous ne savons quel est cet air de *Joconde* qui jouit d'une si grande popularité pendant le XVIII[e] siècle, et sur lequel on chanta un très grand nombre d'autres compositions ; il ne peut venir de l'un des ouvrages énumérés ci-dessus, car il en est déjà question avant que la plus ancienne de ces imitations dramatiques ait été représentée. On trouvera des pèces de vers chantées « sur l'air de *Joconde* » dans les recueils suivants : *Recueil de pièces curieuses et nouvelles,* La Haye 1715, II, 223 ; *Nouveaux amusemens du cœur et de l'esprit,* La Haye 1740, VII, 296, et VIII, 104 ; J. Vergier, *Œuvres,* II, 51, 52, 64, 66, 92 ; *Almanach des Muses,* 1765, p. 109 ; Bachaumont, *Mémoires secrets de la République des Lettres,* XX, 39 ; *Elite de poésies fugitives,* Londres 1780, IV, 192 ; *Mercure de France,* janvier 1782, p. 175 ; *Etrennes du Parnasse,* 1784, p. 38.

qui, à vrai dire, ne présentent pas une grande importance pour l'histoire de ce théâtre, mais dont l'analyse ne sera pas dépourvue d'intérêt. Elle prouve une fois de plus ce que nous avons déjà dit, que cette époque considère l'Arioste comme un de ces écrivains à la lecture desquels on s'attarde sans en tirer d'autre fruit, que l'amusement gratuit et frivole que procurent les contes. Suivant le goût général du public, et fatigué peut-être par les insuccès du passé, le théâtre oublia vite que le poème italien avait été pour lui une source d'inspirations romanesques avant tout, et se contenta d'y chercher le divertissement que l'on trouve si facilement, en parodiant les détails qui prêtent le plus au sourire, lorsqu'on y réfléchit de sang froid.

La chevalerie fut donc constamment tournée en ridicule, pendant la première moitié de ce siècle, en attendant le mouvement littéraire, qui, après le *Tancrède* de Voltaire, la mettra de nouveau à la mode [37]. On avait d'ailleurs commencé à ne plus s'intéresser aux exploits de Renaud et de Roger. Il est assez rare que les paladins de l'Arioste apparaissent encore sur la scène ; c'est à peine si l'on se rappelle parfois le nom de Rodomont, qui n'est lui-même qu'une caricature [38].

On ne comprend pas pourquoi Astolphe ne fut pas aussi oublié. Il faut remarquer qu'il y avait deux Astolphe dans le poème de l'Arioste, et que le roi de Lombardie de ce nom s'était déjà fait connaître par les nombreuses imitations dramatiques de l'épisode dans lequel il jouait un rôle. Comme roi de Lombardie, il apparaît dans *Le Caprice amoureux* de Favart, où il se montre amoureux d'une belle bergère, qu'il s'efforce en vain à séparer de son fiancé [39]. Mais il est plus curieux de voir, dans une autre pièce de théâtre du répertoire des Italiens, Coraline

[37] Cf. *Le serdeau des théâtres,* comédie, représ. le 19 février 1723, dans *Parodies du nouveau théâtre italien,* II, 151-206 ; *Le chevalier errant, parodie d'Œdipe de M. de La Motte,* représ. le 30 avril 1726, *Ibidem,* I, 151-198 ; *Le chevalier errant,* comédie inédite (Bibl. Nationale, Ms. Fr. 4032, f. 41), et les nombreuses parodies d'*Amadis : Amadis le Cadet* (1724) ; *Amadis de Gaule,* comédie allégorique (1741) ; *Amadis,* parodie en un acte et en prose, par Riccoboni et Romagnesi (1740) ; *Amadis,* parodie en un acte par Labbet de Morambert (1759).
[38] Legrand, *Le grand Cartouche ou les voleurs,* dans *Théâtre,* Paris 1742, vol. II, pp. 293-376 ; cf. Brazier, Villiers et Arm. Gouffé, *Rodomont ou le petit Don Quichotte,* mélodrame héroï-comique, Paris 1807.
[39] Favart, *Le caprice amoureux, ou Ninette à la cour,* comédie en 3 actes en vers, représ. en 1755. Cf. Des Boulmiers, *Histoire du théâtre italien,* IV, 213-225.

devenant folle par trop d'amour, et « le magicien Astolphe » allant chercher son esprit dans la lune, tout comme, sans être magicien, il l'avait fait pour son ami Roland [40]. Plus tard, au siècle suivant, ce nom apparaît encore dans quelques productions dramatiques, mais sans que les agissements des nouveaux personnages rappellent en aucune manière notre paladin ; ce nom, qui signifie aventurier ou franc luron, vient peut-être encore de l'aventure de Joconde [41].

Il est certain que de tous les personnages de l'Arioste, ceux que la comédie italienne affectionne le plus sont les magiciens, grâce à l'intervention desquels les auteurs de canevas peuvent se permettre des changements et des péripéties inattendues. On verra donc revivre, avec le théâtre de la Foire, les enchanteurs et les charmes auxquels la fantaisie du poète italien avait donné une vie, et que la pastorale s'était déjà appropriés, un siècle plus tôt.

La bonne fée Mélisse apparaît dans un scénario intitulé *Coraline Magicienne*, et joué le 2 juillet 1744, dont l'auteur est un certain Veronese [42]. *La Fée Manto* est le titre d'une tragédie lyrique de Mennesson, avec musique de Baptistin, dans laquelle apparaissent aussi Mélisse et l'enchanteur Merlin [43]. Celui-ci est d'ailleurs le héros d'un certain nombre d'autres compositions dramatiques, parmi lesquelles nous citerons d'abord, comme ayant moins de rapport avec les fictions de l'Arioste, *Le monde renversé*, opéra-comique représenté à la foire Saint-Laurent, en 1718, et dont l'action se passe dans le royaume du magicien [44], et *Arlequin valet de Merlin*, pièce par écriteaux de Lesage, représentée en 1718, à la foire Saint-Germain [45].

Dans les pièces que ce dernier écrivain composa pour le théâtre de la Foire, les sorciers et les enchanteurs apparaissent très souvent, et transforment l'opéra comique en une sorte de

[40] *Coraline*, canevas italien, joué en 1746. Cf. Origny, *Annales du théâtre italien*, Paris Vve Duchesne 1788, I, 212.

[41] Fr. de Ségur, *Astolphe et Alba, ou à quoi tient la faveur*, opéra comique inédit, musique de Tarchy, représ. en 1802 ; J.-A. de Gourbillon, *Astolphe ou la fortune au bout du monde*, drame héroï-comique, Paris Fayolle 1829.

[42] Des Boulmiers, *Histoire du théâtre italien*, V, 206.

[43] [Mennesson], *Manto la Fée, opéra représenté pour la première fois par l'Académis Royalle de Musique, le jeudy vingt-neuvième Janvier 1711*. Paris, Chr. Ballard 1711.

[44] Jullien, *Histoire de l'opéra comique*, Paris, Lacombe 1769, I, 55-60.

[45] *Ibidem*, II, 183-184.

féerie qui imite, une fois de plus, le genre dont il se propose de faire la parodie, c'est-à-dire la tragédie lyrique [46]. Celle de ses comédies qui nous intéresse le plus de ce point de vue, c'est celle qui s'intitule *Les Eaux de Merlin*, représentée en 1715. On y voit, dans le prologue, Arlequin et Mezzetin, qui ont eu tous les deux des déboires amoureux, arriver dans la célèbre forêt des Ardennes ; ils y boivent aux deux fontaines enchantées dont l'Arioste avait raconté les miracles, et Merlin apparaît ensuite, qui leur explique le pouvoir merveilleux de ces eaux. Il leur permet même d'en emporter, pour les vendre à Paris, où les deux amis ouvrent une boutique ; ils y font les meilleures affaires, et réussissent par le même moyen à faire la paix avec leurs maîtresses, ce qui met fin à la pièce, qui n'est pas très longue, et qui n'intéresse que par ce miracle des eaux de Merlin [47]. Ce sont peut-être les mêmes fontaines qui font le sujet d'une pantomime jouée en 1798, sous le titre *l'Auberge de la forêt des Ardennes*, et que nous ne connaissons que par le titre, car elle ne fut jamais imprimée [48].

Comme ce théâtre aime tant les miracles, et qu'il s'amuse à les provoquer par de tels artifices, on retrouve aussi la bague enchantée d'Angélique, qui, à vrai dire, ne provoque pas toujours les mêmes effets. *L'anneau magique* d'une comédie anonyme et inédite de cette époque, n'a pas la vertu de rendre invisible son possesseur, mais celle de tout savoir [49]. *Les deux anneaux magiques* ont la propriété curieuse de provoquer une confusion entre ceux qui les portent, et de faire en sorte qu'on ne les distingue plus [50]. Quant à l'anneau d'Angélique lui-même, il apparaît, avec quelques autres détails venant du *Roland*

[46] Cf. V. Barberet, *Lesage et le théâtre de la Foire*, Nancy, 1887, p. 73.

[47] *Les eaux de Merlin. Pièce d'un acte, précédée d'un prologue par Monsieur Le S[age]*. Représentée en 1715, à la foire Saint-Laurent. Dans *Le Théâtre de la Foire, ou l'opéra comique*, Paris E. Ganeau 1721, II, pp. 81-131. Cf. Jullien, *Histoire de l'opéra comique*, I, 25-28.

[48] Leblanc, *L'Auberge de la forêt des Ardennes, pantomine en trois actes*. Cf. Goizet, *Dictionnaire des théâtres*, I, 233.

[49] *L'Anneau magique. Comédie en trois actes*. Copie à la Bibl. Nationale. Ms. Fr. 9284, ff. 153-167.

[50] *Les deux anneaux magiques*, canevas italien joué le 16 mai 1740 ; des Boulmiers, *Histoire du théâtre italien*, IV, 519. Cf. dans le *Nouveau théâtre italien*, Paris 1733, vol. I, p. 29, *Les deux anneaux magiques*, comédie italienne en cinq actes, jouée en 1717, et à la p. 251, *La bague magique*, jouée en 1726. La bague enchantée est citée par Piron ; cf. Hon. Bonhomme, *Voyages de Piron à Beaune, suivis de ses amours avec Mlle Quinault*, Paris, Librairie des Bibliophiles 1884, p. 38.

Furieux, dans une comédie de Thomas-Simon Gueulette, intitulée *Les Comédiens par hazard*. Cette pièce, représentée le 15 mars 1718, met en action une autre petite comédie, que jouent pour se divertir les personnages de la première, et qui s'intitule justement *l'Anneau de Brunel*. Il y est question d'un jeune homme qui s'appelle Zerbin, et qui n'a que le nom de commun avec le personnage de l'Arioste. Ce Zerbin étant obligé de s'en aller auprès de son oncle Agramant, et voulant préserver sa fiancée Flaminia des dangers qu'elle aurait pu rencontrer sur la route, demande à Brunel la bague enchantée qui rend invisible, et grâce à laquelle la jeune fille pourra le suivre partout sans être vue [51].

Cette pièce n'est pas sans présenter quelques ressemblances avec une comédie attribuée à Regnard, et dont le titre est *L'Isle d'Alcine ou l'anneau magique de Brunel*. Celle-ci est restée longtemps inédite, et on ne la connut que par des copies manuscrites, dont une est à la bibliothèque de l'Arsenal [52]. Ce n'est qu'au XIX^e^ siècle qu'elle fut publiée [53] ; bien que l'attribution à Regnard soit très ancienne, et que les manuscrits cités aient été connus par les bibliographes [54], la pièce n'a jamais été comprise dans la collection des œuvres complètes de cet écrivain, soit parce qu'elle n'ajoute rien à sa gloire, soit parce que son peu de valeur rend douteuse son attribution.

L'action de cette petite comédie se passe dans l'île d'Alcine. Deux acteurs du théâtre italien, Poisson et La Thorilière, y débarquent, et jouent devant Brunel un fragment en vers d'une parodie d'*Iphigénie* ; c'est la répétition générale d'un spectacle

[51] *Les comédiens par hazard*. Comédie italienne en trois actes représentée le 15 mars 1718, dans *Nouveau Théâtre Italien*, 1733, vol. I, pp. 66-71 ; cf. Origny, *Annales du théâtre italien*, I, 148. Un canevas manuscrit de cette comédie à la Bibl. Nationale, Ms.9310, ff. 17-30.

[52] Arsenal, Ms. 3267. G. de Bure, *Catalogue des livres de la bibliothèque de feu M. le duc de La Vallière*, Paris 1783, II, 2, pp. 441 et 443, en cite deux autres (N^os^ 3444 et 3452). La Bibliothèque Nationale en possède deux copies : le Ms. Fr. 25472 (N° 3452 de La Vallière), et Fr. 9296, qui provient de la collection Soleinne. La pièce est déjà citée, avec la même attribution, par Beauchamps, *Recherches*, II, 334.

[53] *L'Isle d'Alcine ou l'anneau magique de Brunel, comédie inédite de Regnard, publiée d'après un manuscrit de l'Arsenal par M. Hippolyte Lucas*, Paris, A. Lemerre 1867. La pièce avait déjà été examinée par L. Lalanne, *L'Ile d'Alénie ou l'anneau magique de Brunel. Comédie inédite de Regnard*, dans *la Correspondance littéraire*, II (1858-1859), pp. 244-249.

[54] V. Fournel, art. *Regnard*, dans *La Nouvelle Biographie Générale*, XLI, 851 ; [Compaignon de Marcheville], *Bibliographie et iconographie des œuvres de Regnard*, Paris, Rouquette 1878, p. 46.

qu'ils doivent présenter à Alcine, qui les a faits venir dans son île pour s'amuser [55]. Tout cela ne forme d'ailleurs que le prologue de la pièce ; dans celle-ci, on voit Brunel arrivant dans l'île pour reprendre Zerbin, qui y est retenu par les charmes de la belle Erminie. Brunel prête à cette dernière l'anneau magique, grâce auquel, devenue invisible, elle apprend que Zerbin l'oublie déjà, et ce n'est qu'après avoir su qu'il désire vraiment partir, qu'elle le délivre.

L'intrigue, aussi bien que le style, ne sont pas plus soignés que dans n'importe quelle autre composition du même genre. Ce qui nous intéresse, c'est surtout d'y trouver quelques souvenirs plus précis de l'Arioste, qui prouvent que Regnard a connu directement son poème, ce qui n'est pas aussi certain pour les autres écrivains du théâtre de la Foire. C'est ainsi que, dans cette comédie, Brunel arrive dans l'île d'Alcine, comme un nouvel Astolphe, chevauchant un hippogriffe ; il explique d'ailleurs à Erminie ce que c'est que cette monture : « Un hippogriffe, madame, est un animal qui a la tête d'un griffon, le corps d'un cheval, la queue d'un lion et les ailes d'un aigle. Le roi Agramant, mon maître, qui règne en Afrique, a quantité de ces chevaux-là, dans son écurie ; il m'en a donné un qui m'a porté jusqu'ici dans le milieu des airs ». D'autre part, Erminie lui explique à son tour dans quel endroit il est descendu de cette course aérienne : « Vous êtes dans un lieu qui reconnaît pour sa souveraine Alcine, cette fameuse enchanteresse, mais on n'y aborde point impunément. Ceux que le hasard ou la tempête a poussés sur ces bords, tombent dans une espèce d'esclavage qui n'a rien de dur, mais qu'il n'est pas permis de rompre ». Si l'on y ajoute les détails que l'on donne plus loin sur la bague enchantée, et le nom de Gabrine que porte une femme, on verra que le souvenir de l'Arioste est plus vivant dans cette pièce, que dans celles que nous avons examinées jusqu'ici.

D'autres artifices comiques furent encore empruntés au poème de l'Arioste. Le palais enchanté, bâti par Atlant, et dans lequel les paladins errent sans se reconnaître, à la recherche de

[55] C'est là une des ressemblances avec la comédie de Gueulette, car, dans les deux, il y a une comédie incluse dans la principale. En plus, dans les deux, Zerbin est le principal personnage, et présenté comme fils d'Agramant, ce qui n'est pas vrai, selon l'Arioste ; l'anneau appartient à Brunel, qui, dans le *Roland Furieux*, avait fini par le perdre.

leurs maîtresse, qu'ils croient avoir vues entrer là, fait le centre de l'intérêt d'une comédie intitulée *Le Palais enchanté*, et composée par La Grange, qui fut jouée en 1734, à la foire Saint-Laurent [56] ; cette fiction rappelle d'assez près celle du *Palais de l'Illusion* que L'Affichard et Valois représentaient sur la scène de la même foire, deux ans plus tard [57].

Un épisode qui obtint un certain succès sur la scène comique, grâce aux scènes galantes qu'il occasionnait, fut l'histoire de l'île des Amazones, à laquelle les générations précédentes n'avaient trouvé aucun intérêt particulier, puisqu'on n'en trouve aucune imitation, et qui fut plusieurs fois reprise par la comédie du XVIII[e] siècle. Dans son poème, l'Arioste avait imaginé une île habitée seulement par des femmes, et dans laquelle débarquent quelques-uns de ses paladins. Cette île a des lois qui lui sont propres, et qui interdisent son accès à tous les hommes, à moins qu'ils n'aient fait d'abord la preuve qu'ils sont bons guerriers et bons maris à la fois. La vaillance n'intéresse pas les vaudevillistes de cette époque ; mais des femmes cherchant un mari, se le choisissant elles-mêmes, et lui donnant ensuite des ordres, cela forme un joli sujet pour des couplets comiques. On rencontre *l'Isle des Amazones* au théâtre dès 1758, date à laquelle Le Sage et d'Orneval préparent pour la foire Saint-Laurent une comédie ayant ce titre, et qui s'éloigne beaucoup des fantaisies de l'Arioste. Les héroïnes sont Marfise et Bradamante ; les mariages, dans l'île des femmes durent trois mois seulement, après quoi les maris sont exilés et remplacés ; c'est ce que sont en train de faire les deux guerrières, cependant que d'autres femmes fêtent leurs noces avec de nouveaux arrivés [58].

L'action, si cela peut s'appeler une action, est presque la même, dans toutes les pièces ayant le même sujet. Celles-ci sont, en tout cas, plus intéressantes par ce qu'elles ont de commun, que par les détails insignifiants par lesquels elles diffèrent, en sorte que nous ne nous attacherons pas à les analyser toutes, d'autant plus que, l'idée de cette fantaisie dramatique

[56] Inédite ; une copie à la Bibl. Nationale, le Ms. Fr. 9313, ff. 16-19. L'action est une contamination d'éléments venant du *Roland Furieux* aussi bien que de la *Jérusalem délivrée*.

[57] Cf. *Annales dramatiques*, VII, 195-196.

[58] *L'Isle des Amazones. Pièce d'un acte. Par Mss. Le S*[age] *et d'Or*[neval]. *Qui devait être représentée à la foire de Saint-Laurent 1718, mais dont on n'eut pas besoin, et que la suppression de l'opéra comique a empêché de jouer depuis.* Dans *Le théâtre de la Foire*, Paris 1721, vol. III, pp. 331-376.

une fois lancée, les autres écrivains n'eurent plus recours au poème de l'Arioste, et ne se ressentirent pas autrement de son influence. Nous nous contenterons donc de citer *les Amazones modernes* de Legrand et Fuzelier, représentée en 1727 [59] ; une comédie du Du Berry intitulée *L'Ile des Femmes*, et imprimée à La Haye, neuf ans plus tard [60] ; *Les femmes corsaires, ou l'isle des Amazones*, comédie de Hautemer, représentée en 1754 et restée inédite [61] ; *L'Isle des femmes*, comédie de Léger, jouée en 1792 [62] ; *l'Amour dans l'isle des Amazones*, de Pissot, qui est de 1803 [63] ; et *l'Isle des Amazones*, de Lafargue, en 1811 [64].

Nous citerons enfin une dernière fiction de l'Arioste, transportée au théâtre par le spirituel Piron, dans un opéra comique peu connu intitulé *l'Endriague*, qu'il faut aujourd'hui aller chercher dans la collection peu consultée de ses œuvres complètes [65]. L'Endriague n'est autre chose que l'Orque du *Roland Furieux*, monstre marin, qui se repaît de chair humaine, et auquel les habitants d'une île des Indes sacrifient tous les six mois une jeune fille. La belle Grazinde, qui a fait naufrage là, est faite prisonnière et exposée en proie au monstre, comme naguère Angélique et Olympe ; mais un chevalier errant, du joli nom d'Espadavantavellados, arrive à temps pour la délivrer. Le tout constitue une plaisante parodie des mœurs chevaleresques, qui nous fait sortir enfin de la foule des froides compositions dans lesquelles nous nous étions presque embourbés.

Nous en sortons d'ailleurs définitivement, car c'est là que se résume la fortune de l'Arioste dans le théâtre comique français. Nous devons répéter qu'il s'agit ici seulement du théâtre

[59] Legrand, *Les Amazones modernes*, dans *Théâtre*, Paris 1731, vol. IV, pp. 315-434.

[60] *L'Isle des femmes, comédie en vers libres, avec un prologue et un divertissement par M. Du Berry.* La Haye A. Van Dole 1726.

[61] Une copie à la Bibl. Nationale, ms. Fr. 9290, ff. 198-212.

[62] [F. P. A. Léger], *L'Isle des femmes, divertissement en un acte et en vaudevilles, représenté sur le théâtre du Vaudeville, le samedi 21 janvier 1792.* Paris 1792.

[63] N.-L. Pissot, *L'Amour dans l'île des Amazones, mélodrame en un acte.* Paris, Barba 1803.

[64] P. Lafargue, *L'Ile des Amazones, scènes en deux parties*, Paris, Mme Masson 1811.

[65] Piron, *L'Endriague, opéra-comique en trois actes.* Dans les *Œuvres complètes*, éd. Rigoley de Juvigny, Neuchâtel 1777, vol. III, pp. 101-150. La pièce fut représentée, avec musique de Rameau, à la foire Saint-Germain, en 1723 ; cf. *Annales dramatiques*, III, 372, où l'on donne la fausse date de 1727.

comique, car une réaction allait bientôt se produire en faveur du poète italien, comme aussi des fictions chevaleresques en général, et elle devait remettre en vogue l'inspiration romanesque au théâtre.

Cette réaction, qui devait renouveller la littérature vers le milieu du siècle, fut précédée par une révolution du goût et de la critique, qui regarda dès lors avec moins de sévérité l'Arioste et ses fantaisies. C'est surtout à Voltaire que le théâtre et la critique sont redevables de ces résultats, et c'est lui qui, le premier, et avec une autorité qui aurait manqué à d'autres écrivains, éveilla à nouveau l'intérêt des lecteurs français pour le *Roland Furieux*. Avant donc d'esquisser l'histoire du regain de faveur que notre poète connut au théâtre, dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, il nous faut examiner de plus près l'activité critique et littéraire de Voltaire, considérée du seul point de vue qui nous intéresse ici, celui de sa contribution à la fortune nouvelle de l'Arioste.

CHAPITRE V

LES DÉBUTS D'UNE VOGUE NOUVELLE : VOLTAIRE

I

Nous avons vu finir le XVII[e] siècle sur une condamnation à peu près unanime du *Roland Furieux*, et sur un oubli presque complet de l'Arioste. Son souvenir n'apparaît plus que dans les genres les moins importants, et d'une façon accidentelle, de sorte que l'esprit du poète n'y exerce aucune influence.

La critique du siècle suivant ne devait pas toujours être plus tendre pour lui. Ses jugements sont parfois d'une sévérité excessive, qu'explique le même souci jaloux des règles : pour certains théoriciens, comme aussi pour certains écrivains, le classicisme devenait une forme vide de contenu, et qu'imposait d'une manière absolue l'exemple inégalable des prédécesseurs. Il est presque inutile de dire que les griefs que l'on formule contre l'Arioste sont toujours les mêmes, et qu'ils correspondent à ceux que nous avons déjà rencontrés au XVII[e] siècle.

On lui reproche encore le désordre de son inspiration, et le pêle-mêle de ses aventures. Pour certains de ses lecteurs, il est un grand poète, mais en même temps un fou [1] ; d'autres ne voient dans son *Roland* qu'un « ramas informe d'histoires qui n'ont pas de liaison », et s'étonnent de ce que l'on puisse trouver de l'intérêt aux fruits d'une imagination « belle à la vérité, mais toute remplie d'enchanteurs, de géants et de monstres » [2]. Il faut ajouter que, grâce au discrédit où le poème est

[1] Valincour, Lettre du 20 septembre 1729, dans A. de Monglond, *Dernières années d'un ami de Racine. Valincour et ses lettres*, dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, XXXI (1924), p. 396.

[2] Juvénal de Carlencas, *Essai sur l'histoire des belles-lettres, des sciences et des arts*, Lyon, Duplain 1740, I, 54-55.

tombé, on n'en parle plus que rarement [3] ; la plupart de ses critiques le connaissent mal, au point que l'un d'eux le considère comme une imitation des *Histoires tragiques*, traduites par Belleforest [4].

On tiendra compte aussi du fait qu'un grand nombre d'esprits n'ont pas toujours une opinion formée, et qu'on lui fait assez souvent une part égale d'éloges et de critiques : témoin Moréri, dont on admirera les opinions contradictoires : « Les épisodes sont trop affectés, peu vraisemblables, et presque toujours hors d'œuvre. A cela près, il est pur, grand, et élevé dans l'expression, et ses descriptions sont admirables ; mais il manque quelquefois de jugement, et on dit de lui qu'il parlait bien, mais qu'il pensait mal » [5].

Le célèbre Desfontaines n'est pas moins sévère pour le poème, dans lequel il découvre « un chaos et un désordre qui en font un poème monstrueux ». Il condamne la bizarrerie et la diversité d'une inspiration trop abondante, mais non sans avoir senti en même temps « la pureté et l'élégance du style, l'heureux choix des termes, un tour fin et naïf, qui charme ceux qui entendent bien la langue », qualités qui le font rester indécis entre l'éloge et la condamnation [6]. Comme lui, Chaudon loue la pureté et l'élégance du style, mais n'approuve ni le décousu de l'action, ni la multiplicité des personnages, ni le mélange continuel du comique avec le sérieux [7].

D'autre part, le poète encourt le même blâme, pour ne pas avoir su observer les règles de la vraisemblance, et pour avoir

[3] Nous ne pouvons signaler, dans la première moitié du XVIII[e] siècle, qu'une imitation littéraire directe, qui est une nouvelle tirée de l'épisode d'Olympe : L'Héritier de Villandon, *La princesse Olympe ou l'Ariane de Hollande*, dans *Les Caprices du destin, ou recueil d'histoires singulières et amusantes arrivées de nos jours*, Paris, Huart 1718, pp. 1-176. Cf. aussi une curieuse fantaisie du chevalier de Neufville-Montador *A Madame la Marquise de P.*, dans *Nouveaux amusemens du cœur et de l'esprit*, VII, 249-260, dans laquelle l'auteur s'imagine avoir fait un voyage dans le ciel, sur un hippogriffe.

[4] *Nouveaux amusemens du cœur et de l'esprit* ; XII, 431. Dans le même ouvrage, on condamne le manque de transition entre les chants (p. 433), et la multiplicité des personnages (p. 435).

[5] Moréri, *Le grand dictionnaire historique*, Paris 1759, I, 314.

[6] *L'esprit de l'abbé Desfontaines, ou réflexions sur différens genres de science et de littérature*, Londres, Clément 1757, IV, 92-93. Cf. *le Nouvelliste du Parnasse*, I (1731), 308-309 ; La Tour, *Réflexions sur le théâtre*, Avignon, M. Chave 1763-1778, XVII, 77.

[7] Chaudon, *Bibliothèque d'un homme de goût*, Avignon, J. Bléry 1772, I, 98. Cf. Aublet de Maubuy, *Histoire des troubles et des démêlés littéraires, depuis leur origine jusqu'à nos jours inclusivement*, Amsterdam 1779, I, 229-230.

fait preuve d'une extravagance, qui ne convient pas à la gravité du poème héroïque. On pardonnerait à un Gascon des combats tels qu'il en raconte, mais cette sorte d'exagérations n'est pas du meilleur effet, surtout dans ce genre d'ouvrages [8]. Ses hyperboles sont tout ce qu'il y a de plus opposé à la vraisemblance ; heureusement, chez l'Arioste les négligences même ne manquent pas d'agrément [9]. Le genre de merveilleux qu'il emploie lui vaut une nouvelle série de protestations. Cet abus d'enchanteurs et d'enchanteresses ne semble pas bon aux critiques [10] ; il ne reste rien à admirer dans la vaillance d'un paladin dont les armes sont enchantées, et dont aucune épée ne saurait entamer la peau [11]. On condamne aussi l'abondance des *concetti*, qui cependant sont chez lui moins exagérés que dans le poème du Tasse, et qui pèchent contre la même règle fondamentale de l'art poétique [12].

Il semble que le *Roland Furieux* prête à la critique par plus d'un côté, ou bien qu'il est plus facile de trouver les défauts d'une œuvre poétique, que d'en découvrir les qualités. Les critiques du XVIII[e] siècle n'oublièrent pas non plus de relever son style, souvent trop bas, et incompatible avec la gravité du poème épique, ainsi que le peu de noblesse de ses caractères [13], et de s'indigner du peu de respect qu'il montrait pour la religion. Louis Racine, parmi les premiers au XVIII[e] siècle, attirait l'attention sur la faute que l'Arioste avait commise, comme d'ailleurs un certain nombre d'autres poètes, tels que Sannazar, le Tasse, Camoens, en mêlant « la majesté de la religion chrestienne », avec les fausses divinités de la mythologie [14]. Le poète

[8] L. Bordelon, *Diversitez curieuses pour servir de récréation à l'esprit*, Paris, Coustelier 1694-1697, I, 4[e] partie, pp. 62-63.

[9] *Bibliothèque Italique*, t. I (1728), p. 254.

[10] L. Racine, *Du respect que les poètes doivent à la religion*, dans *Mémoires de littérature tirez des registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, IV, Paris 1743, p. 250 ; Jacquin, *Entretiens sur les romans*, p. 204.

[11] *Nouveaux amusemens du cœur et de l'esprit*, XII, 433.

[12] Mallet, *Principes pour la lecture des poètes*, I, 207 ; Cournand, *Tableaux des révolutions de la littérature ancienne et moderne*, Paris, Buisson 1786, p. 111. Des observations critiques sur les *concetti* de l'Arioste et du Tasse, dans *le Génie de la littérature italienne*, I, 2[e] partie (cf. J. Fleury, *Essai d'un nouveau journal intitulé le Littérateur impartial*, La Haye 1760, pp. 369-370). L'article de Desforges-Maillard, *Remarques sur l'Arioste*, dans *Œuvres en vers et en prose*, Amsterdam 1759, II, 191-195, est un résumé typique des opinions contemporaines sur l'Arioste.

[13] Jacquin, *Entretiens sur les romans*, p. 22 ; Chaudon, *Bibliothèque d'un homme de goût*, I, 98.

[14] L. Racine, *Du respect que les poètes doivent à la religion*, pp. 249 et 254.

italien lui semble manquer doublement de respect envers les mystères de la religion, d'une part à cause de ce mélange de paganisme et de religion chrétienne, d'autre part à cause de la façon irrévérencieuse dont il présente les anges et les archanges [15].

Enfin, d'autres critiques, qui considèrent la littérature surtout comme un moyen d'éducation, dénoncent le danger que représentent pour les jeunes des ouvrages de l'espèce du *Roland Furieux*. Nous avons déjà vu cette question soulevée au XVI^e^ siècle, par le sévère moraliste qu'était François de La Noue ; on est peut-être un peu moins sévère au XVIII^e^ siècle, mais on ne manque pas de souligner le même danger.

Dans une longue dissertation, le jésuite Porée accuse les romans d'une série de crimes, qu'il serait bien inutile de prendre au sérieux. D'après lui, la littérature romanesque a contribué à falsifier l'histoire ; elle a répandu de fausses connaissances géographiques ; elle a raffermi la croyance du vulgaire dans les démons et dans la magie ; elle a mis l'amour au premier plan des préoccupations psychologiques ; elle a contribué à la corruption des mœurs [15]. La Tour, qui s'occupe plus particulièrement de la mauvaise influence de l'Arioste, lui reconnaît certaines qualités en ce qui concerne la poésie, mais découvre dans son poème « un fumier couvert de fleurs » [17]. Il le dénonce comme une mauvaise lecture, qu'il déconseille aux jeunes gens, comme « ne respirant que la débauche ». Ce qui est plus, il s'attaque à l'Arioste lui-même, et l'accuse de débauche non seulement dans sa poésie, mais aussi dans sa vie intime, où il découvre que « personne n'était plus livré aux femmes » ; non content de cela, il cherche une explication de son dévergondage dans la « succession héréditaire » de Lippa Ariosta, ancêtre de Ludovico, et maîtresse d'Obizon, marquis d'Este [18].

[14] *Ibidem*, pp. 250-251 ; cf. *Bibliothèque Italique*, 1728, I, 270-271 ; Jacquin, *Entretiens sur les romans*, pp. 88-89 ; Mallet, *Principes sur la lecture des poètes*, II, 126-127 ; Bougeant, *Réflexions sur le poème épique*, dans *Journal de Trévoux*, Août 1730, p. 1466 ; *Ibidem*, Juillet 1758, p. 1794 ; La Tour, *Réflexions sur le théâtre*, XVII, 77.

[15] Porée, *De libris qui vulgo dicuntur romanenses oratio*, Paris, Bourdelet 1736. Cf. la réponse de l'abbé Granet, *Réflexions sur les ouvrages de littérature*, I, 97-119, et Jacquin, *Entretiens sur les romans*, pp. 240-241.

[17] La Tour, *Réflexions sur le théâtre*, XVII, 77.

[18] La Tour, *Réflexions sur le théâtre*, XVII, 71-72. Cf., sur la mauvaise influence qu'ont eue sur les mœurs les romans en général, et le *Roland Furieux* en particulier, l'*Académie de lectures, ou recherches curieuses, historiques, littéraires, morales, philosophiques et anecdotes, par une société de lecteurs*, Paris. Duchesne et Clousier 1783, vol. II, pp. 147-166.

Les critiques répètent souvent cette accusation d'immoralité, et insistent sur le danger qu'elle représente pour les jeunes, bien qu'ils sachent quelle est la distinction à faire entre l'art et la vie, et qu'ils n'imaginent pas « qu'après la lecture de quelques livres de chevalerie, il se trouve présentement un amant assez fou pour se mettre à l'amoureuse et insensée pénitence d'Amadis lorsque, sous le nom du Beau Ténébreux, il se retira sur la Roche Pauvre, et encore moins pour imiter les extravagances du furieux Roland » [19]. Ici, comme partout où il est question d'opinion, tout le monde n'est pas d'accord. Marivaux s'engageait à nous prouver le contraire, dans un roman de jeunesse, dans lequel il nous montrait un jeune chevalier de l'espèce de Don Quichotte, ayant le cerveau gâté comme lui par la lecture des livres de chevalerie, et voulant éprouver réellement les aventures impossibles au milieu desquelles il s'imaginait vivre [20].

II

Généralement, on n'est donc pas dans des dispositions favorables à l'Arioste. On continue à lui préférer, comme au XVII^e^ siècle, l'autre grand poète italien, le Tasse, qui avait sur lui l'avantage d'une plus sévère ordonnance. Cette préférence correspondait aux positions contemporaines de la critique italienne, qui condamnait elle aussi l'Arioste, d'une manière moins exclusive cependant, puisqu'il trouvait en même temps une foule de défenseurs. Le combat entre « ariostistes » et « tassistes » fut rude au XVIII^e^ siècle, et la littérature du temps nous en garde de nombreux échos [21].

[19] Jacquin, *Entretiens sur les romans*, p. 308.

[20] Marivaux, *Pharsamon, ou les nouvelles folies romanesques*, La Haye, 1737. Republié, sous le titre *Le Don Quichotte moderne*, dans les *Œuvres*, Paris 1768, vol. III. Cf. Granet, *Réflexions sur les ouvrages de littérature*, p. 254, et Jacoubet, *Le Comte de Tressan et les origines du genre troubadour*, Paris, Les Presses Universitaires 1923, pp. 81-82.

[21] Cf. G. C. Beccelli, *L'Ariostista et il Tassita, commedia in versi*, Roveredo 1758. On connaît l'anecdote racontée par Benoît XIV au cardinal de Rochechouart, et rapportée par Grimm, *Correspondance littéraire*, éd. M. Tourneux, vol. IV, p. 164, de deux sénateurs qui se battirent en duel au sujet de la prééminence du Tasse sur l'Arioste. Le champion de l'Arioste fut grièvement blessé, et il confessa avant sa mort qu'il n'avait jamais lu le *Roland Furieux*.

En France, on fit de bonne heure la distinction entre « une préférence d'estime et une préférence d'inclination », d'après laquelle on n'est pas obligé de tenir en estime une chose qui attire et qui sait plaire [22]. Le *Roland Furieux* fut une lecture agréable, mais l'estime alla toute vers le poème du Tasse ; ce dernier représentait aux yeux des lecteurs un effort de concentration plus digne de respect, et semblait être dans la voie de la bonne littérature. Le Tasse eut donc toutes les louanges [23], et on lui donna presque toujours la prééminence [24].

Le même discrédit dans lequel était tombé le *Roland Furieux*, fait que l'on n'accorde plus à son auteur qu'une place insignifiante au Parnasse, tel que se l'imaginent les critiques du XVIII[e] siècle. Un lecteur moderne pourrait s'étonner de le voir citer à côté de Stace et de Chapelain, parmi ces auteurs qui ont des défauts « ou si visibles, ou si monstrueux, que la lecture en seroit au moins inutile, et peut-être plus propre à gâter le goût qu'à le former » [25]. On s'étonnerait aussi de le voir complètement négligé, ou ignoré de certains autres critiques, qui citent cependant Dante, Pétrarque, Boccace, Guarini, le Tasse, et à côté d'eux Annibal Caro, Boccalini, Ferrante Pallavicino, Luca Assarino, Fra Paolo Sarpi et Bentivoglio, en ajoutant que c'est là « ce qu'il y a de meilleurs auteurs italiens » [26].

Le peu d'estime dans laquelle on le tenait apparut avec encore plus d'évidence, pendant la célèbre querelle des anciens et des modernes. Au cours de cette longue dispute, tous les

[22] Gayot de Pitaval, *Les Heures perdues*, p. 17.

[23] Pour les jugements, français sur le Tasse, cf. Baillet, *Jugemens des sçavans sur les principaux ouvrages des auteurs*, Paris, A. Dezallier 1686, vol. VII, pp. 1-24. M. Chandler B. Beall prépare un grand ouvrage sur la fortune du Tasse en France.

[24] [Du Périer], *Pièces fugitives d'histoire et de littérature anciennes et modernes*, Paris, J. Cot 1724, pp. 128-129 ; *Bibliothèque italique*, vol. V, mai-août 1729, p. 120 ; Noël d'Argonne, *Mélanges d'histoire et de littérature*, Paris, 1740, I, 271-272 ; [Aublet de Maubuy], *Histoire des troubles et des démêlés littéraires depuis leurs origines jusqu'à nos jours inclusivement*, Amsterdam 1779, I, 228-230. On traduisit à plusieurs reprises la *Lettre* du célèbre Métastase, sur l'Arioste et le Tasse : v. *Journal des Savans*, 1769, pp. 759-763 ; *Mercure de France*, déc. 1778, pp. 62-68 ; *Almanach littéraire ou Etrennes d'Apollon*, 1780, pp. 86-89 ; *Journal de Paris*, 17 oct. 1786, pp. 1197-1198 ; J. B. Suard, *Mélanges de littérature*, Paris, Dentu 1804, II, 75-81. Mais on n'ignora pas non plus le jugement de Galilée, qui préférait de beaucoup l'Arioste ; cf. *l'Esprit des Journaux*, août 1773, p. 171.

[25] E. Mallet, *Essai sur l'étude des belles-lettres*, Paris, L. E. Ganeau 1747, pp. 96-97.

[26] Fr. Duval, *Lettres curieuses sur divers sujets*, Paris, N. Pepié 1725, vol. I, p. 269.

ouvrages des auteurs modernes furent invoqués et loués par les critiques qui s'étaient constitués en défenseurs du modernisme, et qui cherchaient un peu partout des œuvres littéraires dignes d'être opposées au patrimoine artistique de l'antiquité. Il est inutile de dire que le *Roland Furieux* n'est jamais invoqué à ce propos, car l'époque moderne ne se vante pas encore avec cette sorte de productions de l'esprit, qu'elle n'est pas encore arrivée elle-même à goûter. Seule la *Jérusalem délivrée* est jugée digne d'être comparée à l'*Iliade* et à l'*Enéide* ; si le nom de notre poète apparaît quelquefois dans les écrits polémiques que cette querelle fit naître en si grand nombre, ce n'est jamais pour louer ses mérites, ou pour le recommander comme modèle aux nouvelles générations.

Se servant des exemples de Cervantes, de Caporali, de Boccalini, qui avaient déjà publié des descriptions poétiques du Parnasse, les critiques de cette époque eurent souvent recours à la même fiction mythologique, que Titon du Tillet devait rendre célèbre, pour mettre les auteurs modernes aux prises avec les anciens, et pour les faire mesurer leurs forces. Sur l'une des hauteurs du mont à double sommet, vers lequel tous les poètes dirigent leur Pégase, se dresse le camp des modernes, dans lequel l'Arioste a obligatoirement sa place ; mais ce n'est pas une place de choix qu'on lui donne, et il la défend mal, armé qu'il est des armes extravagantes de ses paladins, et des enchantements que ces temps nouveaux ont rendus inopérants sur l'esprit des lecteurs.

C'est ainsi que François de Callières, diplomate connu, et à qui cet ouvrage valut un siège à l'Académie, voit notre poète dans son *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les anciens et les modernes* ; cela est d'autant plus naturel, qu'il penche plutôt du côté des anciens, malgré la modération qu'il met dans la défence de leur cause, et malgré sa conclusion diplomatique, qui voudrait mettre d'accord tout le monde [27].

La fable de cette fiction est des plus simples. A la lecture du poème de Perrault sur *le Siècle de Louis le Grand*, le Parnasse se partage entre les anciens et les modernes, qui se pré-

[27] Cf. sur cet ouvrage H. Rigault, *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*, Paris, Hachette 1856, pp. 213-216, et dans *Œuvres*, Paris, Hachette 1859, I, 226-230.

parent les uns et les autres à une guerre d'extermination. Les anciens élisent pour chefs Homère, Virgile, Démosthène et Cicéron ; les modernes donnent le commandement de leurs troupes à Corneille, au Tasse et à Cervantes. Les armes dont ils se servent sont leurs écrits : du côté des modernes, le Tasse « fit charger quelques chariots de *concetti* de diverses espèces et d'enchantements magiques qui sont d'un grand usage chez les poëtes italiens et autres modernes de mauvais goût, qui à l'exemple des romans de chevalerie en ont infecté leurs poëmes, et il en destina la conduite à l'Arioste » [28]. Mais celui-ci, mécontent du rôle subalterne qui lui était réservé, et qu'il considérait comme inférieur à son mérite, était déjà disparu, avec son hippogriffe : il était allé chercher dans la lune le sens de son héros, pensant que la fiole magique aurait le pouvoir de lui faire attribuer la place que le Tasse lui avait usurpée. « Cette nouvelle vision de l'Arioste fit rire toute l'armée, et le Tasse lui dit d'un ton de généralissime qu'il n'était plus question de plaisanter, et qu'il àllast au poste qu'il luy avoit destiné avec son poëme, pour garder les bagages de l'armée, sous peine d'être traité de rebelle » [29].

Il n'est plus question de lui dans ce qui s'ensuit. Quant aux résultats du combat, ils diffèrent selon la qualité des adversaires : Camoens est défait par Homère, et le Tasse par Virgile, mais Corneille obtient l'avantage sur Sophocle et Euripide. La guerre finit par l'intervention d'Apollon, qui réconcilie les belligérants, non sans avoir adressé une verte semonce au Tasse, pour les libertés qu'il s'était permises dans son poème. Mais ce qui nous intéresse surtout, dans ces fantaisies, c'est la place tout à fait secondaire que l'on attribue à l'Arioste, qui n'est bon qu'à garder les bagages de l'autre, et qui fait figure de rebelle, vu le caractère indiscipliné de son ouvrage.

Il n'est pas mieux traité dans les polémiques qui suivent. Dans son *Voyage du Parnasse*, Limojon de Saint-Didier sépare les poètes modernes d'après la nationalité à laquelle ils appartiennent, et cite notre auteur comme un simple soldat, à côté d'écrivains aussi peu importants que Testi, Ciampoli, Cesarini

[28] Callières. *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les anciens et les modernes*, Paris, P. Aubouin, P. Emery et Ch. Clousier 1688, p. 104.
[29] *Ibidem*, pp. 110-111.

Pl. XIV.



Fragonard. — L'Arioste inspiré par le Génie et par la Folie

ou Achillini [30]. Un peu avant, La Bizardière l'avait placé, dans son allégorie du Parnasse, sous les ordres de Stace, au-dessous du Père Moireau, « qui d'un stile assez conforme à celui de la Thébaïde avoit écrit la guerre des Vénitiens contre les Turcs » [31]. Dans la relation d'une assemblée universelle des poètes, tenue sur le Parnasse, l'Arioste ne figure même pas, bien qu'on y parle de 500 autres écrivains de moindre importance, et que l'auteur vante lui-même « la vaste érudition qui règne dans cet ouvrage » [32].

De tous les critiques qui se sont mêlés à la célèbre querelle de La Motte avec Madame Dacier, il n'y en a qu'un seul qui parle de lui ; mais ce n'est que pour rappeler encore une fois ses défauts. Voulant mettre d'accord les deux protagonistes de cette dispute, Fourmont entreprit d'analyser les raisons des anciens d'une façon aussi impartiale que celles des modernes ; il écrivit en réalité un véritable traité du poème épique, dans lequel, tout en traitant avec compréhension les modernes, il pencha évidemment vers l'antiquité, devenant le champion des principes qu'avaient défendus tous ses prédécesseurs. C'est pourquoi il n'aime pas le *Roland Furieux*, auquel il ne trouve pas d'autres défauts que ceux qu'on y a déjà signalés. Il pèche par défaut d'unité, et par la multiplicité de ses épisodes et de ses personnages [33], autant que par son irrévérence envers la religion, et par le mélange qu'il fait du sacré avec le profane [34]. Ses fictions, son hippogriffe surtout, pèchent contre la vraisemblance [35] ; et tandis que dans *Télémaque* de Fénelon, l'instruction étouffe l'amusement, l'auteur du *Roland Furieux* ne pense qu'à s'amuser, et néglige trop le côté instructif, qui devrait être fondamental dans tous les poèmes épiques [36]. Il est

[30] Limojon de Saint-Didier, *Le voyage de Parnasse*, Rotterdam, Fritsch et Bolim 1716, p. 76.

[31] [La Bizardière], *Caractères des auteurs anciens et modernes et les jugements de leurs ouvrages*, Paris, G. du Puis 1704, p. 182. Cf. Rigault, *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*, p. 273.

[32] [Gachet d'Artigny], *Relation de ce qui s'est passé dans une assemblée tenue au bas du Parnasse pour la réforme des belles-lettres*, La Haye, P. Paupie 1739.

[33] Fourmont, *Examen pacifique de la querelle de Madame Dacier et de Monsieur de La Motte sur Homère. Avec un traité sur le poëme épique*. Paris, J. Rollin 1716, I, 105-106.

[34] *Ibidem*, I, 225-229.

[35] *Ibidem*, I, 205-208.

[36] *Ibidem*, I, 215-216.

vrai que le critique n'échappe pas au charme de sa poésie, et qu'il souligne lui-même la beauté de certains passages du poème ; mais il ne le fait pas sans regretter que la lecture n'en soit aussi licite qu'agréable, et que le poète soit allé chercher son inspiration dans des imaginations aussi peu susceptibles d'enfermer des leçons [37].

Somme toute, l'Arioste n'est pas, dans la conception des critiques de cette époque, un nom que l'on puisse invoquer dans la querelle contre l'antiquité, et opposer aux grands noms de la littérature grecque et latine. Cela pourrait être une erreur de principe ; s'il faut se mesurer avec les anciens, il est bon de montrer non seulement comment les modernes ont enrichi leur patrimoine, en continuant dans les voies qu'ils avaient découvertes, mais aussi quels modes nouveaux d'expression ils avaient inventés à leur tour. Si le *Roland Furieux* ne fut pas admis à cette confrontation, c'est parce qu'il appartenait à un genre littéraire dont l'antiquité n'offrait pas d'exemple, et qui, pour cela, n'était pas admis par les critiques à l'égal du poème héroïque ; mais ce scrupule est curieux de la part de ceux qui s'étaient faits champions du modernisme, et qui n'étaient innovateurs que par leurs prétentions.

D'autre part, la fin de non recevoir que la critique classique oppose au poème de l'Arioste est caractéristique des préférences de toute une littérature, qui s'était imposé un idéal bien défini de beauté et de perfection, et avait poursuivi sa réalisation deux siècles durant. On connaît le mot d'esprit de Madame de Sévigné, à propos de la querelle des anciens et des modernes : « Les anciens sont plus beaux, mais nous sommes plus jolis ». Cependant, le joli n'avait pas encore acquis le droit de cité dans la littérature ; ce qui ne correspondait pas au goût sévère et ordonné des aristotéliciens, était considéré comme un produit de qualité inférieure, comme un amusement, tandis que le véritable but de la poésie était de réunir la beauté à l'utilité et à la leçon.

III

Il fallait tout un changement d'idées, pour arriver à d'autres conclusions. Ce changement, on le voit s'annoncer dès le com-

[37] Fourmont, *Examen pacifique*, II, 32-34 et 128-129.

mencement du XVIII[e] siècle, époque à laquelle il est intéressant de constater l'apparition de quelques précurseurs, de quelques critiques appréciant la poésie d'un autre point de vue que ceux dont nous avons examiné jusqu'ici les opinions.

L'époque qui suit immédiatement le classicisme, et qui correspond aux dernières années du règne de Louis XIV, est une période de fébrile préparation: Un vent de rénovation souffle sur l'Europe, et les semeurs d'idées nouvelles apparaissent un peu partout. Les autorités révérées par la génération précédente ne sont plus indiscutables, et une nouvelle Renaissance s'annonce, un nouvel affranchissement de l'esprit, qui ne satisfait plus sa curiosité par la croyance, mais par le doute et par l'expérience [38].

Dans la fièvre avec laquelle on cherche l'équilibre nouveau, on pourrait croire qu'il ne reste plus de place pour les fantaisies de la poésie ; et il est vrai d'ailleurs que l'inspiration lyrique est très pauvre, sinon nulle, au commencement du XVIII[e] siècle. Les esprits sont dirigés vers des problèmes plus vastes ou plus immédiats, vers le domaine secret de la pensée, dont il faut défricher les terrains encore vierges, et vers la discussion de ce qui semble déjà acquis pour la connaissance humaine. C'est pourquoi nous passerons à côté de la partie la plus riche et la plus noble de la littérature de cette époque, sans presque l'atteindre, car il n'y aurait rien à glaner pour notre sujet.

Mais, par un besoin naturel de l'esprit, qui demande des changements, ou du moins des diversions, même dans la plus grande unité, toute l'activité du XVIII[e] siècle ne fut pas dominée par le même effort vers une connaissance renouvelée ; la pensée ne se passe pas facilement du sentiment, et le sérieux n'exclut pas l'appréciation de la plaisanterie. Grâce aux contradictions innées de l'esprit, et à ses besoins si différents, cette époque connut, à côté d'une formidable rénovation philosophique et littéraire, une floraison poétique d'un ton mineur, qui n'arrive presque jamais au chef-d'œuvre, et dont le but est uniquement de plaire et de divertir. Nous doutons qu'un autre siècle eût su se divertir avec autant de grâce et d'insouciance ; la futilité

[38] Sur cette epoque si riche en expériences diverses, et si importante pour la découverte des horizons nouveaux, cf. l'ouvrage de P. Hazard, *La crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Paris, Boivin [1935], et surtout la IV[e] partie, sur *Les valeurs imaginatives et sensibles*.

des amusements que s'offrit celui-ci s'explique peut-être par le sérieux même de ses véritables préoccupations.

Quoi qu'il en soit, c'est le seul côté de la littérature française qui nous intéresse dorénavant, car ce n'est que là que nous retrouverons encore le nom ou le souvenir de l'Arioste. Le *Roland Furieux* n'était d'ailleurs lui-même qu'un divertissement, et c'est comme tel qu'il fut recueilli et remis en honneur par cette époque. Il arrive encore parfois que des critiques sensibles aux véritables beautés de la poésie, y aillent chercher l'harmonie du vers ou la fantaisie mobile de son inspiration ; mais généralement c'est sur le côté bouffon du poème que l'on préfère mettre l'accent, et c'est dans les genres littéraires les plus légers : conte badin, opéra-comique, poème héroï-comique, que ses imaginations ont encore un écho.

Ainsi, correspondant mieux à ce qu'on lui demandait maintenant, le poème de l'Arioste commençait à être un peu mieux apprécié, et entouré de moins de préventions. Certains critiques, qui représentent mieux que les autres la nouvelle manière de voir, se donnèrent même la peine de le comprendre. C'est ainsi que l'on a toujours mis en évidence les mérites et la place importante qu'occupe l'abbé Du Bos dans l'évolution de la critique et de la pensée française. Sa plus grande qualité, celle qui fait défaut à la plupart de ses contemporains, c'est d'être sensible au charme secret de la poésie, d'y comprendre ce qu'il y a d'ineffable, et de distinguer en même temps le dogmatisme d'une critique stérile, des lois plus justes et moins absolues, qu'impose le goût. Il ne montre du respect pour les règles, qu'en tant qu'elles lui semblent représenter la quintessence des efforts des générations précédentes, vers l'unité d'un art plus accompli ; mais il ne montre pas devant elles autant de scrupules que ses contemporains.

Il est l'un des premiers à nous apprendre que « le meilleur poëme est celuy dont la lecture nous intéresse davantage, que c'est celuy qui nous séduit au point de nous cacher la plus grande partie de ses fautes, et de nous faire oublier volontiers celles mêmes que nous avons aperçues, et qui nous ont choquez » [39]. C'est comme s'il disait : le meilleur poème, c'est le *Roland Furieux*. Il ne le dit pas aussi explicitement, mais la portée de son jugement est indiscutable ; il est intéressant de le voir considérer l'Arioste comme supérieur au Tasse, bien qu'il soit obligé de reconnaître, en même temps, qu'on ne saurait entreprendre la défense « des mœurs, des caractères, de la décence et du plan » du premier [40].

S'il condamne à son tour le décousu de ses narrations, il n'en goûte pas moins le charme et la fantaisie. Et si les Français lisent « avec si peu de goût les traductions de l'Arioste et du Tasse », il en devine et explique la raison, avec une perspicacité qu'un critique moderne pourrait lui envier : « C'est qu'il est de l'essence de toute traduction de rendre aussi mal les plus grandes beautés d'un poëme, qu'elle rend fidellement les deffauts du plan et des caractères. S'il est permis de parler ainsi, le mérite des choses est presque toujours *identifié* avec le mérite de l'expression de la poésie » [41]. On ne saurait donc faire grief à l'Arioste de la manière dont il est représenté par ses traductions françaises, et il faut associer ses imaginations à la beauté des formes qu'il sait leur donner, pour en pouvoir apprécier la saveur.

Vers la même époque, un écrivain méridional presque inconnu, l'abbé Folard, auteur d'une correspondance littéraire inédite avec le marquis de Caumont, montre une aussi grande sympathie pour l'Arioste. Il est admirateur du Tasse, en faveur duquel il écrit quelques pages des plus éloquentes, pour le défendre contre l'accusation de Boileau d'avoir donné un faux brillant à sa poésie [42] ; mais cela ne l'empêche pas de chérir l'Arioste, que son correspondant n'appréciait pas outre mesure, et qu'il s'efforce de lui faire aimer. Il reconnaît que le *Roland Furieux* a de graves défauts ; mais, écrit-il au marquis, « il en est de lui comme de certaines beautés irrégulières, qui ne perdent rien pour avoir ou le nez, ou la bouche mal faites, et qui, au contraire, avec leurs irrégularités, sont infiniment plus aimables que d'autres avec des traits où il n'y a rien à redire » [43].

[39] J. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, J. Mariette 1719, I, 279. V. sur lui A. Lombard, *La querelle des anciens et des modernes : l'abbé Du Bos*, Neuchâtel 1908.

[40] Du Bos, *Réflexions critiques*, I, 280.

[41] *Ibidem*, II, 493. Il y a quelques mots en faveur de l'Arioste dans L. Racine, *De la poésie naturelle, ou de le langue poétique*, dans *Mémoires de littérature, tirez des registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, XV, Paris 1743, pp. 204, et dans *De la poésie artificielle*, *Ibidem*, p. 213.

[42] Folard, Lettre du 14 décembre 1720 : Bibliothèque d'Avignon, Ms. 2375, ff. 4-5.

[43] Folard, Lettre du 20 février 1721 ; *Ibidem*, f. 6.

Mais cela ne suffit pas pour convaincre le marquis, qui lui répondit, à ce qu'il parait, qu'il ne réussissait toujours pas à trouver de l'intérêt à cette lecture [44]. C'est alors que Folard composa un poème à la louange de son auteur favori ; il y prit le ton du panégyrique, et ses vers témoignent à l'égard de l'Arioste d'une admiration dont il nous a semblé intéressant de recueillir les échos [45].

Plus tard, on en trouve un souvenir aussi laudatif dans la correspondance d'Italie du président de Brosses, qui remplit souvent ses lettres de souvenirs et d'allusions littéraires. C'est pendant ce voyage qu'il lit « deux ou trois » comédies de l'Arioste, qu'il trouva « assez plaisantes » [46] ; mais il est certain qu'il avait déjà lu le *Roland Furieux*, puisque, dès les premiers jours, une énorme lance qu'on lui montre dans la cathédrale de Pavie lui rappelle plaisamment la rivalité de Roland et de Médor [47], et qu'une grande partie de ses lettres est remplie de citations du poème [48]. Comme il adresse une certaine partie de sa correspondance à un ami qui ne semble pas aimer autant que lui le charme et la naïveté du Cygne de Ferrare, et qui lui préfère, en tout cas, le Tasse, il se déclare décidément du parti du premier. L'Italie, dit-il, ne saurait préférer le Tasse, car au-delà des Alpes, le *Roland Furieux* est considéré sinon comme un poème épique, du moins comme une poème divin. L'épithète ne lui semble d'ailleurs pas exagérée : « Quel poète est plus poète que celui-ci ? Quel autre a jamais possédé le talent de narrer avec plus de grâce, de naturel et de facilité ? Quel homme a jamais mieux su manier sa langue dans tous les tons, sublime, moral, tendre, noble ou badin ? Qui a su mieux peindre les situations, enchaîner les événements, perdre et retrouver d'une façon plus naturelle un si grand nombre de personnages, et, par une transition de deux vers, remettre son lecteur au fait de la suite d'une longue histoire racontée dans les chapitres précédents ? Plus je le lis, plus je m'y plais ; il vaudroit lui seul, à mon gré,

[44] Folard, Lettre du 14 mars 1721 ; *Ibidem*, f. 10.
[45] Cf. Annexe N° IV.
[46] Ch. de Brosses, *Lettres familières sur l'Italie*, éd. Y. Bézard, Paris, Firmin-Didot 1931, II, 331.
[47] *Ibidem*, I, 83.
[48] Cf., pour ces citations, L. Auvray, *En marge des « Lettres sur l'Italie » du Président de Brosses. II. Le Président de Brosses et l'Arioste*, dans *Etudes italiennes*, III (1933), 46-52.

la peine que l'on apprît la langue pour le lire ; car c'est folie que d'espérer qu'on puisse le traduire » [49].

IV

Mais déjà, à l'époque où de Brosses écrivait ces lignes, l'Arioste commençait à être remis en faveur auprès du public français, grâce surtout à l'exemple de Voltaire, dont on connaît l'influence au XVIII[e] siècle, et qui contribua plus que nul autre à refaire une bonne renommée à notre poète. Son cas est typique de ce point de vue, représentant la transition entre les traditions du XVII[e] siècle, et une littérature nouvelle, qui ne s'oppose plus avec la même rigueur aux innovations. Commençant comme classique pur, Voltaire arriva insensiblement à des conceptions différant de celles du classicisme. Les idées nouvelles qu'il se fit de l'art lui permirent d'une part quelques heureuses inspirations, dégagées de la contrainte des traditions, et, d'autre part, la compréhension, peut-être seulement partielle, de quelques auteurs étrangers qui n'avaient rien de commun avec les habitudes des lettres françaises. L'évolution de ses jugements sur la valeur du *Roland Furieux* est caractéristique, et comprend toute la gamme des sentiments, du mépris initial jusqu'à l'admiration qu'il lui montre pendant sa longue vieillesse, et qui devient parfois de l'idolâtrie.

Nous ne croyons pas, comme l'ont fait certains critiques du XVIII[e] siècle, qui avaient constaté la même chose pour La Fontaine, que l'on puisse établir des rapports essentiels entre les caractères et entre les tempéraments de Voltaire et de l'Arioste. En réalité, cette ressemblance est moins grande et moins profonde qu'on ne l'a prétendu [50]. Dans l'un comme dans l'autre, on a vu des poètes satiriques par excellence, raillant les mœurs de leurs contemporains, en même temps que de grands conteurs, aimant surtout le genre enjoué et badin ; mais l'enjouement de Voltaire n'a presque jamais la grâce et l'abondance de l'Arioste, et l'ironie de ce dernier, qui chante pour s'amuser et qui ne se

[49] De Brosses, *Lettres familières*, II, 244-246.
[50] *Journal de politique et de littérature*, 1777, I, 242-243 ; Dorat, *Portrait de Voltaire*, dans *Etrennes du Parnasse*, 178, p. 13 ; *Almanach littéraire ou Etrennes d'Apollon*, 1781, p. 232.

propose aucune finalité, n'est pas comparable à l'âpreté de la satire du poète français [51].

Abstraction faite de ces différences de nuances, ce n'est que du côté de leur inspiration gaie, que l'on pourrait les rapprocher. Voltaire n'a pas une gamme des sentiments aussi riche que celle de l'auteur du *Roland Furieux*, et il ne montre pas pour ses semblables la même tendresse, et la même compassion. Ce n'est donc pas dans la similitude des tempéraments qu'il faut chercher l'explication de l'attrait que l'Arioste exerça sur Voltaire. Il faut noter aussi que rien ne prouve, comme on l'a prétendu, que Voltaire eut dès le commencement une sympathie très marquée pour le poète italien [52] ; l'examen des faits montre, au contraire, qu'il commença sa carrière de critique dans le mépris de l'Arioste, et que ce n'est que plus tard qu'il prit le contre-pied de sa condamnation. Cette évolution de ses idées a déjà été présentée à plusieurs reprises ; sans la prétention d'apporter de grandes nouveautés, nous reprendrons, après les quelques érudits qui nous ont précédé, l'histoire des jugements qu'il prononça sur l'Arioste, en même temps que celle de l'influence exercée sur lui par notre poète [53].

Au commencement de sa carrière poétique, on ne constate dans les écrits de Voltaire aucune trace sûre d'un souvenir de l'Arioste, aucune réminiscence du *Roland Furieux*, qui puisse prouver qu'il l'avait lu, et qu'il l'avait jugé digne d'en tirer quelque inspiration. Il est vrai qu'un critique de ses contemporains avait remarqué entre la *Henriade* et le poème italien une certaine analogie, surtout pour ce qui concerne les traits satiriques, que l'on ne rencontre pas souvent dans les poèmes héroïques ; mais ce critique remarquait lui-même que l'ironie de l'Arioste était à sa place, dans un poème qui ne prétendait pas à la gravité de l'épopée, tandis que le poète français avait mal employé

[51] Cf. Marc Monnier, *La Renaissance de Dante à Luther*, Paris, Firmin-Didot 1884, p. 422.

[52] E. Bouvy, *Voltaire et l'Italie*, Paris, Hachette 1898, p. 103 ; cf. *Mercure de France*, février 1781, p. 127.

[53] G. Carducci, *L'Ariosto e il Voltaire*, dans *Fanfulla della Domenica*, 5 juin 1881, et dans *Opere*, Bologna, Zanichelli, X, 129-147 ; L. Donati, *L'Ariosto e il Tasso giudicati dal Voltaire. Appunti e note*, Halle, Niemeyer 1889 ; E. Bouvy, *Arioste et Voltaire : La Pucelle et le Roland Furieux*, dans *Voltaire et l'Italie*, pp. 97-129 ; S. Keyser, *La fortune de l'Arioste en France*, pp. 129-178. Cf. aussi G. Natali, *Un capolavoro del Voltaire e un capolavoro di Vincenzo Monti*, préface de *La Pulcella d'Orleans, tradotta da V. Monti*, Genova, Formiggini 1914, pp. *xlij-xxj*.

la sienne [54]. Il est probable que la tendance vers la satire vient plutôt du tempérament de l'écrivain, que de l'influence que l'Arioste avait exercée sur lui, d'autant plus que cette influence ne se fait pas remarquer ailleurs, dans la *Henriade*. C'est surtout le Tasse qu'il s'était proposé d'imiter dans son poème, par lequel il crut avoir donné à la littérature française l'épopée qui, à son sens, lui faisait encore défaut. La nature même de son inspiration lui défendait de se servir des fantaisies de l'Arioste, dans un sujet aussi grave que le sien. C'est pourquoi, toutes les fois qu'une image ou un épisode ressemble à la fois au *Roland Furieux* et à la *Jérusalem délivrée*, c'est dans ce dernier poème qu'il faut chercher le modele : la comparaison de la jeune fille à la rose, celle des guerriers avec le taureau attaqué par des chiens, que l'on avait signalées comme venant de l'Arioste, sont tirées sans doute du poème du Tasse, chez lequel elles se trouvent aussi [55].

D'autre part, l'*Essai sur la poésie épique*, écrit par Voltaire en anglais, et traduit en français en 1728, montre qu'il tenait l'Arioste en assez médiocre estime, puisqu'il ne daigne même pas le considérer comme un poète épique, et qu'il ne lui fait pas l'honneur de lui consacrer un chapitre, bien qu'il en donne un à Trissin. Il explique cette omission, dans un paragraphe du chapitre consacré au Tasse, dans lequel il montre que le *Roland Furieux* ne serait pas à sa place dans un traité du poème épique, et que « l'Europe ne mettra l'Arioste avec le Tasse que lorsqu'on placera l'*Enéide* avec le *Roman Comique*, et Callot à côté du Corrège » [56]. Il est donc évident qu'il ne voit dans le poème italien qu'un amas de contes et d'histoires pour rire, et qu'il en juge la manière indigne de la vraie poésie.

Ce n'est que plus tard, en 1742, qu'il revient sur ce passage, pour adoucir ce qu'il y avait de trop sévère dans son jugement, et pour ajouter quelques louanges à la critique. L'Arioste, dit-il, « est un poète charmant, mais non un poète épique. Je suis bien

[54] *L'Année littéraire*, 1777, vol. IV, p. 318.

[55] Cf. Bouvy, *Voltaire et l'Italie*, pp. 149-151. J.-B. Clément, *Huitième lettre à M. de Voltaire*, La Haye-Paris, Moutard 1775, pp. 85-86, cite le *Roland Furieux* comme une source de laquelle Voltaire aurait bien fait de se servir dans son poème. Quant aux endroits de la *Henriade*, « où l'imitation de l'Arioste est flagrante », et que signale M. Keyser, *La fortune de l'Arioste en France*, pp. 140-141, les rapprochements qu'il invoque ne nous semblent pas convaincants.

[56] Voltaire, *Essai sur la poésie épique*, VII, dans *Œuvres*, éd. L. Moland, VIII, p. 337. Ce texte est de 1733.

loin de rétrécir la carrière des arts, et de donner des exclusions ; mais enfin, pour être poète épique, il faut au moins avoir un but ; et l'Arioste semble n'avoir que celui d'entasser fable sur fable ; c'est un recueil de choses extravagantes, écrit d'un style enchanteur [57] ». Quatre ans plus tard, il résume tout ce jugement dans une seule phrase, qui n'est plus une condamnation : « L'Arioste est un poète charmant, mais non pas un poète épique ». Dorénavant, avec des variantes qui n'ont pas une trop grande importance, il s'en tiendra à cette opinion, qui est une reconnaissance des mérites du *Roland Furieux*, en même temps qu'une constatation de son irrégularité.

Au moment où Voltaire écrivait son *Essai*, vers 1726, l'Arioste était sans doute une lecture récente pour lui. C'est, en effet, pendant son séjour en Angleterre, et pour s'informer sur le sujet qu'il s'était proposé de traiter, qu'il avait lu la plupart des poèmes dont il est question dans son ouvrage [58]. La condamnation de l'Arioste était donc le résultat d'une première lecture, superficielle peut-être, et en tout cas dominée par le souvenir de la censure dont le poète avait été l'objet de la part de tous les critiques classiques. Ce jugement trop sommaire ne tarda pas d'ailleurs à soulever les protestations de la critique italienne. Paul Rolli publia en anglais, pour répondre dans la langue que Voltaire avait employée lui-même, une analyse de son *Essai*, traduite bientôt après en français par Antonini [59] ; l'Arioste y était considéré comme un égal d'Homère et de Virgile, et Voltaire accusé de superficialité dans l'examen qu'il faisait du *Roland Furieux*, et d'incompréhension, parce qu'il faisait encore une différence entre le roman et le poème épique. Tout en attirant son attention sur « une liste de poèmes épiques italiens qui valent bien la peine qu'on les lise » [60], Rolli déclara l'Arioste supérieur au Tasse, qui n'avait jamais été qualifié de divin, comme

[57] Voltaire, *Essai sur la poésie épique*, dans *Œuvres*, VIII, 337, texte de 1742.

[58] Cf. E. Bouvy, *Voltaire et la langue italienne*, dans *Revue des langues romanes*, XXXIX (1896), p. 51, et R. Legros, *L' « Orlando Furioso » et la « Princesse de Babylône » de Voltaire*, dans *Modern Language Review*, XXII (1927), pp. 155-161. Un carnet de Voltaire datant de l'époque de son séjour en Angleterre, contient des notes extraites des poètes latins et italiens ; cf. G. Bengesco, *Lettres et billets inédits de Voltaire*, Paris, Librairie des Bibliophiles 1887, p. *xiij*.

[59] *Examen de l'essai de M. de Voltaire sur la poésie épique, par M. Paul Rolli. Traduit de l'Anglais, par M. L. A****. Paris, Rolin Fils 1728.

[60] *Ibidem*, p. 60.

le premier [61]. On trouvera une réponse semblable dans les *Lettres familières* de Vincent Martinelli [62], et dans d'autres critiques italiens du XVIII[e] siècle, comme aussi dans certains écrivains français de la même époque [63].

Ce ne furent cependant pas les observations de ces critiques, qui conduisirent plus tard Voltaire à l'admiration de l'Arioste. C'est par suite d'une évolution naturelle, qui l'affranchit peu à peu de ce qu'il y avait de trop rigide et de trop sec dans la poétique du classicisme, et par le contact avec les littératures étrangères, qui n'avaient pas poussé aussi loin le respect de ces lois, qu'il fut en état de mieux comprendre et apprécier le *Roland*. Nous avons vu qu'il ne cessa pas, dans les éditions successives de l'*Essai sur la poésie épique*, d'atténuer la sévérité de son jugement, et que la condamnation qu'il y avait prononcée d'abord, s'était transformée peu à peu, de manière à ne plus laisser de doute sur sa sympathie pour un poète dont il avait enfin découvert la beauté.

V

Il le comprit mieux, grâce à une meilleure connaissance de la langue italienne, et à une lecture fréquente du *Roland Furieux*, qui devint par la suite son livre favori. Il est possible que certaines influences personnelles l'aient aussi guidé vers cette découverte ; du moins, Saverio Bettinelli, le critique italien bien connu, se vante d'avoir été le premier qui lui eût reproché son jugement sur le poème. Il avait visité Voltaire à Ferney, au mois de Novembre 1758 ; la conversation avait tourné sur l'Arioste, pour lequel Voltaire montrait déjà une grande admiration, et dont il connaissait par cœur des passages entiers. Bettinelli lui fit alors observer que son amour

[61] Rolli, *Examen de l'essai de M. de Voltaire*, pp. 95-96.

[62] *Lettere familiare e critiche di Vincenzo Martinelli*. Londres 1758 ; cf. *Journal de Trévoux*, juillet 1758, pp. 1787-1788 et 1792-1794.

[63] J.-B. Clément, *Septième lettre à M. de Voltaire, ou entretien sur le poème épique, relativement à la Henriade*, La Haye-Paris, Moutard 1775, p. 15 suiv. Le Jeune, *Clovis, poëme héroï-comique*, La Haye-Paris 1763, I, *xxxix-xlij*, précédait son ouvrage d'une préface dans laquelle il étudiait, entre autres poèmes épiques ou héroï-comiques négligés par Voltaire, le *Roland Furieux*, dans le but de compléter ce qui manquait dans l'*Essai sur la poésie épique*. Il y eut cependant d'autres critiques qui copièrent intégralement le jugement sur l'Arioste prononcé dans ce dernier ouvrage ; cf. Chaudon, *Bibliothèque d'un homme de goût*, I, 99.

pour le poète ne concordait pas avec la sévérité avec laquelle il l'avait traité autrefois, et il se fit un devoir de lui faire mieux comprendre le charme et le genre de beauté du Ferrarais [64].

Cette conversation, et la promesse que fit Voltaire de réparer ses torts à la première occasion, firent croire à Bettinelli que c'est grâce à lui que l'Arioste fut enfin apprécié comme il le méritait, par le plus grand écrivain français du XVIII[e] siècle. Mais la réalité est que Voltaire avait déjà réparé ses torts, et que le témoignage de l'écrivain italien est précédé par d'autres, qui montrent tous que son mépris initial s'était peu à peu transformé en admiration. Il parle toujours de l'Arioste, à son secrétaire comme à ses correspondants ; il se le fait lire par Wagnière, alors qu'il est triste et souffrant [65], et le fait souvent entrer dans ses conservations, comme dans celle, qui est restée célèbre, avec Casanova, l'aventurier bien connu, qui réussit à lui arracher des larmes, en lui récitant l'épisode de la folie de Roland [66].

Il est manifeste, par tous ses écrits, qu'il considéra toujours le fameux paragraphe dé l'*Essai sur la poésie épique* comme un péché de jeunesse, dont il s'efforça d'effacer le souvenir, et dont il prépara longuement la palinodie. C'est pourquoi le nom du poète italien apparaît à chaque pas, dans ses œuvres. En 1751, dans *le Siècle de Louis XIV*, il parle du grand nombre de gens qui, en Italie, lisent l'Arioste et le Tasse « en hommes de goût » [67] ; il le cite encore dans son *Essai sur les mœurs*, dans les termes les plus élogieux. Pour lui, l'Arioste surpasse Pétrarque, Pulci et Boiardo, « par la fécondité de son imagination » [68] ; ce qui est plus, il l'emporte sur Homère lui-même, « par des allégories si vraies, par des satires si fines, par une connaissance si approfondie du cœur humain, par les grâces

[64] « Ebbi aggio di mostrar quel poeta quel fosse, e quanto egli agli altri superiore, e che meritava d'esser da lui più conosciuto, e non solo come un pazzo e un buffone irreligioso. » S. Bettinelli, *Lettere a Lesbia Cidonia sopra gli epigrammi*, Bassano 1792, p. 25. Ce passage est traduit par Suard, *Mélanges de littérature*, I, 17, et reproduit par Moland, dans les *Œuvres complètes* de Voltaire, I, 336-341. Cf. L. Donati, *L'Ariosto e il Tasso giudicati dal Voltaire*, pp. 12-13.

[65] Longchamps et Wagnière, *Mémoires sur Voltaire*, Paris 1826, I, 25. Cf. J.-J. Trélis, *Sur l'Arioste*, dans les *Satires de l'Arioste*, Lyon, Laurent 1826, p. 14 ; E. Bouvy, *Voltaire et l'Italie*, p. 103.

[66] Carducci, *Opere*, X, 137-143 ; E. Bouvy, *Voltaire et l'Italie*, p. 104.

[67] Voltaire, *Siècle de Louis XIV*, dans *Œuvres*, XIV, p. 559 ; cf. *Ibidem*, pp. 7, 48-49 et 551.

[68] Voltaire, *Essai sur les mœurs*, ch. LXXXII, dans *Œuvres*, XII, 60.

du comique qui succèdent sans cesse à des traits terribles » [69]. Il en parle dans *Candide*, comme d'un poète comique par excellence [70] ; il cite le portrait que l'Arioste avait fait d'Auguste, dans les notes de sa tragédie *le Triumvirat* [71]. Il parle avec mépris des traductions françaises du poème [72], et il juge défavorablement même les imitations de La Fontaine, qu'il considère inférieures aux originaux, malgré le jugement contraire de Boileau [73].

Le souvenir du poète se retrouve aussi souvent dans sa correspondance. C'est surtout à Madame Du Deffand qu'il aime en parler ; il lui raconte qu'il est en train de lire le *Roland Furieux* [74], et la plaint de ne pas connaître assez l'italien, pour en apprécier à son tour les beautés [75]. « Vous vous pâmeriez de joie », lui écrit-il ; « vous verriez la poésie la plus élégante et la plus facile, qui orne sans effort la plus féconde imagination dont la nature ait jamais fait présent à aucun homme » [76]. Dix ans plus tard, son admiration n'a pas tari ; elle n'a fait, au contraire, que s'exalter, car, avec l'âge, elle devient de l'idolâtrie. On est même étonné de voir Voltaire, ce railleur, ce sceptique par excellence, ne pas marchander son admiration à quelqu'un, et faisant tant de cas, avec une constance qui est rare chez lui, d'un ouvrage qu'il réussit à la fin à imposer à l'attention de ses contemporains.

L'Arioste, dit-il dans les dernières années de sa vie, « écrit beaucoup mieux que La Fontaine » ; il est « cent fois plus peintre qu'Homère, plus varié, plus gai, plus comique » [77]. Il est « mon homme, ou plutôt mon dieu », assurément le seul dieu que Voltaire ait jamais reconnu [78]. « L'Arioste est au-des-

[69] Voltaire, *Essai sur les mœurs*, ch. CXXI, p. 247.

[70] Voltaire, *Candide*, XXV, dans *Œuvres*, XXI.

[71] Voltaire, *Le Triumvirat*, dans *Œuvres*, VI, 184.

[72] Voltaire, *Don Pèdre, Epître dédicatoire à M. d'Alembert*, dans *Œuvres*, VII, 245.

[73] Voltaire, *Discours aux Welches*, dans *Œuvres*, XXXV, 244-5. On trouvera parmi ses *Pensées philosophiques* une pensée sur la folie de Roland, telle qu'elle est racontée par l'Arioste : *Le dernier volume des œuvres de Voltaire. Œuvres inédites*. Paris H. Plon 1862, p. 196.

[74] Voltaire, Lettre du 17 septembre 1759, dans *Œuvres*, XL, 171.

[75] *Ibidem*, XL, 172.

[76] Voltaire, Lettre du 13 octobre 1759, dans *Œuvres*, XL, 191. Cf. *Ibidem*, p. 205, la réponse de Mme Du Deffand, qui lui dit qu'elle préfère le Tasse.

[77] Voltaire, Lettre à Mme Du Deffand, du 24 avril 1769, dans *Œuvres*, XLVI, 319.

[78] Voltaire, Lettre à Chamfort, du 16 nov. 1774, *Ibidem*, XLIX, 120.

sus de tous les poètes » [79] ; il est « le premier des poètes italiens, et peut-être du monde entier » [80]. L'amour qu'il lui porte n'est pas aussi tiède que le sont généralement ses sympathies ; il changerait plutôt tout son art poétique, pour le conformer aux proportions monstrueuses du *Roland Furieux*, que de maintenir la condamnation qu'il avait prononcée dans son premier ouvrage critique.

C'est ce qu'il fit, sur la fin de sa vie, dans la rétractation qu'il composa enfin en faveur du poète ; son paragraphe sur l'Arioste, dans l'article consacré à l'épopée, dans le *Dictionnaire Philosophique*, est la réparation la plus complète qu'il eût pu lui offrir [81]. Il s'y excuse de ne pas l'avoir compté dès le commencement au nombre des poètes épiques. « Je ne l'avais regardé », dit-il, « que comme le premier des grotesques ; mais en le relisant, je l'ai trouvé aussi sublime que plaisant, et je lui fais très-humblement réparation » [82]. Dans les quelques pages de cet article, il ne se fatigue pas d'énumérer les charmes et les beautés du *Roland Furieux*, qui est, à son sentiment, le chef-d'œuvre poétique le plus varié et le plus complet.

Il en admire à la fois la grandeur, le style badin, la grâce avec laquelle « il dit les choses les plus sublimes sans effort », le ton naturel de ses plaisanteries, le « *molle et facetum*, l'urbanité et l'atticisme, la bonne plaisanterie », en même temps que la beauté de ses exordes, l'intérêt si bien soutenu des quarante-six chants du poème, et l'aisance de sa versification. Une fois de plus, il ne perd pas l'occasion de se moquer des traducteurs français, et s'essaie lui-même à traduire quelques fragments, parmi ceux qu'il juge plus caractéristiques. Ces traductions, faites en vers, n'ont pas une grande étendue ; mais elles sont intéressantes par le fait qu'elles constituent le document le plus important sur la manière dont Voltaire comprenait et interprétait l'Arioste.

Sa version est celle d'un poète badin, et, avec tous les mérites qu'il lui faut reconnaître, du point de vue de la grâce et de la facilité, elle ne diffère en rien du ton de la *Pucelle*. Cela prouve

[79] Voltaire, Lettre à M. Naigeon. du 1er mars 1775, *Ibidem*, XLIX, 240.
[80] Voltaire, *Don Pèdre, Epître dédicatoire, Ibidem*, VII, 245.
[81] Voltaire, *De l'Arioste*, dans *Questions sur l'Encyclopédie, Ve partie*, 1771 ; dans *Œuvres*, XVIII, 573-580. Reproduit dans *l'Almanach littéraire ou Etrennes d'Apollon*, 1777, pp. 39-50.
[82] Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, dans *Œuvres*, XVIII, 579.

une fois de plus que Voltaire vit toujours dans l'Arioste le poète comique et un peu bouffon, que Bettinelli avait essayé en vain de lui faire connaître sous un autre aspect. Ses vers sont enjoués et légers, et trahissent de la façon la plus agréable la lettre du texte italien ; d'ordinaire, ils ajoutent encore à la pointe satirique, qu'il est facile de deviner assez souvent dans les inspirations de l'Arioste. Mais, malgré tout, on est un peu mécontent de trouver toujours, dans les appréciations si nombreuses et dans les témoignages si éclatants de son admiration pour le *Roland Furieux*, une compréhension limitée à un seul aspect du poème, à son côté pittoresque et badin [83].

Quoi qu'il en fût, ses sympathies pour le poète italien ne faiblirent à aucun moment de sa vie. Il l'aima avec une passion qui fut peut-être la plus constante de toute sa longue carrière littéraire. Parfois même, on lui fit un grief de son adoration de l'Arioste, que l'on trouvait un peu enfantine, et certains critiques s'amusèrent sur ce sujet [84] ; mais il n'en reste pas moins vrai que son admiration était sincère, et n'avait rien de déraisonnable, si l'on considère les aspects multiples de ces deux grands esprits, qui sont différents, mais qui se rencontrent souvent. Cette vérité est encore plus évidente dans l'œuvre purement littéraire de Voltaire. Après avoir examiné ses jugements sur l'Arioste, nous analyserons les traces de l'influence de ce poète dans ses écrits littéraires, afin d'établir d'une part ses dettes envers le poète italien, et d'autre part le terrain commun sur lequel leurs esprits se rencontrent.

VI

Le souvenir du *Roland Furieux* est visible dans un certain nombre d'ouvrages littéraires de Voltaire, qui suivirent son *Essai sur la poésie épique*. Nous avons déjà vu qu'on ne saurait rien préciser, de ce point de vue, sur sa *Henriade*, dans laquelle il s'était proposé pour modèle le Tasse, et qui date d'une époque

[83] Cela n'empêcha pas ses contemporains, qui jugeaient l'Arioste comme lui, de considérer ses traductions comme égales à l'original ; cf. Garat, dans le *Mercure de France*, décembre 1780, p. 26, et Trélis, *Les Satires de l'Arioste*, pp. 13-14.
[84] « Les vieillards, comme les enfants, aiment les contes », écrivait Geoffroy, à propos de l'admiration de Voltaire pour l'Arioste ; *Journal de Monsieur*, 1781, I, 180.

à laquelle il était loin d'admirer l'Arioste. Mais, plus tard, ses sympathies nouvelles lui dictent en quelque sorte un goût nouveau. Nous n'irons pas jusqu'à soutenir qu'il doit au poète italien le sel, la grâce et l'élégance du style de ses romans, quoiqu'on puisse faire un parallèle intéressant de leur art de la composition. Mais il est du moins évident que Voltaire se rappella parfois l'Arioste, au moment où il composait ses contes, et qu'il s'essaya à écrire un peu dans son goût, et à s'approprier cette grâce et cette mollesse, ce *molle et facetum*, qu'il avait enfin appris à goûter.

Dans *Zadig*, un chapitre entier est consacré à la description des duels successifs des chevaliers qui prétendent à la main d'Astarté, et à la couronne de Babylone. Zadig reste vainqueur, mais non sans avoir eu à combattre un adversaire digne de lui. Leur duel est peint avec les couleurs les plus vives et les plus saisissantes, et il est étonnant de voir Voltaire, qui généralement n'aime pas s'arrêter aussi longuement sur les circonstances de son récit, les détailler avec un art aussi accompli. Cet art lui vient de l'Arioste ; Zadig et son rival ne sont autres que Renaud et Sacripant, ou Roger et Rodomont, car il est facile de se rendre compte que, dans cette description, la vivacité de l'allure aussi bien que l'accumulation des détails viennent de là : « Les plumes de leurs casques, les clous de leurs brassards, les mailles de leurs armures sautent au loin sous mille coups précipités. Ils frappent de pointe et de taille, à droite, à gauche, sur la tête, sur la poitrine ; ils reculent, ils avancent, ils se mesurent, ils se rejoignent, ils se saisissent, ils se replient comme des serpents, ils s'attaquent comme des lions ; le feu jaillit à tout moment des coups qu'ils se portent » [85].

Malgré tout, Zadig obtient enfin la victoire sur son rival ; mais un des concurrents, le plus lâche de tous, celui dont la couardise avait fait l'objet des risées de tous les spectateurs, lui vole pendant la nuit son armure blanche, en lui laissant la sienne à la place, et se présente à sa place, pour cueillir le fruit de sa bravoure. Le matin, Zadig ne retrouve plus ses armes, et est obligé d'endosser celles qu'on lui a laissées, et que le public reconnaît tout de suite, lorsqu'il sort, accompagné par les huées

[85] Voltaire, *Zadig*, ch. XIX : *Les combats*. Cf. surtout *Orlando Furioso*, II, *ix*.

et les moqueries de la foule. Ce n'est pas autrement que le bon Griffon avait été trahi et volé par Martan ; dans le récit de Voltaire, comme dans celui de l'Arioste, cette trahison ne demeurera pas sans être punie, par la reconnaissance des mérites réels de ces personnages [86].

L'imitation ne se limite pas seulement aux détails accidentels du récit ; parfois, elle est poussée jusqu'à l'emprunt de certaines situations fondamentales pour le développement de l'action. C'est ce qui arrive dans *la Princesse de Babylone*, dans laquelle on voit Amazan « le plus beau, le plus fort, le plus courageux, le plus vertueux des mortels », perdre la raison en apprenant que Formosante, qui est sa maîtresse, s'est laissée prendre un baiser par le roi d'Egypte [87]. Cette folie doit être rapprochée de celle de Roland, apprenant la trahison d'Angélique ; il y a là une identité de situations, qui ne laisse pas de doute sur le modèle dont s'est servi Voltaire. Mais, comme nous l'avons dit, ce modèle est encore visible dans des détails moins importants du récit, dans l'atmosphère du conte, qui a la couleur héroïque et chevaleresque propre aux histoires de l'Arioste [88]. Et nous n'insisterons pas sur l'esprit de Voltaire, sur l'ironie qui lui est caractéristique, et qui n'a pas, dans ses romans, l'âpreté de ses écrits polémiques. Il y règne, au contraire, une certaine bonhomie, une simplicité d'autant plus agréable, qu'elle cache avec un art accompli les effets recherchés par l'écrivain ; tout cela n'est pas sans rappeler la manière de l'Arioste, dont l'esprit a certainement déteint sur l'inspiration voltairienne, et qui a contribué à rendre plus aimable la satire déguisée de ses romans.

Nous renouvellerons ces observations, au sujet de la tragédie de *Tancrède*, sur la source de laquelle on a longuement dis-

[86] Cf. *Orlando Furioso*, XVII et XVIII. Ce rapprochement a été fait pour la première fois par Seele, *Voltaire's Roman Zadig ou la Destinée. Eine Quellenforschung*. Leipzig 1891 ; cf. Th. Roth, *Der Einfluss von Ariost's Orlando Furioso*, p. 102.

[87] Voltaire, *La princesse de Babylône*, dans *Œuvres*, XXII. Cf. R. Legros, *L' « Orlando Furioso » et la « Princesse de Babylône » de Voltaire*, dans *Modern Language Review*, XXII (1927), pp. 155-161, à qui nous devons aussi les détails qui suivent.

[88] Amazan est possesseur d'une épée qui s'appelle Fulminante, et qui fait partie de l' « ancienne armure de Magog », ce qui n'est pas sans rappeler les armures illustres de Boiardo et de l'Arioste. M. Legros, *o. c.*, pp. 159-160, voit d'ailleurs dans cette nouvelle une influence du *Roland Amoureux*, à laquelle nous ne croyons pas autant.

cuté [89]. L'intrigue présente une certaine ressemblance avec l'épisode des amours de Genèvre et d'Ariodant, dans le *Roland Furieux ;* à cause de cela, certains critiques ont affirmé que Voltaire devait à l'Arioste les données principales de sa tragédie [90]. Mais on constate en même temps des ressemblances avec un roman de la Comtesse de Fontaines, intitulé *la Comtesse de Savoie,* que Voltaire connaissait certainement, car il était ami de cette femme. On expliqua cette correspondance en supposant que Madame de Fontaines elle-même avait tiré son sujet de l'Arioste [91], ou bien, avec plus d'apparence, que Voltaire s'était servi des deux ouvrages à la fois, dans la composition de sa tragédie [92].

En réalité, *la Comtesse de Savoie* est tirée d'une nouvelle de Bandello ; son sujet présente des ressemblances avec l'aventure de Genèvre, mais probablement sans rien lui devoir, car on le rencontre dès le XV^e^ siècle, dans des miracles français, tels que celui de *la Marquise de la Gaudine.* Ce sont donc deux récits différents, mais brodés sur des thèmes très rapprochés, et qui évoluèrent d'une manière indépendante jusqu'au XVIII^e^ siècle, où ils se rencontrèrent pour la première fois, dans *Tancrède.*

L'action est fondée sur un double conflit psychologique : le silence d'Aménaïde, qui se voit injustement accusée, mais qui est obligée de se taire, afin de ne pas découvrir la présence de Tancrède, et le sacrifice de ce dernier, qui, bien que convaincu, comme tout le monde, de la trahison de sa maîtresse, n'hésite pas à prendre sa défense contre celui qui soutient l'accusation, et à sauver la vie de cette ingrate, quitte à chercher ensuite la mort pour lui-même. De ces deux problèmes, qui donnent à la tragédie un si puissant intérêt dramatique, le premier appartient sans doute à Voltaire. L'amoureux qui prend la défense d'une maîtresse qu'il considère comme ingrate, apparaît avec des variantes plus ou moins importantes, dans *La Comtesse de Savoie,* aussi bien que dans l'épisode de Genèvre. Il est certain

[89] Cf. Al. Cioranescu, *Tancrède de Voltaire et ses sources épiques,* dans *Revue de littérature comparée,* XVIII (1938).

[90] Les éditeurs de Kehl, dans une note, reproduite par Beuchot, *Œuvres* de Voltaire, VII, 210 ; Lamartine, *Cours familier de littérature,* X, 72.

[91] La Harpe, *Cours de littérature,* II, 374.

[92] H. Lion, *Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire,* Paris, Hachette 1895 ; E. Bouvy, *Voltaire et l'Italie,* pp. 115-116 ; J. Dubled, *L'« Orlando Furioso » et la « Pucelle » de Voltaire,* p. 289.

cependant que, dans la forme sous laquelle on la trouve dans la tragédie, cette inspiration vient plutôt de l'Arioste que du roman de Madame de Fontaines.

Dans ce dernier ouvrage, la Comtesse de Savoie ayant été faussement accusée d'adultère, et condamnée à mort si un chevalier ne se présente pas pour la défendre, appelle à son secours Mendoce, un prince d'Espagne qui l'aime, et pour lequel elle se sent à son tour un penchant. Mendoce répond à son appel, mais il ne la défend pas, avant d'avoir acquis la certitude de son innocence, ce qui diminue la beauté de son geste, en réduisant son action à des proportions trop humaines. Au contraire, l'Ariodant de l'Arioste croit avoir vu de ses propres yeux le crime de Genèvre, et cela ne l'empêche pas, alors qu'il voit la vie de sa fiancée en danger, d'aller défendre une maîtresse qu'il croit coupable de la plus noire trahison. C'est exactement la situation dans laquelle se trouve Tancrède, qui apprend le crime d'Aménaïde en même temps que sa condamnation, et qui se décide malgré tout à prendre sa défense.

C'est donc le récit de l'Arioste, plutôt que la version prosaïque de Bandello, dont les détails sont trop réalistes, et les actions trop peu généreuses, qui fut la source d'inspiration de Voltaire. Mais s'il est vrai que l'on a fait trop de cas de *la Comtesse de Savoie,* considérée comme source de *Tancrède,* il n'en est pas moins vrai que Voltaire lui doit toujours quelque chose, quand ce ne seraient que le fait de situer son action en Sicile, et le nom de son héros principal. Comme, d'autre part, le roman aussi bien que le poème étaient déjà pour Voltaire des lectures anciennes au moment où il composait son *Tancrède,* il est possible que ce souvenir des deux récits se soit confondu dans sa mémoire, en sorte qu'on ne puisse plus reconnaître la provenance de chacun des traits qui composent cette action. En tout cas, l'influence du roman de Madame de Fontaines est indéniable ; elle est aussi prouvée par l'existence d'une tragédie antérieure de Voltaire, *Artémire,* dont le sujet est entièrement tiré de ce roman, et dont il abandonna ensuite le projet, mais non sans en faire passer quelque chose dans *Tancrède.*

Intéressante par l'intensité des passions qui s'y développent, la tragédie captive aussi par son atmosphère, qui fait monter pour la première fois sur la scène tragique le monde chevaleres-

que, auquel on n'avait réservé que les spectacles de l'opéra. Voltaire est le premier des écrivains dramatiques du XVIII[e] siècle, qui voulurent choisir leurs sujets dans le moyen-âge ; c'était là une époque encore inédite au théâtre, et qui conférait à l'action un intérêt nouveau, par l'aspect de ces armures et de ces oriflammes dont on finit par abuser, et par le spectacle des mœurs chevaleresques, telles que l'Arioste les avait représentées [93].

Cette société de paladins, ce monde fait de guerres et de passions, suscita dès son apparition un intérêt qui ne se démentit pas par la suite. Fréron, qui fut pour Voltaire un critique plus impartial que celui-ci ne le fut à son égard, releva tout de suite ce mérite de la tragédie ; on y respirait, disait-il « un air de chevalerie, si l'on peut parler ainsi, qui devient un nouveau genre de spectacle » [94]. Le grand public fut aussi content de la découverte de ce monde nouveau, et s'empressa d'applaudir à l'apparition des généreux paladins d'autrefois, qui durent attirer les regards de toutes les femmes. « Si vous avez un amant », écrivait l'une d'elles, le lendemain de la représentation de *Tancrède*, « défaites-vous-en dès demain ; il n'est pas paladin ; il n'y a que ces gens-là pour faire honneur aux femmes ; êtes-vous vertueuse, ils l'apprennent à l'univers ; ne l'êtes-vous pas, ils égorgeraient mille hommes plutôt que d'en convenir » [95].

La transformation de la tragédie classique en drame passionnel et romanesque commençait ainsi avec *Tancrède*, et sous le signe de l'Arioste, qui avait indiqué au poète le monde dans lequel il devait choisir ses sujets. Un goût nouveau pour l'atmosphère chevaleresque en fut le résultat, et on le peut constater dans un assez grand nombre de productions dramatiques de ce siècle, dont la tragédie de Voltaire commence la série. L'influence de l'Arioste n'était donc pas morte, et son œuvre avait encore assez d'actualité, pour pouvoir imposer au public une mode nouvelle, dont nous noterons par la suite les multiples échos.

[93] Cf. E. Deschanel, *Le romantisme des classiques. Tancrède*, dans *La Nouvelle Revue*, vol. XL (16 mai 1886), pp. 319-336 ; H. Lion, *Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire*, pp. 240-268.

[94] Cité par E. Deschanel, *Le romantisme des classiques*, p. 335.

[95] Lettre de Madame d'Epinay, du 10 septembre 1760 ; citée par L. Moland, dans les *Œuvres* de Voltaire, V, 490.

[96] Longchamps et Wagnière, *Mémoires sur Voltaire*, II, 185 ; cf. E. Bouvy, *Voltaire et l'Italie*, pp. 117-118.

VII

Par tous ce que nous avons dit jusqu'ici des jugements critiques de Voltaire, et de ses imitations ariostesques, on a pu voir qu'il appréciait, dans le *Roland Furieux*, l'atmosphère chevaleresque aussi bien que l'esprit badin. Il n'a pas bien compris l'Arioste, et son admiration ne s'adresse qu'à un seul côté de l'inspiration du Ferrarais. Il eut le tort de ne voir dans le *Roland Furieux* qu'un poème comique, burlesque même, une sorte de parodie du véritable poème épique ; il l'aima uniquement pour l'amusement que procurait sa lecture, sans en saisir le côté profondément humain, qui cependant n'était pas moins intéressant. Lorsqu'il voulut l'imiter dans le même genre littéraire, ce ne fut pas un poème épique qu'il écrivit, mais seulement une parodie, la célèbre *Pucelle*, dans laquelle l'influence du *Roland Furieux* est manifeste à chaque page, et presque à chaque vers.

On sait quelle est l'origine de ce poème. Ses biographes nous racontent que Voltaire se trouvait chez le duc de Richelieu, un soir que l'on y causait de la *Pucelle* de Chapelain ; il voulut expliquer l'insuccès de ce poème par le choix malheureux du sujet, qui, disait-il, présentait trop de circonstances triviales, et ne se prêtait qu'à une interprétation burlesque. On le prit au mot, et on lui demanda de composer ce poème comique, tel qu'il l'avait fait entrevoir [97]. Il mit de longues années à l'écrire, et ce fut un ouvrage tel qu'il l'avait annoncé. Il n'avait plus le goût des poèmes sérieux, dans le genre de la *Henriade*, qui était une œuvre de jeunesse ; à l'époque où il composait la *Pucelle*, on aurait pu dire de lui ce que Condorcet allait en dire plus tard : « Il aime passionément l'Arioste ; mais je doute qu'il se charge d'une entreprise de longue haleine. La haine contre l'intolérance et la superstition est le seul sentiment qui puisse lui donner la force d'écrire encore de longs ouvrages » [98]. Il faut ajouter à cela un goût accentué de l'ironie, qui devenait de plus en plus le condiment indispensable de son imagination, et l'inten-

[97] Longchamps et Wagnière, *Mémoires sur Voltaire*, II, 185 ; cf. Bouvy, *Voltaire et l'Italie*, pp. 117-118.

[98] Condorcet, Lettre du 28 juin 1770, dans Ch. Henry, *Correspondance inédite de Condorcet et de Turgot (1770-1779)*, Paris, Charavay Frères 1883, p. 15.

tion burlesque de son poème, qui lui commandait de rire de tout ce qui lui aurait dû être grave et solennel, et de railler les sentiments et les actions qu'il allait attribuer à ses personnages. On aura alors une idée de la *Pucelle*, telle qu'elle devait être, et telle qu'elle fut en réalité, lorsque les copies et les nombreuses éditions successives la firent connaître au public.

Dans ce poème, où des contemporains même reconnurent une forte empreinte de l'Arioste [99], l'influence de ce poète italien est évidente partout, dans l'esprit comme dans la manière. Il suffit, pour s'en rendre compte, de jeter un coup d'œil sur la traduction italienne, de la *Pucelle*, qu'écrivit Vincenzo Monti, et qui a l'air plutôt d'une paraphrase du *Furieux*, tellement les deux inspirations se rencontrent et s'identifient souvent [100]. Voltaire reconnaît d'ailleurs lui-même que l'Arioste a été son guide ; sa correspondance est remplie de témoignages qui abondent tous dans le même sens. « A l'égard de mon poème épique », écrit-il pendant qu'il y travaille, « c'est plutôt dans le goût de l'Arioste que dans celui du Tasse que j'ai travaillé » [101]. Et pour avoir limité sa « folie » à XXI chants seulement, il croit pouvoir dire qu'il est « au moins de deux tiers plus sage que l'Arioste » [102], ce qui, on le verra tout de suite, n'est qu'une manière de s'exprimer. Plus tard, quand le poème était déjà imprimé, et que des éditions clandestines en défiguraient le texte à l'envi, sa correspondance parle encore de cet ouvrage composé « dans le goût de messer Ariosto » [103], de ce « petit poème ariostin » [104], du-

[99] Collé, *Journal et mémoires*, II, 34 ; *Le Journal François*, III, 15 déc. 1777, p. 290 ; *L'Année Littéraire*, 1780, VII, 295-298 ; S. Bettinelli, *Lettere a Lesbia Cidonia*, pp. 186-189 ; La Harpe, *Cours de littérature*, II, 129. Cf. aussi les travaux cités plus haut, et surtout, J. Dubled, *L' « Orlando Furioso » et la « Pucelle » de Voltaire*, dans *Bulletin Italien*, XI (1911), 287-315 ; XII (1912), 50-73 et 299-303 ; XIII (1913), 37-47.

[100] Il est vrai aussi que Monti à son tour se laisse influencer par l'Arioste. Cf. G. Natali, *I due capolavori del Voltaire e i loro traduttori italiani*, dans *Idee, costumi, uomini del Settecento. Studi e saggi letterarii*, Torino, S.T.E.N. 1916, pp. 177-194.

[101] Voltaire, Lettre à Fourmont, du 27 [?] 1734, dans *Œuvres*, XXXIII, 438 ; cf. Bouvy, *Voltaire et l'Italie ;* pp. 118-119. V. aussi la lettre à Cideville, du 6 février 1735, dans *Œuvres*, XXXIII, 478.

[102] Voltaire, Lettre à l'abbé d'Olivet, du 24 août 1735, dans *Œuvres*, XXXIII, 513. Cf. aussi la lettre de Voltaire à Tressan, du 9 décembre 1736, *Ibidem*, XXXIV, 185.

[103] Voltaire, Lettre à d'Argental, du 13 juin 1755, dans *Œuvres*, XXXVIII, 393.

[104] Voltaire, Lettre à Fourmont, du 13 juin 1755, dans *Œuvres*, XXXVIII, 394.

quel il semble être content. Il en envoie une copie à Madame Du Deffand, à laquelle nous l'avons vu recommander avec insistance la lecture de l'Arioste, et il avoue qu'il y a « tâché d'imiter, quoique très foiblement, la manière naïve et le pinceau facile de ce grand homme » [105].

Tout cela suffit pour mettre en lumière l'intention dans laquelle Voltaire composa son poème, et pour établir la certitude d'une imitation directe du *Roland Furieux*. L'analyse de l'ouvrage ne fait que la confirmer. Le vers, les exordes de chaque chant, les descriptions de combats, un grand nombre de comparaisons, et une foule d'autres images poétiques, aussi bien que le sujet de quelques aventures qui s'y trouvent racontées, tout cela vient, avec des modifications plus ou moins importantes, du poème italien.

Le poème héroïque français avait depuis longtemps déjà consacré l'emploi de l'alexandrin, lorsque Voltaire entreprit d'écrire sa *Pucelle* en vers décasyllabes ; ceux-ci, plus courts et plus rapides, donnent au récit épique un mouvement plus vif, et correspondent mieux au ton badin qu'il avait adopté. Ce procédé, qui allait être repris plus tard dans un grand nombre d'ouvrages similaires, vient sans aucun doute de la fréquentation des poètes italiens, qui ont tous employé ce vers. Si Voltaire n'a pas emprunté aussi la stance de huit vers, c'est parce qu'elle était accompagnée, dans la poésie française, de la difficulté des trois rimes accouplées, difficulté qui devient insurmontable dans des ouvrages de longue haleine.

C'est aussi de l'Arioste que le poète apprit la manière de raconter, et d'introduire les uns après les autres les épisodes différents de son récit, par de brusques transitions. Il a, comme lui, l'habitude d'invoquer à l'appui de ses dires des autorités illusoires, comme celle de l'abbé Trithème, auquel il renvoie pour plus d'un détail, et qui joue exactement le même rôle que Turpin dans le *Roland Furieux* [106]. Il y a en outre, dans son

[105] Voltaire, Lettre à Mme Du Deffand, du 13 octobre 1759, dans *Œuvres*, XL, 191. Dans le poème même, l'Arioste est mentionné à plusieurs reprises ; v. *Préface*, XIII, 27, et XV, 32.

[106] Voltaire, *La Pucelle*, XV, 13 ; XVI, 11 ;XX, 111. Cf. aussi XV, 32 :

Oh, qu'Arioste étala de prudence
Quand il cita l'archevêque Turpin !
Ce témoignage à son livre divin
De tout lecteur attire la croyance.

poème, des allusions directes à certaines imaginations de l'Arioste, comme, par exemple, la vaillance de Bradamante [107], ou le voyage d'Astolphe dans la lune [108]. On y trouve des armures enchantées, comme celle que porte Jeanne, et qui lui a été donnée par Saint-Denis lui-même. Une foule d'autres détails, qui sont plus ou moins en rapport avec les fictions de l'Arioste, et sur lesquels il n'est plus nécessaire de nous étendre maintenant, ont été enregistrés, avec toute la sagacité que l'on pourrait désirer, dans un travail auquel nous avons déjà renvoyé pour compléter ces indications [109].

Nous avons parlé ailleurs des exordes dont l'Arioste fait précéder chaque chant de son poème, et qui donnent à son récit un charme et un intérêt particuliers, par le cadre qu'ils forment aux aventures auxquelles ils servent d'introduction, et par la portée générale des réflexions que suggère au poète chaque épisode de son roman. Cette méthode fut imitée à son tour par Voltaire, qui commence aussi ses chants par de courtes introductions de quelques vers, dans lesquelles il expose quelques idées générales, inspirées par les circonstances du récit qu'il fait suivre. C'est ainsi qu'avant de nous décrire une scène d'enchantement, par exemple, il nous y prépare par quelques mots sur les magiciens et la puissance des charmes, dont l'inspiration lui vient directement de l'Arioste :

> Oh, que le monde est rempli d'enchanteurs !
> Je ne dirai rien des enchanteresses.
> Je t'ai passé, temps heureux des faiblesses,
> Printemps des fous, bel âge des erreurs ;
> Mais à tout âge on trouve des trompeurs...
> De vrais sorciers, tout-puissants séducteurs,
> Vêtus de pourpre et rayonnants de gloire... [110]

Malgré la sécheresse relative de son génie poétique, Voltaire dispose d'assez de moyens, pour voler de ses propres ailes, et pour chercher à ses exordes des thèmes différents de ceux que lui offrait l'Arioste. C'est pourquoi nous croyons qu'il est inu-

[107] Voltaire, *La Pucelle*, XVI, 284-286.
[108] *Ibidem*, II, 252-255 ; XIII, 12-20.
[109] J. Dubled, *L' « Orlando Furioso » et la « Pucelle » de Voltaire.*
[110] Voltaire, *La Pucelle*, XVII, 1-7 ; cf. *Orlando Furioso*, VIII, *j* :

> Oh, quanti sono incantatrici, oh quanti
> Incantator fra noi, che non si sanno.

Pl. XV.



Costa de Beauregard. — Angélique et l'Hermite

tile de pousser trop loin les recherches, et d'aller chercher des ressemblances et des correspondances, là où il n'y a aucune apparence d'emprunt [111] ; la matière des exordes de la *Pucelle* ne vient pas toujours du *Roland Furieux*, et est nécessairement en rapport avec le contenu du chant qu'ils préparent. Il n'y a que leur idée première qui vienne directement de l'Arioste, même lorsqu'ils ne contiennent pas de souvenirs précis de son texte, et qu'ils sont brodés sur des thèmes auxquels on chercherait en vain des correspondances ; comme celui-ci, qui est d'une allure tout à fait personnelle :

> Eh quoi ! toujours clouer une préface
> A tous mes chants ! la morale me lasse...
> Allons au fait, lecteur, tout rondement,
> C'est mon avis. Tableau d'après nature
> S'il est bien fait, n'a besoin de bordure [112].

Nous ne ferons pas ici l'analyse de toutes les comparaisons et de toutes les descriptions de combats ou de duels que Voltaire a prises à l'Arioste [113]. Elles sont nombreuses, et n'ont presque jamais le même pittoresque et la même fraîcheur ; le goût de la poésie française pour ce qui est caractère général, et son aversion pour le détail précis et trop particulier, empêchent le poète de retrouver les mêmes effets. Quant aux types et aux personnages, il y en a aussi qui viennent directement du *Roland Furieux*. C'est de là que Voltaire prit ses femmes guerrières, Jeanne et Rosamore, qui correspondent en quelque sorte à Marfise et à Bradamante, et le moine Grisbourdon, qui tient la place du mauvais hermite, qui avait essayé de séduire Angélique. C'est à l'imitation du poète italien qu'il fit intervenir des saints dans la guerre des Français contre les Anglais, et Saint Denis est pour Jeanne ce que la fée Mélisse avait été pour Roger. Il n'y a jusqu'à l'hippogriffe, qui est un véritable per-

[111] C'est ainsi que M. Keyser, *La fortune de l'Arioste en France*, p. 153, trouve que les invectives contre la guerre, au XIX[e] chant de la *Pucelle*, peuvent être comparées à celles de l'Arioste contre la jalousie (début du chant XLIII), avec lesquelles elles n'ont en réalité aucun rapport. On trouvera chez Dubled, dans *Bulletin Italien*, XI (1911), pp. 302-315, une liste complète des rapprochements à faire entre les exordes des deux poèmes ; mais nous devons ajouter qu'ils ne sont pas toujours convaincants.

[112] Voltaire, *La Pucelle*, X, 1-12.

[113] Pour plus de détails, cf. J. Dubled, dans *Bulletin italien*, XIII (1913), pp. 37-46.

sonnage dans le poème de l'Arioste, qui n'ait son correspondant, avec l'âne ailé dont Saint Denis fait don à Jeanne. On retrouve les effets des fontaines enchantées de la forêt des Ardennes, dans le rocher de Saint Maximine, qui a la propriété magique d'éteindre les passions de ceux qui y montent ; La Trémouille et d'Arondel en font l'expérience, après avoir longuement cherché leurs maîtresses perdues [114].

Des aventures entières rappellent d'aussi près la matière du poème italien. Les amours de Charles et d'Agnès Sorel, ces amants « plongés tous deux dans le sein des délices » [115], pourraient être rapprochés de celles de Roger et d'Alcine, dans l'île enchantée de cette magicienne [116]. L'épisode de Jeanne, endormie par Grisbourdon, n'est pas loin de l'aventure d'Angélique endormie par le vieux hermite [117] ; il faut aussi rapprocher de cette dernière aventure le miracle accompli sur Jean Chandos, qui ne peut plus jouir du fruit de sa victoire, tout comme l'hermite sorcier se voit frustré par l'âge du fruit de ses amoureuses poursuites [118].

Parmi tant d'histoires et d'épisodes plus ou moins libres, le poème de Voltaire contient aussi un épisode d'amours romanesques, qui rappelle celui de Genèvre ; c'est l'histoire de la jeune Dorothée, condamnée à être brûlée vive, si un chevalier ne vient pas la défendre, et sauvée à temps par le brave Dunois [119]. La Trimouille et d'Arondel sont en train de se battre, quand un voleur emporte Dorothée et Rosamore, leurs maîtresses, qui les attendaient. A peine les deux rivaux s'en aperçoivent-ils, qu'ils interrompent le combat, pour aller les chercher ; c'est exactement l'aventure qui était arrivée à Renaud combattant Sacripant, pendant qu'Angélique se sauvait [120]. Le palais d'Hermafrodix, à l'intérieur duquel tout le monde devient fou, et ne se reconnaît plus, jusqu'à ce que Bonifoux rompe le charme, rappelle bien le palais enchanté, dans lequel

[114] Voltaire, *La Pucelle*, IX, 213 et suiv.
[115] *Ibidem*, I, 162 ; cf. *Orlando Furioso*, VII, *xxvij*, 5-6 :

Or sino agli occhi ben nuota nel golfo
Delle delizie.

[116] Le portrait d'Agnès Sorel est d'ailleurs plein de souvenirs de celui d'Alcine, au VII[e] chant du *Furieux* ; cf. *La Pucelle*, V, 112 et suiv.
[117] Voltaire, *La Pucelle*, II, 128.
[118] *Ibidem*, XIII, 408 et suiv. ; cf. *Orlando Furioso*, VIII, *xlviij-l*.
[119] Voltaire, *La Pucelle*, VI et VII.
[120] Voltaire, *La Pucelle*, VIII, 360-368 ; cf. *Orlando Furioso*, II, *xj-xij*.

Atlant attirait les guerriers français et païens, en leur faisant croire qu'ils y avaient vu leurs maîtresses, qu'ils cherchaient ensuite en vain, sans pouvoir sortir du palais [121].

Tout cela montre combien l'influence de l'Arioste est importante et constante sur le poème de la *Pucelle*, et nous permet de constater les résultats de l'opinion d'un pareil modèle, après avoir mesuré l'étendue de ces emprunts. C'est grâce à l'Arioste que notre poète est arrivé à la conception du poème épique dont la *Pucelle* est la réalisation, et qui, ne tenant plus compte des règles de la poétique classique telles qu'il les avait appliquées autrefois dans la *Henriade*, est basée sur la variété, le comique et le mélange des styles. Il est possible aussi que Voltaire ait pensé, en composant cet ouvrage, non seulement à se divertir, et à amuser la société libertine de ses amis, mais aussi à créer un genre nouveau, que la littérature italienne possédait depuis longtemps, et qui faisait défaut à la poésie française. Quoi qu'il en soit, il a réussi à donner, avec sa *Pucelle*, quelque chose de vraiment nouveau ; malgré toutes les réserves que l'on peut faire, avec beaucoup de raison, sur son peu de moralité d'une part, et sur son manque de sensibilité et de fraîcheur d'autre part, il convient de remarquer qu'il a donné dans ce poème quelques-unes de ses pages les plus vivantes et les plus spirituelles.

Du point de vue de l'imitation de l'Arioste, l'interprétation de l'esprit du poète est par trop unilatérale, puisqu'il n'en sait emprunter que le ton comique et badin, et qu'il se désintéresse de tout ce qui est sentiment sincère, compréhension profonde de la vie et de l'humanité ; en même temps, il ne réussit pas à rendre l'exquise harmonie dans laquelle se réalisaient les imaginations du poète. Ce qui est plus, la plaisanterie et l'esprit eux-mêmes ne sont pas tout à fait les mêmes chez les deux écrivains. Généralement, l'Arioste est un artiste plus fin et plus accompli, qui sait cacher son ironie, son libertinage, et aussi ses intentions satiriques, sous le voile d'une feinte naïveté, à la faveur de laquelle il fait passer des choses, que l'on aurait difficilement admises autrement. Il sait aussi varier son ton d'un instant à l'autre, et cette diversité lui permet d'employer toute la gamme des plaisanteries, comme aussi de peindre toute

[121] Voltaire, *La Pucelle*, XVIII ; cf. *Orlando Furioso*, XIII, *xlix-l*.

celle des sentiments. Quant à Voltaire, son esprit est fait d'une ironie railleuse, et souvent méchante, qui ne change presque jamais de ton, et d'un comique toujours trop libre ; s'il n'est pas « dégoûtant dans ses ordures », comme le qualifiait un de ses contemporains [122], il finit en tout cas par fatiguer, avec la monotonie de son inspiration, qui n'atteint jamais la richesse et la vivacité des couleurs de l'Arioste.

Avec la meilleure opinion que l'on puisse se former de la *Pucelle*, on ne saurait la considérer autrement que comme une parodie du *Roland Furieux* ; autrement, une comparaison serait impossible entre les deux ouvrages, « comme les figures de l'Arétin ne peuvent se comparer aux tableaux de l'Albane » [123]. Cela montre une fois de plus combien Voltaire se trompait quand il considérait le *Roland Furieux* lui-même comme une parodie, et cela prouve en même temps l'infériorité de son génie poétique. Si l'on réfléchit sur les raisons pour lesquelles, sans être un échec, la *Pucelle* n'atteignit pas la hauteur du modèle qu'elle voulait copier, on trouvera les causes de son échec dans ces deux constatations même, l'insuffisance de l'inspiration du poète et la sécheresse de sa muse, autant que l'incompréhension du génie de son modèle.

Mais, malgré tout, la *Pucelle* n'en présente pas moins, de notre point de vue, un intérêt capital, comme se trouvant, avec les autres œuvres littéraires de Voltaire citées plus haut, et avec les produits de son activité critique, à l'origine d'un nouvel engouement du public français pour l'Arioste, d'une mode qui se fait déjà pressentir à l'apparition de ce poème, et qui atteindra son apogée dans le dernier quart du siècle. Il est vrai que l'atmosphère avait changé encore une fois dans le monde des lettres, et que la littérature aussi bien que les esprits se trouvaient dans des conditions favorables à un nouveau commerce avec le poète. Le mérite de Voltaire n'est donc pas exclusif ; mais il n'en reste pas moins vrai que ce fut lui qui découvrit cette source déjà oubliée, et y puisa le premier de nouvelles inspirations littéraires. Celles de Voltaire montrent déjà ce que le siècle nouveau allait demander à cet écrivain, ainsi ramené dans l'actualité. Ce sont surtout l'esprit,

[122] Collé, *Journal et mémoires*, II, 35.
[123] *Le Journal François*, t. III, 15 décembre 1777, p. 290.

la galanterie et le libertinage que cherche cette génération, qui veut d'abord s'amuser, et qui ne demande au poète que d'être agréable. L'Arioste sera donc compris et interprété autrement que par le passé, au gré des besoins nouveaux de ses lecteurs, qui le connaîtront sous des formes, à l'examen desquelles nous allons consacrer le dernier chapitre de notre étude.

CHAPITRE VI

LE RENOUVEAU ROMANESQUE A LA FIN DU XVIII[e] SIÈCLE

I

Les transformations qui s'annonçaient au commencement du XVIII[e] siècle, aboutissent à un résultat vers le milieu de ce siècle. Le classicisme, fatigué par le trop grand respect des règles, et par l'imitation répétée des mêmes modèles, ne vit plus que dans la morne noblesse d'une tragédie sans ressources. Les idées jetées au vent par les sceptiques du commencement du siècle ont déjà germé, et toutes les valeurs ont été revisées, une fois que les assises de l'ordre ancien n'offraient plus la même sécurité.

Les anciennes positions de la philosophie, de la morale, de la politique, des sciences même, ayant cédé la place à des conceptions nouvelles, qui ne sont ni aussi absolues, ni aussi autoritaires que par le passé, la poésie ne peut rester étrangère à tant de changements. A son tour, elle se conforme aux nouvelles curiosités, se cherche, tâtonne, se livre aux enquêtes et aux expériences les plus diverses, curieuse et désorientée à la fois. Elle vient de perdre le respect des autorités qui tenaient en bride ses inspirations, et elle n'a pas encore trouvé une autre voie qui lui convienne. Elle s'informe, elle cherche, elle interroge. Comme les esclaves que l'on vient d'affranchir, elle voudrait aller de tous les côtés à la fois ; mais elle n'ose s'avancer trop loin dans aucune direction, et ses démarches sont toujours accompagnées de repentirs, comme ses copies de retouches. Elle est libre, mais elle porte encore la marque de ses chaînes : c'est un désir qui manque de courage et de science, et qui s'adresse

partout, timidement, sans retenir tout le profit qu'il aurait pu tirer en insistant [1].

Il apparaît, de ces recherches, que l'époque toute entière a besoin d'une nouvelle conception, d'une nouvelle notion de la poésie. La définition classique de l'art est loin de satisfaire tous les esprits, et l'*Art poétique* de Boileau a été déjà dépassé, par des critiques qui ne peuvent s'empêcher de sourire à l'énoncé de ses dogmes, lors même qu'ils ne les attaquent pas ouvertement. Les modèles du grand siècle ne sont pas tombés dans l'estime du public ; mais les dogmes qu'ils recommandaient ont fait la preuve qu'ils étaient faillibles : il suffit, pour s'en rendre compte, de jeter un coup-d'œil sur la masse de la littérature pseudo-classique du XVIII[e] siècle.

Pour comprendre le véritable caractère de l'art, on ne se contente plus de la solution unilatérale qu'avait établie la génération précédente. On cherche ailleurs ce qu'on appelle « la vraie poésie », partout où les règles, désormais maudites, n'ont pas imposé leurs restrictions, et où l'inspiration a pu s'épancher sans entraves. Une sensibilité nouvelle commence à poindre, qui considère l'existence d'un point de vue plus ému, et qui, pour la première fois, commence à faire attention au cadre de la vie, aux beautés secrètes de la nature que l'on n'avait pas encore devinée et comprise [2]. Des horizons nouveaux s'ouvrent, et des littératures que l'on avait ignorées ou méprisées, viennent ajouter leur force et leur expérience à la bataille gagnée, et ensuite perdue, du classicisme. On cherche « la vraie poésie » partout où l'on avait négligé de la chercher, dans la poésie des pays nordiques, dans le moyen-âge national, dans la littérature chevaleresque, et dans l'œuvre des grands écrivains étrangers, qui n'ont pas connu le joug des dogmes classiques [3].

C'est ainsi qu'Ossian, Shakespeare et l'Arioste deviennent des modèles, à des titres divers. L'un apporte toute la brume du nord, la nostalgie d'une existence héroïque et mal définie, qui présage déjà les ténèbres d'Anne Radcliff, et les paysages

[1] Cf. D. Mornet, *Le romantisme en France au XVIII[e] siècle*, Paris, Hachette 1912 ; P. Van Tieghem, *Le Préromantisme. Etudes d'histoire littéraire européenne*, Paris, F. Alcan 1930.

[2] Cf. D. Mornet, *Le sentiment de la nature en France, de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, Paris, Hachette 1907.

[3] Cf. Van Tieghem, *Le Préromantisme*, I, 32.

romantiques de Walter Scott. L'autre représente l'ivresse de la liberté, le déchaînement de la passion et du génie, que l'on aime pour son inégalité même, et dont l'inspiration coule avec la fraîcheur et la turbulence d'un ruisseau de montagne. Quant à l'Arioste, il ne représente déjà plus ce qu'il avait été pour les générations précédentes ; il intéresse maintenant pour la couleur particulière de ses aventures héroïques et sentimentales, pour le genre « troubadour » dont semblent imprégnés ses sentiments et ses fantaisies [4].

Ce terme, qui a acquis, après le mouvement romantique une couleur particulièrement évocatrice, [5] caractérise à merveille les tendances qu'il dicte à la nouvelle littérature. Il montre que ce que l'on cherche dans le contact avec le moyen-âge, c'est surtout l'atmosphère et la couleur, l'intérêt romanesque des situations, le sombre, ou seulement le pittoresque, dans les passions aussi bien que dans les aventures. Mais le genre troubadour ne suppose pas seulement la fantaisie chevaleresque et sentimentale ; souvent, et par contagion avec des influences venant d'ailleurs, il montre une préférence marquée pour le pathétique et pour le mélodrame. Dans ce qu'elle avait de purement chevaleresque, dans le rétablissement d'une atmosphère perdue et d'une société idéalisée au plus haut degré, la connaissance de l'ancienne littérature nationale et l'influence des poèmes chevaleresques italiens eurent un rôle prépondérant.

La littérature du passé avait été presque entièrement ignorée des générations précédentes. Il n'y avait plus que la *Bibliothèque Bleue*, pour populariser quelques-unes des productions romanesques du moyen-âge, qui sont encore parmi les mieux connues aujourd'hui. Ce furent les érudits, et non pas les critiques, qui allèrent déterrer les monuments du passé, et en découvrir quelque chose au public : le sort de toutes les œuvres littéraires, aussi belles soient-elles, est de perdre l'actualité, et de passer entre les mains des érudits, après avoir ali-

[4] V. sur ce genre de littérature, F. Baldensperger, *Le genre « troubadour »*, dans *Etudes d'histoire littéraire*, Paris, Hachette 1907, vol. I, pp. 110-146 ; Th. Gerold, *Zum « genre troubadour » um 1780*, dans *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, CXXVI (1911), pp. 168-174 ; H. Jacoubet, *Le Comte de Tressan et les origines du genre troubadour*, Paris, Les Presses Universitaires 1923.

[5] « Les mots de *troubadour* ou de *trouvère* ont pour nous une couleur pittoresque aussi marquée que ceux de zouave ou de croque-mort ». A. Thérive, *Le retour d'Amazan, ou une histoire de la littérature française*, Paris, Le Livre 1926, p. 107.

menté la plume des critiques. Les chansons de geste, et la littérature chevaleresque en général, doivent beaucoup à La Curne de Sainte-Palaye, qui fut l'initiateur le plus important de cette sorte d'études. Avant lui, chroniques, romans et poèmes restaient ensevelis dans la poussière des bibliothèques, et personne ne pensait qu'il pourrait y avoir quelque intérêt à les lire ; après lui, et surtout après son célèbre *Mémoire concernant la lecture des anciens romans de chevalerie* [6], il y eut toute une campagne de publications et de travaux d'érudition, dont il serait inutile d'analyser ici les fruits [7]. Il faut ajouter d'ailleurs que La Curne de Sainte-Palaye lui-même n'était pas allé jusqu'à croire que les écrits du moyen-âge pussent présenter un intérêt littéraire, et qu'il préconisait leur étude seulement du point de vue historique ou philologique. Tout ce à quoi il ambitionnait, c'était de trouver une société de gens de lettres disposée à se partager « le pénible travail de lire ces sortes d'ouvrages », et à en faire des extraits qui pussent être utilisés par les historiens [8].

Mais il suffisait que l'intérêt fût réveillé, et que l'attention du grand public fût appelée vers cette littérature oubliée. Les travaux et les études se succédèrent à un rythme rapide pendant toute la seconde moitié du XVIII[e] siècle, mettant à la portée de la grande masse des lecteurs des collections de poèmes, de fabliaux, de chroniques et de récits du moyen-âge, qui furent reçus par les lecteurs avec une faveur toujours croissante, aussi bien que les études sur la chevalerie [9]. Les productions littéraires du moyen-âge reçurent bientôt une plus grande diffusion, par la publication d'un certain nombre de romans de chevalerie

[6] Dans *Mémoires de littérature tirés des registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris 1751, vol. XVII, pp. 787-799. Il ne publiait que trente ans plus tard ses *Mémoires sur l'ancienne chevalerie, considérée comme un établissement politique et militaire*, Paris, Veuve Duchesne 1781. Sur son rôle dans la résurrection de l'ancienne littérature, cf. E. Estève, *Le moyen-âge dans la littérature du XVIII[e] siècle*, dans *Revue de l'Université de Bruxelles*, XXVIII (1923), pp. 366-371.

[7] Cf. Madeleine Jouglard, *La connaissance de l'ancienne littérature française au XVIII[e] siècle. Essai bibliographique*, dans *Mélanges Lanson*, Paris, Hachette 1922, pp. 268-276 ; E. Estève, dans *Revue de l'Université de Bruxelles*, XXVIII (1923), pp. 353-382 ; Dorothy Doolittle, *The mediaeval movement in the eighteenth century*, dans *The relations betwen literature and mediaeval studies in France from 1820 to 1860*, Bryn Mawr 1933, pp. 1-6.

[8] La Curne de Sainte-Palaye, *Mémoire concernant la lecture des anciens romans*, p. 798.

[9] *Abrégé historique des ordres de chevalerie anciens et modernes*, Paris, Dorez 1776 ; cf. *L'Esprit des Journaux*, octobre 1781, pp. 3-45.

dans la *Bibliothèque universelle des romans*, fondée en 1775 par le marquis de Paulmy.

Le goût pour les histoires de paladins, pour leurs mœurs et leurs exploits, devient de plus en plus accusé dans la littérature de cette époque. La mode en est tellement répandue dans le dernier quart du siècle, qu'un critique peut écrire, à l'occasion de la représentation d'une pièce qui ramenait sur la scène la même atmosphère, la *Gabrielle de Vergy*, de Belloy : « Nous rentrons visiblement dans la barbarie » [10]. Seulement, c'est une barbarie à rebours, faite d'effets littéraires, de couleurs contrastantes, d'admiration pour l'héroïsme et la galanterie de cette époque, et pour le mélange curieux auquel donnent lieu ses superstitions, pour le monde enchanté « des paladins, des nécromans, des fées, des chevaux ailés ou intelligents, des hommes invulnérables, des magiciens qui s'intéressaient à la naissance ou à l'éducation des grands personnages, des palais enchantés ou désenchantés », dont Montesquieu lui-même s'est laissé charmer [11].

Cette société, qui vit sous la promesse d'une révolution, dans l'ordre littéraire aussi bien que social, n'ira-t-elle pas jusqu'à imaginer un monde nouveau pour sa poésie ? Cependant que de nombreux écrivains et artistes rêvent de retrouver l'âge d'or de l'antiquité classique, et s'appliquent à en copier, non plus la forme, mais l'esprit le plus pur [12], d'autres opposent aux héros gréco-romains les paladins du moyen-âge, tels que l'Arioste et le Tasse les avaient vus et décrits. « Il me semble », disait un critique de cette époque, « que les mœurs des chevaliers sont bien aussi poétiques que celle des guerriers de l'antiquité. Cette galanterie de nos paladins est même plus favorable à la poésie que la rudesse des héros d'Homère. Les fées, les enchanteurs, les géants prêtent autant à l'imagination que les fables du paganisme ; la description des tournois est aussi intéressante que celle des jeux anciens ; pourquoi donc nos poètes n'ont-ils pas fait usage des richesses que leur offroit en ce genre notre histoire et nos romans ? Sans doute, le génie leur

[10] *L'Année Littéraire*, 1777, vol. IV, p. 5.

[11] Montesquieu, *De l'esprit des lois*, l. XXVIII, ch. 22 : *Des mœurs relatives aux combats.*

[12] Cf. L. Bertrand, *La fin du classicisme et le retour à l'antique dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et les premières années du XIX^e, en France.* Paris, Hachette 1897.

a manqué pour les mettre en œuvre, puisque les Italiens en ont sçu tirer un si grand parti » [13].

La littérature est toute remplie du souvenir du passé. L'air de chevalerie qui avait fait la nouveauté de *Tancrède*, est celui qui anime la plupart des opéras et des opéras-comiques, dont *Adèle de Ponthieu*, du marquis de Saint-Marc, *Aucassin et Nicolette* et *Richard Cœur-de-Lion* de Sedaine, sont les spécimens les plus remarquables. D'autres portent à la scène des épisodes plus tragiques : *Fayel* de Baculard d'Arnaud, *Gabrielle de Vergy* de Du Belloy, et *la Comtesse de Fayel*, par Madame de Marton, mettent toutes en scène la même histoire, dans laquelle le pittoresque se mêle à l'horrible. Enfin, si les pièces de Du Belloy obtiennent tant de succès, c'est surtout parce que l'on voit dans son *Siège de Calais* et dans son *Gaston et Bayard* le même « tableau admirable des mœurs de l'ancienne chevalerie » [14].

II

Faisant écho au goût nouveau du public, la critique montre de meilleures dispositions pour l'Arioste. Il a suffi que Voltaire donne le signal ; « le public averti par lui et accoutumé à suivre ses impressions, s'occupe de l'Arioste comme d'un ouvrage nouveau » [15]. On ne le condamne plus sans appel. Le bon sens et la raison sont toujours choqués par ce « mélange de chimères bizarres », mais cela n'empêche plus les critiques d'apprécier ce qu'il contient de beau : « On lui passe ses bizarreries italiennes, qui décèlent un génie vraiment poétique » [16].

Les enchantements, les invraisemblances, les absurdités qui abondent dans le *Roland Furieux* blessent souvent la pensée logique et mesurée des Français ; mais on s'aperçoit déjà qu'ils

[13] Geoffroy, dans le *Journal de Monsieur*, vol. IV (1781), pp. 35-36. Cette opinion n'est d'ailleurs pas originale ; dans le VI^e livre de ses *Letters on chivalry and romance* (réimprimé dans *Moral and political dialogues*, London, T. Caddel 1788, vol. III), R. Hurd veut prouver que la manière que l'on appelait « gothique » c'est-à-dire celle de l'Arioste, du Tasse et de Spencer, est plus poétique que celle d'Homère et de Virgile.

[14] Dorat, *Coup d'œil sur la littérature, ou collection de différens ouvrages tant en prose qu'en vers*, Amsterdam-Paris, P. F. Gueffier 1780, vol. I, p. 172 ; cf. Estève, *Le moyen-âge dans la littérature du XVIII^e siècle*, p. 373.

[15] *Mercure de France*, février 1781, p. 127.

[16] *Le Journal de Trévoux*, juin 1746, p. 1240.

ne nuisent pas à la beauté poétique de l'ouvrage, et c'est une grand vérité que l'on vient d'acquérir. « On ne cesse de crier que la magie et les enchantements sont des choses absurdes et puériles, et que par conséquent ces poëtes ne valent pas la peine d'être lus ; comme si les poëmes d'Homère et de Virgile n'étaient plus bons à rien, parce que les fables et les superstitions sur lesquelles ils sont fondés ne sont plus adoptés par personne. Ne peut-on en dire autant du Tasse et de l'Arioste ? » [17]

L'imagination commence à obtenir droit de cité dans la poésie, et un critique comme Soret déclare préférer le feu et l'impétuosité de l'inspiration, à l'art de la composition à froid, telle que l'avaient pratiquée les épigones du classicisme [18]. Et puisque les juges ne sont plus aussi sévères que par le passé, on ne refuse plus désormais au *Roland Furieux* le titre de poème épique, que Voltaire avait hésité de lui accorder, au commencement de sa carrière [19]. A partir de ce moment, le poème est admis par les auteurs « spécialistes », à côté des œuvres d'Homère, de Virgile, du Tasse et de Voltaire : grande victoire pour le *Roland Furieux,* que d'être considéré égal à l'*Henriade*. Mais, malgré les réserves que l'on continue à faire sur ses procédés et sur la nature de son merveilleux, et qui s'expliquent par la conception rationnaliste de la poésie, c'est toujours un point de gagné [20].

C'est ainsi que l'on assiste, dans la deuxième moitié du XVIII[e] siècle, à une véritable résurrection de l'Arioste. En perdant de leur sévérité, les nouvelles lois de la poésie ont permis aux lecteurs comme aux critiques d'avouer avec plus de franchise leurs préférences. « Tel qui sera enchanté de l'Arioste », disait un écrivain de l'époque, en paraphrasant Voltaire, «n'osera l'avouer, et dira en bâillant que l'Odyssée est divine » [21]. Mais il n'en est pas ainsi maintenant. L'Arioste retrouve non

[17] *Journal Etranger,* juin 1762, pp. 26-27.

[18] Soret, *Essai sur les mœurs,* dans *Œuvres,* Paris, Duchesne et Royez 1784, vol. I, p. 72. Cf. Cournand, *Les Styles,* Paris 1781, ch. II, p. 78 :

Mais si l'ouvrage est d'un style animé,
Si l'on y sent la chaleur et la vie,
Le défaut d'ordre est un tort qu'on oublie.

[19] *Journal Etranger,* mars 1762, pp. 120-121.

[20] Cf. [Gaillard], *Poétique françoise à l'usage des dames,* Paris, Le Clerc 1749, vol. I, pp. 34-189.

[21] [Chassaignon], *Cataractes de l'imagination, déluge de scribomanie, vomissement littéraire, hémorrhagie encyclopédique, monstre des monstres,* s. l. 1779, I, 177.

seulement ses lecteurs et ses admirateurs, mais en même temps des critiques qui le défendent contre ses détracteurs anciens et modernes. Parmi ceux-ci, les disciples de Voltaire sont au premier rang ; ils professent pour l'Arioste la même admiration dont leur maître avait si souvent donné des témoignages, et ils s'en font une idole dans laquelle même les vices sont agréables, et deviennent des qualités.

Déjà, dans des *Pensées* qu'on attribuait à Montesquieu, mais qui ne sont certainement pas de lui, on déclarait l'Arioste inégalable et incomparable : « Si nous avions un Milton, je le comparerois à Jules Romain ; si nous avions le Tasse, nous le comparerions aux Carrache ; si nous avions l'Arioste, nous ne le comparerions à personne, parce que personne ne lui peut être comparé » [22]. Un critique anonyme de la même époque défend le poète contre les accusations que Du Bos et d'autres avaient formulées contre lui, et s'efforçait de prouver que ses expressions sont « toujours décentes », que les mœurs de ses héros sont « très poétiques, beaucoup plus nobles et plus pures que celles des héros d'Homère », que le plan de son poème était établi avec un « art prodigieux », enfin, que l'Arioste est le meilleur des poètes épiques [23]. D'autres examineront son ouvrage avec autant de bienveillance, et, tout en remarquant ses défauts, ils ne se décideront plus à les condamner, considérant que son art « a sçu répandre le charme sur ses négligences, et même sur ses défauts » [24]. Marmontel et La Harpe ont également des paroles des plus élogieuses à l'adresse du poète [25].

Mais ce ne sont là que des allusions accidentelles à son œuvre maîtresse, qui attire toujours plus l'attention des critiques, et autour de laquelle des discussions et des controverses vont bientôt s'engager. Déjà la vie et l'œuvre de l'Arioste avaient fait l'objet d'une étude de Desforges-Maillard, que nous avons citée dans un chapitre précédent [26] ; déjà, en 1759, paraissait la traduction française des *Lettres critiques* de Bettinelli, dans les-

[22] *Pensées de Montesquieu adressées à son fils, tirées d'un manuscrit que l'on dit être original,* dans La Place, *Pièces intéressantes et peu connues,* Paris, Prault 1790, VII, 62.

[23] *Journal de Politique et de Littérature,* 1777, I, 243-244.

[24] *Journal Etranger,* mars 1762, pp. 121-122.

[25] Marmontel, *Eléments de littérature,* I, 56, et 336-337 ; La Harpe, *Cours de littérature,* I, 46.

[26] Desforges-Maillard, *Remarques sur l'Arioste,* dans *Œuvres en vers et en prose,* I, 191-195.

quelles on trouve quelques pages de *Remarques sur l'Arioste*, très favorables à notre poète [27].

La discussion fut encore plus violente autour d'un ouvrage de l'Anglais Sherlock, qui, partisan attardé du classicisme le plus sévère, ne voyait rien de bon en dehors de la littérature latine et grecque, et du grand siècle de la littérature française. C'étaient là les seuls modèles qu'il conseillait aux jeunes poètes, auxquels son ouvrage était adressé ; passant à la littérature italienne, il constatait que tous les défauts de l'époque ne venaient pas du manque de génie dans le peuple, mais uniquement du mauvais exemple que ses grands écrivains, Dante, Pétrarque, l'Arioste et le Tasse, avaient donné aux générations suivantes. Il n'y avait donc qu'un moyen pour sortir de l'impasse dans laquelle la littérature italienne se trouvait au XVIIIe siècle ; abandonner les modèles qu'elle avait imités jusqu'alors, et chercher des leçons et des exemples dans les trois grandes littératures classiques qu'il avait indiquées [28].

Comme il était naturel, ces théories soulevèrent l'indignation de toute la critique italienne. Un certain Alexandre Zorzi lui répondit sur-le-champ, en relevant une à une les accusations portées contre les grands écrivains italiens, et en montrant leur insanité [29]. En France, où cependant les considérations du critique anglais n'avaient rien que de flatteur pour le génie national, on ne lui fit pas un meilleur accueil. Dans le *Mercure de France*, Garat prit à son tour la défense des poètes italiens, et celle de l'Arioste notamment, sur lequel il écrivit à cette occasion quelques pages remarquables.

L'Arioste, disait-il, « ne séduit pas, il n'enchante pas seulement les jeunes gens et les femmes. Dans les égarements perpétuels de leur cœur, les femmes et les jeunes gens sont eux-mêmes sans cesse occupés à créer des amours et des événemens merveilleux, qui les placent dans des situations où ils pourront

[27] S. Bettinelli, *Lettres critiques aux Arcades d'Italie, datées des Champs-Elysées* [trad. par Langlard], Paris, Pissot 1759. Il y eut une seconde traduction, *Lettres sur la littérature et la poésie italiennes, traduites de l'italien par M. de P*[*ommereul*], Florence-Paris, Cailleau 1778.

[28] Martin Sherlock, *Consiglio ad un giovane poeta*, s.l.n.d. (vers 1779). Compte-rendu dans *Mercure de France*, Février 1780, pp. 99-111 ; mars, pp. 106-122 ; juin, pp. 36-46.

[29] *Lettere tre di Alessandro Zorzi Veneziano al Signor Proposto Marco Lastri Fiorentino, intorno a ciò che ha scritto il Sig. Martino Sherlock. I. Della storia della poesia italiana. II. Dell' Ariosto. III. Del Shakespeare*. Ferrara, G. Rinaldi 1779.

jouir de toutes les passions de leur âme. Ceux-là étoient séduits avant que l'enchanteur parut ; et l'Arioste, en bâtissant ses mondes et ses palais magiques, ne fait qu'achever et perfectionner l'ouvrage de leurs désirs et de leur imagination. Mais la séduction a été universelle ; les esprits les plus sérieux y ont cédé, comme les imaginations les plus faciles à égarer ; les philosophes comme les femmes... Voltaire, qui longtemps a conservé seul en France le goût qui présida aux créations touchantes et régulières de Virgile et de Racine, regardoit l'Arioste, dans ses dernières années, comme le premier, peut-être, de tous les poètes » [30].

Bientôt après, Ugo-Benedetto Bassi, un écrivain italien qui vivait à Paris, et qui devait publier quelques années plus tard une anthologie de la poésie italienne, dans laquelle il parlait de l'Arioste dans les termes les plus admiratifs [31], écrivit en français une nouvelle défense des poètes de son pays ; par les discussions auxquelles il donna lieu, aussi bien que par l'apologie du poème de l'Arioste, cet ouvrage ne contribua pas peu à éveiller la curiosité des lecteurs pour un poème dont tout lui parlait à l'époque [32].

En effet, tous les esprits sont préoccupés de l'Arioste et de son poème, qui sont présents un peu partout dans la littérature du temps. Deux grands événements, qui ne sont pas très éloignés l'un de l'autre, la reprise du *Roland* de Quinault, en 1778, et la traduction du *Roland Furieux* par le comte de Tressan, en 1780, vont contribuer à tenir en éveil cette curiosité du public. On lit l'Arioste, en même temps et au même titre que la *Pucelle* de Voltaire, car si le poète italien est encore goûté par ses lecteurs, c'est surtout pour ses facéties, pour son esprit et pour les traits satiriques qui abondent dans son ouvrage [33].

[30] Garat, dans le *Mercure de France*, février 1780, pp. 105-106.

[31] Bassi, *Scelta di poesie italiane de' più celebri autori d'ogni secolo*, Paris, Lambert et Baudouin 1784, II, 273-276.

[32] *Observations sur les poètes italiens par M. Bassi, ou réponse aux remarques sur les mêmes poètes du voyageur Anglois M. Sherlock*. Londres-Paris 1780. Compte-rendu sévère et ironique dans *l'Année Littéraire*, 1780, vol. VII, 217-237 ; cf. *Journal de Monsieur*, 1781, I, 291-319. Le *Mercure de France*, août 1780, pp. 86-91, et le *Journal des Sciences et des Beaux-Arts*, 1780, IV, 246-256. lui sont favorables.

[33] Cf. *Jean qui pleure et Jean qui rit*, dans *Nouveautés*, s. l. 1773, p. 29 :

Parfois, pour m'amuser,
Je relis l'Arioste, ou même la Pucelle.

Cf. aussi Maurice Pellisson, *Chamfort, Etude sur sa vie, son caractère et*

Après l'avoir lu, on s'intéresse encore à sa personnalité et à celle de ses héros, témoin cette dame qui demande à La Place des détails sur l'identité de « ce fameux Roland » dont le poète avait raconté les exploits [34]. Une fois qu'on l'a lu, on le cite à tout propos [35], et l'on en recommande la lecture aux autres, et particulièrement aux femmes, à la bibliothèque desquelles ce poème ne doit pas manquer [36].

En un mot, l'Arioste est encore une fois au comble de son succès. Comme le dit un contemporain, « jamais Homère n'a été exalté par ses plus aveugles partisans avec autant d'emphase, que l'auteur du *Roland Furieux* l'est aujourd'hui par nos beaux esprits modernes » [37]. Si on le compare encore au Tasse, ce n'est plus pour conclure à la supériorité de ce dernier ; du reste, cette question de prééminence a perdu son intérêt aux yeux de la nouvelle génération, et l'on ne s'attarde plus à peser exactement ses mérites et ceux des autres [38] ; on se contente de le goûter et de le comprendre un peu mieux.

Quant à la critique que l'on aurait pu qualifier à l'époque de réactionnaire, et qui restait fidèlement attachée aux traditions classiques, elle ne laisse pas de constater les mérites du *Roland Furieux*. Elle excuse même ses défauts, en considération de l'époque reculée à laquelle ce poème avait été composé, « dans un temps où les véritables règles de chaque genre d'écrire étaient peu connues, et où les grands modèles d'Athènes et

ses écrits, Paris, Lecène, Oudin 1895, p. 22 : « Nous lisions ensemble l'Arioste et la *Pucelle*, rapprochant l'imitation de l'original ».

[34] La Place, *Pièces intéressantes et peu connues*, VI, 375-378 : *Réponse de l'éditeur de ce recueil à Madame D..., qui venoit de lire la bonne et très-utile traduction littérale de l'Arioste, par MM. Panckoucke et Framéry, et qui lui demandoit quel étoit donc en effet, ce fameux Roland, tant célébré dans ce poëme, ainsi que dans nos romans du temps passé.* La Place est aussi auteur d'une épitaphe de l'Arioste, et d'une notice sur sa vie, dans le *Recueil d'épitaphes sérieuses, badines, satiriques et burlesques*, Bruxelles 1782, I, 127.

[35] Cf. Clément, *Lettres sur divers sujets de littérature*, Amsterdam 1761, I, 151, et II, 174. Le Comte Raiecki, *Epître à M. Blanchard, sur son bateau volant*, dans *Almanach des Muses*, 1783, p. 45. En 1766, Boufflers avait adressé à Voltaire une épître en vers, plusieurs fois réimprimée, et qui commence par une allusion au voyage d'Astolphe dans la lune : *L'Avant-Coureur*, 1766, p. 162 ; *L'Almanach des Muses*, 1766, 5 ; Bachaumont, *Mémoires secrets*, II, 175 ; *Elite de poésies fugitives*, IV, 100.

[36] *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque. B. Bibliothèque de littérature, à l'usage des dames*, Paris, Moutard 1785, pp. 38 et 93.

[37] Geoffroy, dans le *Journal de Monsieur*, 1781, III, 361.

[38] *Mercure de France*, décembre 1780, pp. 38-39 ; cf. *Journal de Monsieur*, 1781, I, 178-179.

de Rome sortoient à peine de la poussière et de l'oubli » [39]. Pour ces esprits amoureux d'ordre et de clarté, et qui n'oublieront jamais la sévère simplicité et la noble ordonnance de l'art classique, le poème restera toujours comme un de « ces édifices gothiques, dont l'ensemble choque le goût et les idées du vrai beau, mais dont on admire l'exécution hardie et la grandeur démesurée » [40].

Mais quelques objections qu'ils puissent faire contre sa manière et contre la multiplicité de son action, contre la variété du ton et le genre de son merveilleux, ces critiques, qui font un effort louable et sincère pour comprendre la poésie partout où elle se trouve, n'oublient jamais « ce qui doit assurer à l'Arioste une gloire immortelle, ce qui le met au-dessus du Tasse, et peut-être de tous les poètes modernes : c'est son génie pour peindre la nature dans tous ses détails, et le cœur humain dans toutes ses passions ; c'est la richesse de ses couleurs, la variété de ses tableaux, la fécondité de son imagination, c'est ce talent d'exprimer les grandes choses avec toute la force, la chaleur et le sublime poétique, et de jetter sur les plus petits objets des fleurs de toute espèce et des agréments toujours nouveaux ; c'est enfin ce stile enchanteur, que les ris et les grâces semblent avoir inspiré pour en faire leur propre langage » [41].

III

On trouve des traits relatifs à l'Arioste, et qui témoignent de l'estime dans laquelle on le tient, quarante ans après sa condamnation au nom des règles classiques, dans quelques-uns des poèmes didactiques qui sont à la mode dans la deuxième moitié du XVIII[e] siècle. Dans celui que Delille consacre à l'*Imagination*, on trouve un long passage sur notre poète, que l'on dit fils du Goût et de la Folie, et l'on nous y parle encore de ses qualités :

[39] *L'Année Littéraire*, 1777, IV, 294-295.

[40] *L'Année Littéraire*, 1780, VII, 293.

[41] *Ibidem*, p. 294. Geoffroy, dans la longue analyse du *Roland Furieux* qu'il publia dans le *Journal de Monsieur*, 1781, vol. I, pp. 149-181, est plus sévère pour ses défauts, mais il déclare à la fin être « aussi sensible aux beautés de l'Arioste que ses plus fanatiques partisans », ce qui annule tout ce qu'il avait écrit plus haut.

Raison, gaieté, folie, en lui tout est extrême ;
Il se rit de son art, du lecteur, de lui-même ;
Fait naître un sentiment qu'il étouffe soudain ;
D'un récit commencé rompt le fil dans sa main,
Le renoue aussitôt, part, s'élève, s'abaisse... [42].

Le lecteur se laisse entraîner par le charme de cette fantaisie toute-puissante, au gré de laquelle le poète laisse flotter son inspiration trop abondante. La preuve est donc faite, que la raison peut être parfois bannie des travaux de l'esprit ; mais il est évident que c'est là un jeu difficile, et qui ne réussit pas à tous les poètes :

Ainsi la vérité sort de la fiction,
Ainsi la vigilante et sévère raison
Ne se laisse bercer que par d'heureux mensonges,
Et veut à son réveil aimer encor ses songes.
L'Arioste lui seul l'oublie impunément.
Quelques sages, fâchés de leur amusement,
S'efforcent de blâmer sa fiction frivole,
Sa morale un peu libre et sa muse un peu folle ;
Mais qui peut gravement censurer ses écrits ?
La plainte commencée expire dans les ris [43].

De même, dans un poème en quatre chants intitulé *les Styles*, Cournand conseillait à ceux de ses lecteurs qui se seraient senti des velléités littéraires, d'imiter le ton de l'Arioste, et de lui emprunter la variété de ses couleurs, en rendant plus intéressants leurs récits par la même agréable diversité, à la faveur de laquelle ce poète faisait entrer dans son ouvrage tant d'objets disparates :

Les chevaliers, les dames, les amours,
La courtoisie et l'audace et les armes,
Chevaux ailés, enchanteurs et géans,

[42] Delille, *L'Imagination*, ch. V, dans *Œuvres*, Paris, Firmin-Didot 1837, p. 149. Ce fragment a été reproduit en entier dans le *Nouvel Almanach des Muses*, 1802, p. 173 ; *Le Mercure de France*, an X, t. VII, p. 8 ; *Les quatre saisons du Parnasse*, III (1805), 108.

[43] Delille, *Œuvres*, p. 150. Il parle encore de l'Arioste, dans sa *Réponse au discours de M. le Comte de Tressan*, dans *Œuvres*, pp. 910-912, et dans les *Remarques du livre IX* du *Paradis Perdu* de Milton, traduit par lui (*Œuvres*, p. 835) ; cf. *Edimburgh Review*, VIII, 1806, p. 185.

Maures, François, Italiens, Ibères,
Braves, poltrons, dévots et mécréans [44].

André Chénier avait projeté d'écrire un grand poème sur l'*Art d'aimer*, duquel il ne nous reste que des fragments. En parlant des préoccupations intellectuelles que doit avoir une femme, il lui conseille la lecture des « tendres fictions » de la mythologie, et celle des ouvrages de l'Arioste et du Tasse, rêvant ainsi d'une sorte d'humanisme à l'usage des femmes, et plus en accord avec leurs penchants. Ce poète, qui est d'ailleurs un grand admirateur de l'Arioste [45], ne voit pas de meilleure lecture pour elles, que celle qui leur montrera

Les grottes, de Médor confidentes parjures,
Et les ruses d'Armide, et l'amoureux repos
Où, sur des lits de fleurs, languissent les héros,
Et le myrthe vivant aux bocages d'Alcine [46].

Avec l'approbation des critiques, la faveur des lecteurs revient peu à peu au poème. On le voit recommander un peu partout ; nous apprenons par la correspondance de Geneviève de Malboissière, que sa mère le lui avait donné à lire, dès l'âge de 16 ans, tout en lui signalant les passages qu'elle devait sauter, et parmi lesquels figure, naturellement, l'épisode d'Angélique et de l'hermite. Même après cette amputation, le *Roland Furieux* ne laisse pas de former une lecture des plus agréables, et la jeune fille déclare qu'il la « divertit par ses folies » [47].

On trouvera des jugements semblables dans la correspondance fictive de Suzette d'Orly, par Lantier. La jeune personne qui est supposée écrire ces lettres, déclare se trouver fatiguée

[44] Cournand, *Les Styles*, ch. II, pp. 78-80 ; cf. le *Journal de Monsieur*, 1781, III, 361. Une citation de l'Arioste, qui

Toujours plein de sel et de grâce
Unit la force à la fécondité,

dans [de Rozoi], *Le génie, le goût et l'esprit, Poëme en quatre chants*, La Haye 1756, p. 24. Plus tard, on trouvera répétées les mêmes observations dans *Les âges poétiques, ou le triomphe du génie, Poëme en quatre chants* par Florimond Levol, Paris, J. L. J. Brière 1826, pp. 35-37.

[45] Il le cite à plusieurs reprises, dans les *Œuvres Complètes*, éd. P. Dimoff, III, 120 ; *Œuvres inédites*, éd. Abel Lefranc, Paris, H. Champion 1914, pp. 124 et 237. Cf. Paul Dimoff, *La vie et l'œuvre d'André Chénier jusqu'à la Révolution Française, 1762-1790* Paris, Droz 1936, vol. II, pp. 339-340.

[46] A. Chénier, *Œuvres complètes*, éd. P. Dimoff, II, 188.

[47] Alb. de Luppé, *Lettres de Geneviève de Malboissière à Adélaïde Méliand, 1761-1766*, Paris, Champion 1924, p. 13.

par la lecture de l'Arioste, et ne pas aimer ses « fictions grotesques » ; son correspondant lui conseille alors de ne pas lire le poème d'une seule haleine, et lui demande de « lui pardonner ses ogres, ses magiciens, en faveur de l'éclat de son coloris et de la fécondité de son imagination ». Il ne laisse cependant pas de reconnaître que le Tasse ferait pour Suzette une lecture plus agréable, bien qu'il soit d'avis que l'Arioste est « plus grand poète que le Tasse » [48]. Suzette cependant reprend à plusieurs reprises la lecture du *Roland Furieux*, « comme l'on prend ou quitte un violon ou une harpe ». Elle y trouve chaque fois un peu plus de goût : « Il a un charme si entraînant », dit-elle, « qu'après l'avoir laissé d'impatience, je reviens à lui, pour ainsi dire, malgré moi ». Les citations du poème abondent d'ailleurs dans cette correspondance imaginaire, dont l'auteur, on ne doit pas l'oublier, est un imitateur et un fervent admirateur du Tasse [49].

D'autre part, les voyageurs français qui visitent l'Italie, et qui deviennent de plus en plus nombreux à cette époque, n'oublient pas de faire le pèlerinage obligatoire à Ferrare, à l'église des Bénédictins, où reposaient les restes du poète, transférés depuis dans la bibliothèque consacrée à sa gloire [50]. C'est là, à l'ombre du premier tombeau du poète, que s'arrêta pour quelques instants la foule ininterrompue des voyageurs. En tête de liste, il faut inscrire le plus illustre de tous, Montaigne lui-même, qui ne faisait mention, dans son journal, que de « l'effigie de l'Arioste, un peu plus plein de visage qu'il n'est en ses livres », vue par lui dans une église de Ferrare qui est certainement celle de Saint-Benoît [51].

Deux siècles plus tard, de Brosses faisait à son tour le même voyage et décrivait dans ses lettres, sans émotion d'ailleurs, en simple archéologue, le tombeau du poète, tel qu'il l'avait vu dans la même église [52]. Cet érudit qui, un siècle plus tôt, aurait

[48] Lantier, *Correspondance de Suzette d'Orly*, dans *Œuvres complètes*, Paris, A. Berthrand 1836, pp. 607-608.

[49] *Ibidem*, pp. 604, 616, 642, 670.

[50] Ce fut un Français, le général Miollis, qui les y fit transporter en 1801 ; cf. *Prose e rime per il transporto del Monumento e delle ceneri di Lodovico Ariosto seguito ne' giorni XVII e XVIII Pratile dell' anno IX Republicano*, Ferrara, anno X (1801).

[51] Montaigne, *Journal de voyage*, publié par P. d'Espezel, Paris, La Cité des Livres 1931, p. 124.

[52] De Brosses, *Lettres Familières sur l'Italie*, I, 251.

été considéré comme un libertin, n'aimait dans l'Arioste que l'inspiration voluptueuse, le tour facétieux qu'il donnait à certains de ses récits, et le sel de ses plaisanteries. Quant à la qualité de sa poésie, il était loin de pouvoir l'apprécier. Pour lui, « qui dit gothique, dit presque infailliblement un mauvais ouvrage » [53], et l'on ne saurait trouver un poème épique plus « gothique » que le *Roland Furieux*, à moins qu'on ne veuille remonter jusqu'à Dante.

Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, les voyageurs sont de plus en plus nombreux. On retrouvera à Ferrare, sur les marches de la même église, Grosley, avocat troyen et membre de l'Académie des Inscriptions [54], et Madame Du Bocage, traductrice de Milton et de Gessner, qui écoute aussi à Venise les « gondolieri » récitant des strophes de l'Arioste et du Tasse [55], et qui ne montre pas une admiration excessive pour l'imagination déréglée du premier de ces deux poètes [56]. Le marquis d'Aignan d'Orbessan s'incline devant le tombeau de l'Arioste, « ce poète qui, par la hardiesse du dessein, la beauté du coloris, la fierté mâle de ses touches, l'harmonie de ses vers, peut être mis à côté des poètes les plus célèbres de l'antiquité » [57]. Pour l'abbé Coyer, « l'église des Bénédictins sera toujours visitée par les gens de goût » [58]. Quelques années plus tard, la princesse de Gonzague, passant par Ferrare, la visite en femme sensible : « J'ai voulu ce matin, malgré ma lassitude, faire un mille pour aller aux Bénédictins, rendre hommage au tombeau de l'Arioste, ce poète vraiment poète, qui fait la gloire de l'Italie moderne ; il méritoit des autels, et n'a qu'un simple mausolée. Je ne savois comment lui rendre hommage, je n'avois que des roses, et je les ai jettées sur son tombeau » [59].

Finissons sur ces fleurs jetées par une main féminine et fran-

[53] De Brosses, *Lettres familières*, I, 85.

[54] [Grosley], *Nouveaux mémoires ou observations sur l'Italie et sur les Italiens*, Londres 1764, I, 357-359.

[55] Du Bocage, *Lettres sur l'Angleterre, la Hollande et l'Italie*, dans *Recueil des Œuvres*, Lyon, Frères Périsse 1764, III, 173 ; cf. *Ibidem*, p. 165.

[56] *Ibidem*, III, 191-192.

[57] Marquis d'Aignan d'Orbessan, *Voyage d'Italie*, dans *Mélanges historiques, critiques, de physique, de littérature et de poésie*, Paris, Merlin 1768, I, 614-615.

[58] Abbé Coyer, *Voyage d'Italie et de Hollande*, Paris, Veuve Duchesne 1775, I, 10-11.

[59] *Lettres de Madame la Princesse de G[onzague] écrites à ses amis pendant le cours de ses voyages d'Italie en 1779 et années suivantes*, Gênes, Y. Gravier 1789, I, 49.

çaise, en offrande aux mânes du poète. C'est là un témoignage qui répond mieux que les plumes d'une vingtaine de critiques, de l'actualité du poète, et de l'intérêt nouveau que son poème a su réveiller. En même temps, ce geste trahit les commencements d'une sensibilité nouvelle, qui seule réussit à donner une fois de plus la vie à ces fictions que l'on avait oubliées, et à faire trouver un intérêt à des sentiments et à des passions que l'on aurait pu croire morts aussi. La femme qui sème des fleurs symbolise l'attitude de toute une époque envers l'Arioste : le poète est un mort dont le souvenir n'est pas disparu, et l'écho de sa belle chanson trouve enfin dans les âmes des cordes plus sensibles que par le passé.

IV

Au moment où Voltaire attirait l'attention du public sur les beautés du *Roland Furieux*, une seule traduction du poème était à la portée des lecteurs français, celle de Mirabaud, et elle n'était pas de nature à soutenir le procès pour lequel plaidait le critique [60]. Le Sage avait eu l'intention de traduire « ce poëme admirable », mais il avait sans doute renoncé à ce projet, après la publication du *Roland Amoureux*, par lequel il voulait commencer son travail, et auquel il ne donna pas de suite [61].

Mirabaud avait déjà traduit assez heureusement la *Jérusalem délivrée* du Tasse ; il se serait peut-être contenté du succès qu'il avait obtenu par cet ouvrage, si des amis n'avaient insisté auprès de lui pour qu'il entreprît la traduction de l'Arioste, qui allait se montrer au-dessus de ses forces. Il y travailla longtemps, s'il faut croire qu'il avait déjà commencé, en 1736, à la préparer [62] ; mais malgré tous les encouragements des amis qui

[60] Il y eut, en échange, plusieurs éditions italiennes de l'œuvre de l'Arioste, faites en France, et parmi lesquelles celle de Pezzana jouit d'un bon accueil : cf. *Journal de politique et de littérature*, III (1776), pp. 202-205, et 1777, vol. I, pp. 241-244 ; *L'année littéraire*, 1776, vol. VIII, p. 65, et 1784, vol. IV, pp. 334-339 ; *Journal des Sciences et des Beaux-Arts*, 1er janvier 1777, pp. 42-48 ; *L'Esprit des Journaux*, 1777, pp. 390-392. Sur un *Projet de souscription d'une édition magnifique de l'Orlando Furioso, poëme de l'Arioste*, v. *L'Année Littéraire*, 1755, vol. II, p. 22. Cf. aussi *Journal Etranger*, mars 1762, pp. 120-133.

[61] [Le Sage], *Nouvelle traduction de Roland l'Amoureux de Matheo Maria Boyardo Conte de Scandiano*, Paris, P. Ribou 1717, *Préface*.

[62] Desfontaines, *Observations sur les écrits modernes*, 1736, vol. III, p. 255. Mirabaud en lisait plus tard des fragments, dans les salons ; cf. Piron, *Epître*

l'avaient poussé dans cette voie, les gens de goût auraient pu dire, avant même la publication de sa version, que c'était peine perdue, et que son essai était voué à l'échec [63].

Cependant, la variété des opinions et des goûts est telle, qu'en 1741, au moment de l'apparition de cette nouvelle traduction, dont plusieurs rééditions allaient par la suite multiplier les exemplaires [64], la critique amie s'empressa de lui trouver des mérites [65]. Elle était peut-être de bonne foi, car cette version a des qualités d'aisance qui manquent aux traductions antérieures ; cependant, elle n'est pas moins mauvaise que les autres, et surtout moins infidèle, pour ce qui concerne l'esprit, car Mirabaud s'applique à traduire avec une gravité et avec un sérieux qui deviennent comiques, toutes les folies et les plaisanteries de l'Arioste. C'est donc avec raison que Voltaire s'en est moqué : La traduction ne rendait aucune des beautés du poème, et, par contre, soulignait tous ses défauts. Mais il ne suffisait pas de condamner cet échec, et le besoin d'une nouvelle traduction se faisait sentir à ce moment, où la masse des lecteurs se sentait attirée et intéressée par l'Arioste, et où la curiosité se réveillait à la fois pour son poème, et pour ses œuvres mineures, moins connues que le *Roland Furieux* [67].

à Madame de Tencin, sous le nom de Dardinel, pour qui elle étoit tendrement intéressée, à la lecture d'une traduction de l'Arioste que M. de Mirabeau nous avoit faite chez elle, dans *Œuvres*, VI, 41-45, et P.-M. Masson, *Madame de Tencin (1682-1749)*, Paris, Hachette 1909, p. 206.

[63] « Mirabeaud a réussi dans la traduction du Tasse. S'il eût tenté l'Arioste, quoi qu'il écrive bien, et qu'un tel ouvrage ne puisse par lui-même manquer d'être agréable, il n'eût pas eu le même succès, du moins près de ceux qui pourroient confronter l'original à la copie. » De Brosses, *Lettres familières*, II, 245.

[64] *Roland Furieux, poëme héroïque de l'Arioste, traduction nouvelle ;* par M***, La Haye, P. Gosse 1741. Réimpressions en 1756-1766, en 1768, en 1771 et en 1776.

[65] *L'Esprit de l'abbé Des Fontaines*, IV, 91-93 ; *Journal de Trévoux*, juin 1746, p. 1241 ; cf. *Nouveaux amusements du cœur et de l'esprit*, Paris 1741, vol XII, pp. 431-436.

[67] Le *Journal des Sciences et des Beaux-Arts*, 1er janvier 1777, p. 48, déclare que « plusieurs satyres mériteroient d'être traduites dans notre langue ». Quelques années plus tard, Le Tourneur publiait un *Choix d'élégies de l'Arioste traduites de l'italien*, Paris, Ph.-D. Pierres 1785. Malgré le titre, on y trouve, à côté des *Capitoli* italiens du poète, quelques traductions de ses poésies latines. Cf. aussi, dans E.T.S[imon], *Choix de poésies traduites du grec, du latin et de l'italien*, Londres 1786, p. 229, le sonnet XX de l'Arioste, traduit en prose, sous le titre *L'Orage appaisé*. Il faut signaler aussi l'intérêt que l'on montre pour les autres poèmes chevaleresques italiens. Des comptes-rendus sur le *Ricciardetto* de Fortiguerra, dans la *Gazette Littéraire de l'Europe*, III (1764), pp. 23-26 ; sur *Orlandino* de Limperno Pitocco (Teofilo Folengo), dans *l'Esprit des*

Une nouvelle traduction apparut en 1777, après l'essai d'un anonyme qui publia, en 1772, celle du premier chant du poème, réimprimée plus tard, mais qui ne fut jamais continuée [68]. Cavailhon, qui est l'auteur de celle de 1777, était un inconnu à cette époque ; sa traduction de l'Arioste est le seul ouvrage qui ait fait connaître son nom dans la république des lettres, d'une manière peu favorable d'ailleurs, car son essai n'est pas mieux réussi que celui qui l'avait précédé [69]. A vrai dire, ce n'est pas une traduction, mais plutôt un abrégé du poème, dans le genre de *l'Arioste moderne*, et qui donne une image très imparfaite des beautés de l'original.

Dans sa longue préface, Cavailhon tâche d'expliquer le poème de l'Arioste, et de faire excuser ses imperfections, à la faveur de l'ignorance de l'époque à laquelle avait vécu le poète. Après avoir constaté ces défauts, « qui seroient insupportables à des lecteurs du dix-huitième siècle, surtout dans une traduction en prose », il se propose de les faire disparaître, et de collaborer avec l'Arioste, afin d'améliorer son ouvrage. Il dit ne pas avoir poussé trop loin cette collaboration : « Je me suis contenté de resserrer ce qui est lâche, et de faire quelques changemens légers que le goût du siècle où nous vivons, la décence ou le sens commun rendoient nécessaires, comme d'adoucir les hyperboles outrées, de voiler les nudités, de faire disparoître des contradictions, etc. ». Avec tout cela, il n'oublie pas que le but de sa version est de rendre les beautés de l'ouvrage, et d'en conserver le ton et le caractère : « C'est à cela que je me suis attaché », déclare-t-il, « du moins autant que je le pouvois dans une traduction en prose » [70].

Il est loin d'avoir réussi dans cette entreprise, dans laquelle il se montre peu doué comme écrivain, en même temps que mauvais traducteur. L'opinion des critiques du temps lui fut

Journaux, mai 1773, p. 187 ; sur le *Morgante Maggiore* de Pulci, *Ibidem*, mai-août 1784.

[68] *L'Arioste François. Poëme imité du Roland Furieux. 1re Partie.* S. l. 1772. Réimprimé à Paris, en 1782.

[69] *Roland Furieux, poëme héroïque de l'Arioste ; traduction nouvelle par M. Cavailhon.* Paris, Duchesne 1777. Une brochure-spécimen avait déjà paru sous le même titre en 1776, chez Valleyre l'Aîné, ne contenant que la traduction du premier chant du poème, et un *Avis* du traducteur, promettant la suite de cette publication.

[70] Cavailhon, *Roland Furieux*, pp. *xiij-xviij*.

nettement défavorable [71]. On affirma même qu'il n'avait pas suivi le texte italien, mais qu'il s'était contenté de remanier la traduction de Mirabaud, « en changeant seulement quelques mots et quelques tournures » [72]. La sienne est caractérisée par une tendence accentuée à abréger le texte de l'Arioste, en éliminant une partie des exordes, des figures de style, en un mot de tout ce qui n'est pas narration proprement dite ; il saute aussi trois épisodes entiers, ceux de *Joconde*, de *la Coupe enchantée*, et du *Petit Chien qui secoue des perles*, mais il s'en excuse en rappelant qu'ils avaient déjà été traduits par La Fontaine, et qu'une nouvelle traduction n'aurait présenté aucun intérêt. En général, il abrège partout où il peut le faire ; c'est ainsi, par exemple, qu'il élimine les plaintes de Rodomont trompé par Doralice, au XXVII[e] chant du poème [73]. Cependant, il ne coupe pas sans intervenir d'autres fois avec des inspirations qui lui appartiennent, et qui sont malheureuses dans la plupart des cas. Dans l'épisode célèbre d'Angélique et de l'hermite, qui est rendu en quelques phrases sans couleur, il ne se contente pas d'étriquer le texte de l'original, mais il ajoute encore des choses de sa façon : « Il a beau cette fois appeler tout l'enfer à son secours, il n'est pas au pouvoir des démons de réparer l'outrage des ans ; et les plus jeunes de ces esprits malins rient beaucoup de l'embarras du bonhomme » [74]. On se demande vainement pourquoi il juge plus intéressante cette idée, qui ne se trouve pas dans l'Arioste, que celles qui y sont, et qu'il omet.

Cette manière de traduire réussit aussi à rendre le poème vulgaire. Les expressions sont basses et triviales, contrastant le plus souvent avec la grâce et l'élégance de l'Arioste. Personne ne reconnaîtrait l'heureuse facilité et les expressions choisies du Ferrarais, dans cette épée si fine « qu'elle pouvoit servir à faire la barbe », ni dans la « ménagerie étoilée », que forment les constellations, ni dans cette femme composée « de deux beaux yeux et d'une belle chevelure, sous lesquels se trouve

[71] Cf. *Mercure de France*, octobre 1776, II, 101-111 ; *Le Journal des Sciences et des Beaux-Arts*, 15 septembre 1777, pp. 540-546 ; *L'Année Littéraire*, 1777, IV, 289-324 ; *Le Journal François*, 15 décembre 1777, pp. 289-297 ; *Le Journal Etranger*, janvier 1778.

[72] *Le Journal François*, 15 décembre 1777, p. 293.

[73] *Orlando Furioso*, XXVII, *cxvij-cxxij* ; cf. Cavailhon, II, 234.

[74] *Orlando Furioso*, VIII, *xlviij-l* ; cf. Cavailhon, I, 122.

un cœur faux », et dont se moquait à juste titre un critique contemporain [75].

Cavailhon eut du moins la consolation, en supposant que c'en est une, de ne pas rester seul dans son insuccès ; en même temps que lui, d'Ussieux prêtait

l'idiome françois
A ce bon Arioste et plaisant et sublime [76].

Sa traduction, dont le premier volume avait été publié en 1775, était finie en 1783, et magnifiquement imprimée, en quatre grands volumes illustrés par les dessinateurs les mieux connus du moment [77]. Ces illustrations elles-mêmes sont caractéristiques de l'interprétation de l'Arioste à cette époque. Elles témoignent, mieux que toute autre manifestation artistique, de cette inertie du classicisme qui pèse sur toute la littérature, et qui impose à n'importe quelle fantaisie poétique le même moule fait de noblesse et d'abstraction. On y voit des guerriers habillés à la romaine, esquissant des gestes déclamatoires, exactement comme s'il s'agissait d'illustrer on ne sait quelle tragédie ancienne. Les représentations des monstres sont risibles, comme aussi celles des scènes dans lesquelles les personnages sont représentés dans des attitudes ou dans des circonstances peu habituelles, et qui, par là, sortent des habitudes déclamatoires du dessinateur : il faut voir, par exemple, dans les planches dessinées par Cochin, Noradin et ses compagnons sortant à quatre pattes de la caverne de l'ogre, après avoir endossé les peaux des boucs, ou le voyage d'Astolphe dans le char de Saint Pierre, qui n'a rien de céleste ou de surnaturel.

Quant à la traduction, elle présente les mêmes caractères de fadeur et d'abstraction. On sait combien l'Arioste aime le désordre, un désordre artistique, et qui poursuit un certain effet, et non ce dérèglement de la pensée qui est incapable de dominer l'impétuosité de l'imagination ; c'est sans doute en les confondant, comme certains critiques l'avaient fait avant lui, que d'Ussieux juge convenable d'arranger un peu mieux les ré-

[75] *Le Journal François*, 15 décembre 1777, pp. 294-296.

[76] Imbert, *Epître à Monsieur d'Ussieux*, dans *Œuvres poétiques, Nouvelle édition*, La Haye, J. Neaulme 1777, II, 299.

[77] *Roland Furieux, Poème héroïque de l'Arioste. Traduction nouvelle, par M. d'Ussieux.* Paris, Brunet 1775-1783.

cits du poète, et de leur donner un ordre qui lui semble plus logique et plus naturel. Avec lui, le lecteur ne chemine plus de surprise en surprise : les sentiers sont droits, des perspectives sont ouvertes partout, comme dans les jardins français, et les détours et les cachettes qu'y avait ménagés l'Arioste, révèlent dès le commencement leur secret. Le style de la traduction est des plus prosaïques, et ne laisse passer aucune des beautés de l'original. Tout est raconté d'un ton égal, qui ne sait pas emprunter, selon les circonstances, la variété qui est encore un des secrets de l'Arioste. Si l'on y ajoute des inexactitudes et des fautes d'interprétation, qui ne sont pas rares [78], on se rendra compte du peu de valeur de cette nouvelle traduction, que seule l'élégance de sa présentation typographique recommande encore aujourd'hui aux bibliophiles.

Mais d'autres écrivains se promettaient peut-être plus de succès là où ceux-ci avaient échoué. Nous connaissons, au XVIII[e] siècle, plusieurs tentatives de traduction du *Roland Furieux*, qu'il faut considérer comme définitivement perdues, et dont, dans les cas les plus heureux, il ne nous reste que quelque petit fragment. Nous savons, par exemple, qu'en 1762, Watelet était en train de traduire en vers ce poème. Il en avait donné lecture à quelques amis, qui trouvèrent son essai « très heureux et très digne d'être encouragé par le public » ; les quelques fragments qui nous ont été conservés par le journaliste à qui nous sommes redevables de cette indiscrétion, sont trop courts pour nous permettre de juger son mérite [79]. Un peu plus tard, un certain Guidi annonçait qu'il travaillait à une traduction partielle, dont nous ne savons pas autre chose, car il n'en a rien publié [80]. C'était assurément vers la même époque que le duc de Nivernais

[78] *Orlando Furioso*, I, *xvij*, 6 : « Bisogna al palafren che 'l passo studi » ; D'Ussieux, I, p. 4 : « Le cheval d'Angélique a besoin de renouveller toute sa vigueur ». *Orlando Furioso*, IX, *ij*, 3-4 : « Ch' anch' io son al mio ben languido ed egro, sano e gagliardo a seguitar il male » ; D'Ussieux, I, p. 137 : « Car pour le dire en passant, j'éprouve autant de nonchalance pour le bien, que d'ardeur pour les plaisirs ».

[79] *Journal Etranger*, mars 1762, pp. 126-127. Dupont de Nemours, *Essai de traduction en vers du Roland Furieux de l'Arioste*, Paris, Firmin-Didot 1812, dont il sera question plus bas, nous apprend que la traduction de Watelet en était arrivée à son XIV[e] chant. D'autre part, François de Neufchâteau, dans les *Œuvres posthumes du duc de Nivernois*, Paris, Maradan 1807, I, 256, affirme que cette entreprise fut abandonnée par Watelet, celui-ci « désespérant de l'achever ».

[80] Guidi, *Observations sur la traduction de Rolland Furieux par M. le Comte de Tressan*, dans *L'Esprit des Journaux*, avril 1781, p. 246.

écrivait la sienne, qu'il fut obligé de brûler pendant la Révolution, avec des papiers compromettants, et de laquelle nous ne possédons aujourd'hui qu'un fragment contenant l'épisode de Cloridan et de Médor [81].

Les contemporains mettaient plus d'espérances dans la traduction en vers qu'avait entreprise François de Neufchâteau, et dont ils avaient déjà pu voir quelques fragments publiés [82]. Il avait mené à bien son projet, que l'on regardait déjà comme « le plus grand ouvrage en vers qui ait jamais été entrepris dans notre langue » [83] ; la traduction des 46 chants était finie en 1780, et il en lisait des fragments un peu partout, dans les salons littéraires ou aux séances des académies de province [84]. Nommé procureur général à Saint-Domingue, il emporta avec lui le manuscrit, dans l'espoir d'employer ses loisirs au perfectionnement de l'ouvrage ; mais au voyage du retour, dans la nuit du 4 au 5 septembre 1786, le navire *le Maréchal de Mouchy*, sur lequel il s'était embarqué, fit naufrage, et l'écrivain y perdit, avec tous ses bagages, le manuscrit du poème, qui lui avait coûté quelques années de travail [85].

La perte était grande pour notre personnage, mais nous doutons qu'on doive la déplorer autant pour la valeur de la traduction. Il est vrai que son panégyriste déclare sans plus, que « en beaucoup d'endroits François de Neufchâteau égalait son modèle » [86], et que des poésies de circonstances chantent ses louanges et sa valeur d'interprète [87] ; mais déjà d'autres critiques, parmi ses contemporains, se montraient plus réservés sur ce point, et s'étonnaient de voir cet écrivain qui, « avec infiniment d'esprit, une facilité à faire de jolis vers, qui s'est manifestée dès sa tendre jeunesse, et toutes les qualités propres à se faire chérir dans la société, a eu le malheur de ne réussir à rien de ce qu'il a entrepris » [88]. Les fragments publiés de sa traduction permettent de se faire une idée de son talent poétique, et d'apprécier la justesse de ce méchant mot de Rivarol, parlant des vers de notre écrivain : « C'est de la prose où les vers se sont mis » [89].

[81] Mancini-Mazarini, duc de Nivernois, *Mélanges de littérature en vers et en prose*, Paris 1796, III, pp. 287-302. Cf. sur lui, François de Neufchâteau, *Eloge du duc de Nivernois*, Paris 1807, et dans les *Œuvres posthumes du duc de Nivernois*, I, pp. 61 et 256.

[82] *Essai de traduction en vers des premières octaves de l'Orlando Furioso de l'Arioste*, dans *l'Esprit des Journaux*, octobre 1778, pp. 280-282 ; *Fragment de traduction en vers françois du poème de l'Orlando Furioso. Chant IV, octave 51 et suivantes*, dans l'*Almanach des Muses*, 1781, pp. 229-234 ; *Imitation d'une épithalame de Catulle*, dans *Les Etrennes du Parnasse*, 1782, pp. 187-192.

[83] *Almanach des Muses*, 1781, p. 229. Cf. [Cubières-Palmézeaux], *Essai historique sur la vie et les écrits de François (de Neufchâteau)*, Paris, J. B. Chemin an 7, p. 12.

[84] Imbert, Métra, etc., *Correspondance secrète politique et littéraire*, Londres, J. Adanson 1787, vol. XI, p. 50 ; La Harpe, *Correspondance littéraire adressée à Son Altesse Impériale Monseigneur le Grand-Duc, aujourd'hui Empereur de Russie*, Paris, Migneret et Dupont 1801, vol. III, p. 153 ; cf. *Journal de Monsieur*, 1781, III, 163.

[85] Cubières-Palmézeaux, *Essai historique*, pp. 26-27 ; J. Lhomer, *Un homme politique lorrain. François de Neufchâteau (1750-1828), d'après des documents inédits*, Paris-Nancy, Berger-Levrault 1913, p. 52.

[86] Cubières-Palmézeaux, *Essai historique*, p. 12.

V

Somme toute, il n'y avait pas une bonne traduction française de l'Arioste, en 1780, quand parut la célèbre version du Comte de Tressan. Comment expliquer cette sécheresse, du point de vue de la qualité, alors que l'on voit les traductions se succéder sans interruption, pendant toute la seconde moitié de ce siècle ? A notre avis, cela tient surtout à l'infidélité notoire de toutes ces traductions ; celle-ci s'explique, à son tour, par l'idée incomplète et inexacte que l'on se fait du poème. Nous avons vu que les écrivains français, aussi bien que le public auquel ils s'adressaient, apprécièrent le *Roland Furieux* de points de vue qui varièrent avec les époques ; il fut goûté surtout pour son caractère romanesque et chevaleresque au XVI[e] siècle, tandis que le XVIII[e] siècle y aima exclusivement les tableaux voluptueux et le ton badin de ses histoires galantes. Les traductions de cette dernière époque présentent toutes le même caractère, et tendent à rendre les inspirations de l'Arioste sous une couleur galante et voluptueuse qui ne lui est certainement pas étrangère, mais qui n'était chez lui qu'une couleur dans la palette si riche dont il se servait.

[87] Dupray, *Vers à M. François de Neufchâteau*, dans l'*Almanach des Muses*, 1782, p. 62 ; La Montagne, *A M. François de Neufchâteau*, dans *Poésies diverses*, Paris, Knapen Fils 1789, p. 41.

[88] Imbert, *Correspondance secrète*, V, 171 ; cf. Artaut de Montor, *Arioste, Extrait de la Gazette de France*, 5 avril 1838, p. 11.

[89] Lhomer, *Un homme politique lorrain*, p. VI.

D'autre part, l'insuccès de toutes ces entreprises s'explique aussi par la liberté de l'inspiration du poète italien, qu'un traducteur classique français ne pouvait même penser à rendre dans sa version. L'Arioste peut tout se permettre, peindre n'importe quel tableau et prononcer n'importe quel mot, tandis que la littérature française ne connaît encore que le terme noble et abstrait, l'expression énergique ou familière étant bannie. Ses tableaux sont tracés d'une main sûre, et qui n'hésite jamais, tandis que chez les traducteurs, ils se retrouveront estompés par des circonlocutions, par des périphrases destinées à exprimer ce qu'on n'ose pas dire dans les termes propres, et à voiler ce qui était découvert dans l'original.

Quant aux voiles et à la fausse pudeur, c'est là encore une des caractéristiques de toutes les traductions de l'époque. Il est certain que le poème de l'Arioste est d'une liberté qui dépasse souvent les limites du convenable ; mais on se tromperait, si l'on s'imaginait que c'est pour cacher ces impudeurs, que ses traducteurs l'entourent de précautions et de termes couverts. Au contraire, ils ne veulent que les découvrir et les signaler mieux, à travers les transparences dont ils les habillent ; si le poème offre parfois des nudités, ils en font des deshabillages, en sorte que ce qui était libre chez l'Arioste devient ici licencieux, et ce qui était impudique, devient impur et presque pervers [90].

Avec tout cela, les traductions peuvent encore être agréables à la lecture, et présenter un certain intérêt littéraire ; mais alors même, elles sont plus intéressantes par elles-mêmes, que par le texte qu'elles traduisent, et qu'elles ne font que déformer. Parfois, l'Arioste n'y participe plus que pour le fonds d'histoires qui forme la matière de l'ouvrage ; pour le reste, le ton, les expressions et les fioritures, les goûts de l'auteur et les sentiments des personnages, tout a été profondément altéré par le prisme du traducteur.

C'est là le cas de la traduction du Comte de Tressan. Publiée pour la première fois en 1780, elle n'eut pas moins de 23 réim-

[90] H. Jacoubet, *Comment le* XVIII[e] *siècle lisait l'Orlando Furioso*, dans *Etudes Italiennes*, III (1933), pp. 194-207. Sur les caractères généraux des traductions françaises au XVIII[e] siècle, on lira avec fruit l'intéressante étude de P. Hazard, *Ossian chez les Français, ou du succès en littérature*, dans *Nouvelle Revue d'Italie*, XVII, 1re partie, janvier-juin 1920, pp. 326-339.

pressions, qui témoignent de son succès pendant tout un siècle [91]. Son auteur n'était pas un écrivain de premier ordre, mais il s'était déjà fait connaître favorablement, par plusieurs remaniements de romans chevaleresques, et surtout par l'abrégé qu'il avait fait des *Amadis* et par le remaniement de *Tristan et Yseult* [92]. Son *Roland Furieux* fut très bien reçu par la critique contemporaine, et surtout par le *Mercure de France*, où il avait des amis, qui ne cessèrent de chanter ses louanges [93]. Il faut dire cependant qu'elles ne sont pas tout à fait méritées. La *Correspondance secrète*, qui contient parfois des révélations intéressantes, nous apprend qu'il termina sa traduction en six mois seulement, ce qui expliquerait, sans l'excuser, l'abondance des non-sens et des méprises dont cette version est remplie, encore plus que celles qui l'avaient précédée. Le même recueil en relève une seule, qui mérite d'être citée, car elle est amusante en même temps que caractéristique pour la manière de traduire de notre écrivain : « L'Arioste, en je ne sais quel endroit, parle d'un certain cap bas, peu élevé ; l'expression italienne est *capo basso*. M. de Tressan a traduit, *le cap de Capo Basso*. Cette manière de traduire a beaucoup diverti les savans, et le titre de M. le Comte de Capo Basso a été adjugé au traducteur, qui pourra bien le garder » [94].

On rencontre à chaque pas des méprises et des contre-sens, dans cette traduction faite à la hâte et avec peu de soin ; Guidi

[91] *Roland Furieux. Poëme héroïque de l'Arioste. Nouvelle traduction par M. le Comte de Tressan.* Paris, Pissot 1780, 4 vol. Pour les réimpressions, cf. la *Bibliographie*, à la fin du volume.

[92] Nous ne savons si c'est lui, ou le marquis de Paulmy, qui est auteur d'une *Chanson de Roland*, qui, à part le titre, n'a rien de commun avec le poème de l'Arioste, mais qui témoigne du même intérêt pour le moyen-âge et pour la littérature chevaleresque. La *Bibliothèque des romans*, XX, 210, la lui attribue (Cf. E. Estève, *Le moyen-âge dans la littérature du* XVIII[e] *siècle*, p. 380), mais dans les *Etrennes du Parnasse*, 1781, pp. 157-160, elle est attribuée à Paulmy.

[93] Des comptes-rendus dans le *Mercure de France*, décembre 1780, pp. 17-29 ; janvier 1781, pp. 149-158 ; mars 1781, pp. 47 et 143 ; avril 1781, p. 91 ; *Journal de Paris*, 1780, p. 1241 ; *L'Année Littéraire*, 1780, vol. VII, pp. 289-334 ; *Journal de Monsieur*, 1780, vol. I, pp. 219-261, et 1781, vol. I, pp. 147-181. La traduction est jugée sévèrement par [Guidi], *Observations sur la traduction du Rolland Furieux par M. le Comte de Tressan*, dans *l'Esprit des Journaux*, mars 1781, pp. 223-256, et avril 1781, pp. 214-246, et par La Harpe, *Correspondance littéraire*, III, 152-153. Cf. sur le Comte de Tressan, Paul Wespy, *Der Graf Tressan, sein Leben und seine Bearbeitungen der französischen Ritterromane des Mittelalters*, Dissertation de Leipzig, 1888 ; Druon, *Le Comte de Tressan*, dans *Mémoires de l'Académie Stanislas*, 1889, pp. 274 et suiv., et surtout H. Jacoubet, *Le comte de Tressan et les origines du genre troubadour*.

[94] Imbert, *Correspondance secrète*, XI, 204.

qui l'analysa très minutieusement, en a relevé un si grand nombre, que nous sommes obligés de nous demander si le Comte de Tressan connaissait l'italien ; peut-être ne fit-il que paraphraser quelque traduction française antérieure, tout en se servant du texte original, qu'il n'a jamais bien compris. Ce serait trop, que de reprendre la liste établie par Guidi ; nous y choisirons quelques-unes des fautes les plus évidentes, qui montreront combien le travail de traducteur fut superficiel et approximatif, et combien ses connaissances étaient insuffisantes, pour entreprendre un pareil ouvrage.

Au dernier chant de son poème, l'Arioste s'imagine voir la foule de ses amis l'attendre au port, à la fin d'un si long voyage ; il y énumère un grand nombre de personnalités littéraires de son temps, entr'autres

> Paolo Pansa, e 'l Dressino, e Latino
> Giuvenal...

et

> Alessandro il mio signor Farnese.

Le comte de Tressan traduit Dressino, ne sachant pas qu'il s'agit du célèbre Trissin, et l'appelle « illustre et nouveau Juvénal », ne comprenant pas que Latino Juvenal était un nom propre, comme les autres ; quant à Alexandre Farnèse, il croit qu'il est question du duc de Parme de ce nom, qui vécut quelques dizaines d'années après l'Arioste, tandis qu'en réalité le poète s'adressait à celui qui allait être pape par la suite, sous le nom de Paul III [95]. Un peu plus loin, un Alessandro Guarino devient sous sa plume Jean-Baptiste Guarini, « l'aimable chantre d'Amarillis et de son berger fidèle », qui ne naquit qu'en 1537, trois ans après la mort de l'Arioste [96], et « la gente argiva », c'est-à-dire les Grecs, est traduit par « les Gênois » [97].

Ailleurs, « l'animal discreto che portò Friso », c'est-à-dire le bélier sur lequel Phryxus s'enfuit pour échapper aux persécutions de sa marâtre, est traduit par « cet animal doux qui porte une toison » [98]. S'étant rendu maître du géant Caligorant, Astolphe le détache de ses liens, parce qu'il voit qu'il se tient bien tranquille, et n'a plus envie de combattre :

[95] *Orlando Furioso*, XLVI, *xij-xiij*.
[96] *Ibidem*, XLVI, *xiv*, 2.
[97] *Ibidem*, XLVI, *xviij*, 3.
[98] *Ibidem*, XI, *lxxxij*, 3-4.

> Degli altri nodi avendol sciolto prima,
> Ch' era tornato uman più che donzella.

Cela signifie, d'après Tressan : « l'ayant lié par le col avec plus de nœuds que n'en porte une jeune Demoiselle », ce qui est parfaitement ridicule [99]. L'ogre qui tient prisonnière la fiancée du roi Noradin, a l'odorat si fin, qu'il sent jusqu'aux souris qui sont dans sa maison :

> Tosto che giunge, d' ogni intorno annasa,
> E sente fin a un topo che sia in casa ;

notre écrivain traduit, avec le plus grand calme : « Son nez fera bientôt la revue de tout ce qui est ici, et jamais taupe ne peut mieux deviner ce qui peut être dans sa tannière » [100]. La mort de Zerbin avait été comparée par le poète à la chandelle qui s'éteint doucement, après s'être consommée entièrement :

> E finì come il debil lume suole,
> Cui cera manchi, od altro, in che fia acceso.

L'image était poétique, mais elle n'était pas assez distinguée pour le goût du traducteur, ou bien ne comprit-il pas son modèle, car il écrivit à la place : « Zerbin l'aimable Zerbin, s'éteignit en achevant de proférer ces derniers mots, comme le dernier rayon de la lumière du soir » [101]. Enfin, Bradamante pleurant l'absence de son Roger et demandant le secours de Marfise, celle-ci se contente de hausser les épaules, car elle ne saurait l'aider en cette occurrence, et de la consoler, autant qu'elle le peut faire :

> Marfisa si ristringe nelle spalle,
> E quel che sol può far, le dà conforto.

On aura de la peine à croire que Tressan traduisit comme il suit : « Marphise serre Bradamante dans ses bras, et la sœur de Roger fait tous ses efforts pour la consoler » [102].

Ce ne sont d'ailleurs pas les seules infidélités du traducteur. En plus des écarts que représentent tous ces contre-sens et ces

[99] *Orlando Furioso*, XV, *lx*, 1-2.
[100] *Ibidem*, XVII, *xliij*, 7-8.
[101] *Ibidem*, XXIV, *lxxxv*, 3-4.
[102] *Orlando Furioso*, XLII, *xxvij*, 1-2.

inexactitudes, il faut encore tenir compte de ce qu'il ajoute à sa version, de son goût pour l'ornementation et pour le style fleuri, qui lui fait mettre partout des adjectifs, traduire par paraphrase, et délayer les images qui lui semblent trop sommairement évoquées. Pour les descriptions de combats, ces procédés ne valent rien, et ne font que diminuer l'intérêt du récit ; mais il faut avouer qu'ils ne font pas le même effet dans les tableaux voluptueux, dans les scènes sentimentales et langoureuses, qui sont plus appropriées au goût de l'interprète, et qu'il réussit à rendre, sinon avec plus de fidélité, du moins avec plus de grâce et d'aisance. Pour nous servir d'un mot que Voltaire a appliqué le premier au poète italien, sa traduction n'a pas le *facetum* de l'Arioste, mais elle en a le *molle*, la chaleur intérieure, la couleur discrète et la touche agréable, qui, seules, lui ont gagné tant de lecteurs et d'admirateurs.

C'est grâce à cette qualité qu'elle ne fut pas oubliée aussi vite que les autres, et qu'on la réimprimait encore, un siècle après son apparition. Aujourd'hui encore, le nom de Tressan reste étroitement lié à celui de l'Arioste, et sa traduction du *Roland Furieux* est moins oubliée que ses remaniements des autres romans chevaleresques. Bien qu'il n'ait présenté au public français qu'une image déformée du poème, il eut du moins le mérite de plaire, et d'attirer l'attention de toute une génération de lecteurs sur un ouvrage dont il ne montrait qu'en partie les beautés, mais qu'on allait mieux connaître, grâce à lui [103].

Il est, en effet, incontestable que la traduction de Tressan a beaucoup contribué à la vogue de l'Arioste, et qu'elle a encouragé dans la même voie un grand nombre d'autres traducteurs et imitateurs. De ce point de vue, la date de 1780, qui est celle de la première édition de cette version célèbre, avec celle de 1778, qui est la reprise du *Roland* de Quinault, remanié par Marmontel, marquent le moment où l'intérêt pour l'œuvre de l'Arioste atteint, en France, son point culminant. Tout ce qui viendra par la suite, jusqu'à la fin de ce siècle et au commencement du siècle suivant, ne sera que la répercussion plus ou moins tardive de la grande mode qui régna aux alentours de

[103] Il en fut d'ailleurs bien récompensé, car c'est grâce à sa traduction du *Roland Furieux*, ou plutôt à la dédicace qu'il en avait faite au frère du roi, qu'il entra bientôt après à l'Académie ; cf. Imbert, *Correspondance secrète*, XI, 23.

1780, et qui est arrivée en même temps à la découverte et à l'admiration de l'Arioste nouveau, c'est-à-dire poète frivole et galant.

VI

Les traducteurs ne furent pas découragés par le succès de Tressan, comme ils ne l'avaient pas été par l'insuccès de Mirabaud et de Cavailhon. Déjà en 1780, un certain chevalier d'Aut publiait une traduction en vers du fragment bien connu du *Roland Furieux*, qui contient la comparaison de la jeune fille avec une rose [104]. L'année suivante, Panckoucke faisait paraître un *Essai de traduction littérale*, qu'il ne devait publier en entier qu'en 1787, avec la collaboration de Framéry, traducteur du Tasse et rédacteur du *Mercure de France* [105].

En même temps, Dupont de Nemours, le célèbre économiste, publiait un *Essai de traduction en vers du Roland Furieux*, qui ne contient que le premier chant du poème, auquel il en ajoutait deux autres, trente ans plus tard [106]. Son but avoué était, disait-il, « d'engager M. de Tressan à mettre en vers sa traduction du *Roland Furieux*, et peut-être à la rendre plus fidèle ». Il est aussi auteur d'un projet qui n'eut pas de suite, mais qui ne laisse pas d'être intéressant, car il est le seul à penser à la possibilité d'une traduction collective du poème, en vue de laquelle il s'était adressé à tous ceux qui avaient déjà annoncé des traductions en cours de travail, Watelet, Frénilly et le duc de Nivernais.

Pour sa part, Dupont de Nemours affirme les intentions les plus honorables. Il veut être fidèle « non seulement à la pensée de l'auteur, mais encore au tour, au mouvement, à l'image, au sentiment, à l'expression, au ton et à tous les changements de ton du poète, au mot même, quand c'est dans le mot que réside

[104] *Traduction de l'Arioste, par M. le Chevalier d'Aut*, dans *Etrennes du Parnasse*, 1780, II, 89-90.

[105] *Essai d'une traduction littérale. Par Panckoucke*. Paris, Prault, s. a. Compte-rendu dans le *Mercure de France*, février 1781, pp. 127-139. Réimpressions de la version intégrale en 1787 et 1822.

[106] [Dupont de Nemours], *Essai de traduction en vers de Roland Furieux*, Paris 1781, Compte-rendu dans *L'Année Littéraire*, 1781, vol. II, pp. 29-51. Réimpression en 1812, Paris, Firmin-Didot. V. sur lui, G. Schelle, *Dupont de Nemours et l'école physiociatique*, Paris 1888.

l'intention poétique ». Il n'y a rien de plus digne de louanges que tous ces scrupules, mais ils ne sont pas respectés autant qu'on pourrait le désirer. Le traducteur n'est pas un mauvais poète, et il possède une certaine facilité, en même temps qu'un enjouement qui fait généralement défaut aux interprètes de l'Arioste ; mais, abusant de ces qualités, il fait changer de ton à son modèle, qu'il transforme un peu en parodie, et il se permet des écarts et des libertés qui déforment complètement son texte. Il a un peu la prétention de le corriger, lorsqu'il remplace le discours de Sacripant par des considérations sur l'Arioste, et quand il supprime toute la revue des princes de la maison d'Este, au troisième chant, en la remplaçant par des réflexions badines sur le peu d'intérêt que présente ce passage pour le lecteur moderne.

D'autre part, il est un représentant typique de cet esprit rationaliste qui caractérise tout le XVIII[e] siècle. Il veut bien admettre la plaisanterie, et même des fantaisies assez extravagantes, si l'on veut, mais il prétend introduire la logique jusqu'au sein même des extravagances, et mettre de l'ordre dans l'imagination débordante de ce poète, pour qui la composition est un jeu. Il ne veut pas que quelque détail invraisemblable choque le bon sens, alors que toutes ces aventures, prises en bloc, sont invraisemblables ; il veut que ses personnages soient des caractères, et se comportent, dans n'importe quelles circonstances, de la manière dont on s'attendrait à les voir agir. C'est pourquoi l'Arioste n'a pas bien fait, quand il a montré comment Pinabel, après avoir laissé Bradamante tomber dans le puits « tornò presto a rimontare in sella ». Après un si grand crime, dit le traducteur, qui est devenu en même temps son commentateur, « je n'ai pas cru qu'il pût retourner à son cheval *presto*. Il m'a paru qu'il ne devait y marcher que tremblant et courbé ». Il a donc pleinement raison de se considérer supérieur au modèle, quand il écrit

> Et dès qu'il peut en saisir l'étrier,
> Péniblement il monte sur la selle [107].

Pour ses enchantements, dit l'Arioste, la bonne fée Mélisse

> Havea de' spirti un grand numero eletti
> (Non so se dell' Inferno o da qual sede).

[107] *Orlando Furioso*, III, *v*, 5 ; Dupont de Nemours, *Essai de traduction*, 1812, p. 129.

Pour un lecteur habitué à l'esprit du poète, le sens de la parenthèse n'est pas difficile à déchiffrer ; on y montre une incertitude qui laisse voir que la question préoccupe peu l'auteur, de savoir d'où venaient ces esprits. Quant au traducteur, tant d'ignorance semble l'agacer. Il se trouve encore une fois empêché par le détail, qu'il conçoit, comme tout esprit analytique, avant de réaliser la synthèse de la pensée, et il se déclare en révolte ouverte contre la manière de s'exprimer de son modèle : « L'Arioste *ne savoit* si les esprits évoqués par Mélisse, et rassemblés dans la chapelle funèbre de Merlin, venaient *de l'enfer* ou d'ailleurs. Moi, je sais très bien que c'étoient des sylphes, des salamandres, des ondines, tout au plus quelques gnomes », c'est-à-dire des esprits bienfaisants, qui ont été envoyés là

> pour un pieux office
> Que souilleroit l'habitant des enfers [108].

Que dire encore de cette naïve correction, suivant laquelle le bouclier de Sacripant, qui était d'os, devient la

> Dépouille énorme, impénétrable, antique
> D'un cachalot pêché dans la Baltique [109].

Heureusement, le traducteur n'oublie pas de nous donner lui-même la raison de cette modification. D'après lui, l'Arioste avait fait l'écu d'os seulement parce qu'il avait besoin, pour la rime, de ce mot, et sans penser qu'un bouclier fait de cette matière ne résisterait pas aux coups d'épée. « Mais les Français sont un peuple raisonneur, et veulent qu'on leur rende compte de tout. Nous avons donc cru leur devoir une explication. Cherchant dans tous les animaux un *os* capable de former un vaste et solide bouclier, nous n'avons trouvé que l'os pariétaire d'un *cachalot*, qui nous a paru d'autant plus propre à cet usage, qu'il est d'une grande épaisseur, et convenable d'autant mieux à Sacripant, qu'il est aussi de la forme adoptée pour les boucliers antiques de l'Asie ». D'ailleurs, l'Arioste ayant fait recouvrir le même bouclier d'une plaque d'acier trempée, son

[108] *Orlando Furioso*, III, *xx*, 5-6 ; Dupont de Nemours, *Essai de traduction*, 1812, pp. 139 et 210.

[109] *Orlando Furioso*, II, *x*, 1-2 ; Dupont de Nemours, *Essai de traduction*, 1812, p. 79.

traducteur déclare qu'il est impossible que cette plaque ait été trempée, et préfère en mettre « trois l'une sur l'autre ; cela revient au même pour la solidité », mais la poésie est morte, à force de logique et de raisonnements [110].

Les autres traductions sont fragmentaires, et d'un intérêt littéraire plutôt réduit [111]. Elles ont toutes une double caractéristique. Tout d'abord, il semble que les traducteurs se soient rendu compte que la prose ne réussira jamais à rendre tout le charme de la poésie de l'Arioste, car tout ces essais sont en vers. De plus, on y constate un peu moins de tendance au libertinage, et, à mesure que l'on s'approche de l'époque romantique, un intérêt toujours plus accentué pour le côté chevaleresque et romanesque des fantaisies du poète.

Les esprits ont visiblement évolué vers d'autres formules littéraires. Peut-être l'histoire trouble de cette époque, avec l'abîme que la Révolution semble creuser d'une année à l'autre, et avec l'agitation et l'exaltation de l'épopée napoléonienne, ont-elles activé le goût pour une poésie plus mâle et moins affétée, car l'intérêt de ces traductions est visiblement porté vers les aventures guerrières, vers les exploits et les voyages de ces illustres vagabonds que furent les chevaliers errants. Après avoir été roman sentimental et aventure galante, le *Roland Furieux* redevenait épopée ; mais, cette fois, il ne devait plus connaître la même vogue. Le moment culminant de l'intérêt qu'il suscita jamais en France demeure aux alentours de 1780, date qui semble concentrer en elle tous les efforts antérieurs, et d'où semblent partir en cercles concentriques ces derniers échos, qui marquent la fin d'une grande fortune littéraire.

VII

Une traduction ou une série de traductions ne suffisent pas à prouver qu'un écrivain n'est pas mort, dans le goût et dans l'esprit des générations auxquelles elles s'adressent. Elles témoignent tout au plus de la fortune de cet écrivain, mais on ne

[110] Dupont de Nemours, *Essai de traduction*, 1812, pp. 199-200.

[111] On en trouvera la liste dans la *Bibliographie* de notre étude, à la fin du volume.

saurait conclure de là ni à son actualité, ni à son influence sur cette époque. Dans la deuxième moitié du XVIII[e] siècle, l'Arioste est encore vivant ; on ne le lit pas par curiosité, comme on le fait encore aujourd'hui, mais par intérêt littéraire. On ne sera donc pas étonné de trouver encore des traces de son influence, ainsi que par le passé, dans les différents genres littéraires que l'on cultive à cette époque.

Dans les récits en prose, ce « fou de génie » [112] est toujours considéré comme un modèle; mais dans le conte en vers, son influence se rencontre avec celle de La Fontaine, qui, correspondant mieux à l'esprit et aux habitudes des imitateurs, aussi bien qu'aux goûts de la nation, la supplante complètement. En fait de contes, nous ne connaissons, exception faite de l'histoire des trois Jocondes, remaniée par Mirabeau, d'après le conte du XVI[e] siècle par Yver [113], qu'une collection, anonyme et inédite, d'histoires tirées du *Roland Furieux*. C'est un recueil en deux volumes, conservé dans la bibliothèque de Châlons-sur-Marne, et copié en 1788 ; il a été compilé non pas sur le texte italien, mais sur l'édition de 1552 de la première traduction française, que l'auteur déclare « oubliée depuis plus de cent ans ». L'anonyme qui a préparé ce recueil, n'a d'ailleurs fait autre chose que d'extraire de cette traduction les épisodes divers dont il a fait les sujets de ses contes, « de rapprocher les événements et de changer l'orthographe ancienne », en dehors de quoi, il n'a pas beaucoup modifié l'ancienne traduction [114].

Dans le roman, quelques écrivains imitèrent, d'après la *Pucelle* de Voltaire presque autant que d'après le *Roland Furieux*,

[112] Dorat, *Réflexions sur le conte*, dans *Collection complète des œuvres*, Neuchâtel 1776, vol. II, p. 409.

[113] Cf. plus haut, vol. I, p. 359.

[114] Bibliothèque de Châlons-sur-Marne, Ms. 566-567 : *Contes de l'ancien temps tirés de la traduction gauloise du poëme de Roland Furieux imprimée à Paris en 1552*. Ce recueil n'ayant pas été signalé, nous en donnons ici le contenu : Vol. I : *La belle au bois courant, ou les aventures d'Angélique fille du roi Galafron et reine de Cathai. Apparence n'est point évidence, ou l'innocence noircie et lavée* (Genèvre). *La ressemblance mise à profit* (Richardet et Fleurdépine). *Les femmes en donnent et les maris en ont* (Jocunde). *Le danger des épreuves* (La coupe enchantée). *La femme moins coupable que l'homme* (Le chien qui secoue des perles). *Roger au palais d'Alcine. Le bon sens retrouvé* (Voyage d'Astolphe dans la Lune). *Le chevalier trahi, trompé, moqué et vengé* (Grifon et Origille). Vol. II : *L'île des femmes homicides. La méchante femme* (Gabrine et Hermonide). *La belle punie dans l'autre monde de ses forfaits ingrats* (Alceste et Lydie) *L'amante en quête après son amant, ou une partie des aventures de Bradamante fille du duc Aymon et sœur du brave Renaud. L'amant comme on ne voit pas ou le chevalier sans pair* (Roger et Léon).

les exordes du poète italien. On en trouvera un au commencement de chacun des dix livres du *Gonzalve de Cordoue* de Florian ; leur matière n'est jamais empruntée au poème d'une façon directe, mais ils sont toujours composés dans le goût de l'Arioste, comme, par exemple, cette invocation à l'Amitié, au dernier livre : « Fille du ciel, trésor de l'âme, source de nos biens les plus chers, sainte amitié, viens embellir les derniers traits de mon ouvrage ; mêle à la fin de mes récits cet intérêt attachant qui toujours entraîne et jamais n'étonne, qui presse le cœur sans le déchirer, et fait couler des pleurs délicieux, si semblables à ceux de l'amour » [115].

Il semble aussi que les procédés de l'Arioste, qui avaient soulevé les protestations des critiques de la génération précédente, commencent à intéresser les écrivains de celle-ci, car on rencontre, à la même époque, un autre essai, non moins intéressant, d'imiter sa manière de raconter. Le décousu de sa narration, la variété de ses épisodes, comme aussi des tons qu'il sait emprunter selon les circonstances, ont tenté Cazotte, qui, dans son *Ollivier*, se propose d'imiter ce genre de récits, sans toutefois prétendre égaler notre poète. « L'Arioste », dit-il, « avoit l'imagination féconde, vive, brillante ; il écrivoit dans la plus abondante, la plus flexible, la plus douce des langues de l'Europe. On n'a pas prétendu s'assoir à côté de lui ; on ne l'a même pas pris pour modèle » [116]. Mais cette dernière affirmation n'est pas confirmée par l'analyse de l'ouvrage, dans lequel le souvenir de l'Arioste est évident, non seulement dans la multiplicité des aventures qui y sont racontées et dans la manière dont elles sont enchaînées, mais aussi dans l'atmos-

[115] Florian, *Gonzalve de Cordoue ou Grenade reconquise*, Paris, Didot l'aîné 1791, II, 331 ; Cf. La Harpe, *Cours de littérature*, III, 200. Artaut de Montor, *Arioste*, p. 6, cite des exordes semblables dans les romans de Madame de Genlis, mais nous ne les y avons pas trouvés, à moins qu'il ne pense à des commencements comme celui de *Bélisaire*. Il est vrai cependant que, dans *Adèle et Théodore, ou lettres sur l'éducation*, Mme de Genlis recommande la lecture de l'Arioste dès l'âge de 16 ans (cf. Imbert, *Correspondance secrète*, XII, 294), et que dans *Les Chevaliers du Cygne, ou la Cour de Charlemagne, conte historique et moral*, Paris, Lemierre 1795, elle met en tête de chaque chapitre des mottos tirés du Tasse, de Guarini, de Métastase, de Pétrarque, de Shakespeare, et très souvent de l'Arioste.

[116] [Cazotte], *Ollivier, Poëme*. s. l. ; 1763, vol. I, *Préface*. Cf. Bachaumont, *Mémoires secrets de la République des Lettres*, vol. I, pp. 218-219, et Piron, *Complément des œuvres inédites*, par H. Bonhomme, Paris, Ferd. Sartorius 1866, pp. 103 et 118-119. V. aussi Al. Cioranescu, *La première rédaction de l'*Ollivier *de Cazotte*, dans *Modern Language Notes*, LIII (1938).

Pl. XVI.



Cochin. — La guérison de Roland.

phère de chevalerie errante et de féérie, dans les noms de quelques-uns de ses personnages, comme Zerbin et Fleur-de-Mirte, qui rappelle Fleurdelis et Fleurdépine, dans des épisodes, comme celui dans lequel on retrouve Zerbin dans la mauvaise posture de l'hermite de l'Arioste, épisode qui semble avoir eu un très grand succès auprès des libertins du XVIII[e] siècle.

En matière de libertinage, il n'y a pas de littérature plus riche que celle du XVIII[e] siècle. L'Arioste n'est pas toujours absent des imaginations de ces conteurs qui se permettent tout, et qui font appel à ses fantaisies, justement pour élargir le cadre de leurs inventions, et pour trouver des circonstances nouvelles et toujours variées, car c'est ce qu'on recherche le plus dans ce genre d'ouvrages. C'est ainsi que Diderot, dans ses *Bijoux enchantés*, se rappelle parfois les extravagances du poète italien, et se propose de lui prendre des mains

> les fragiles pinceaux
> Dont la touche facile et la grâce magique
> Tapissoient de corail les lèvres d'Angélique [117].

Les noms de ses personnages, dont deux s'appellent Médor et Alcine, l'anneau enchanté de Mangogul, qui possède la curieuse vertu que l'on sait, et le voyage de ce dernier dans le royaume des hypothèses, où le porte un nouvel hippogriffe, tout cela rappelle de près le *Roland Furieux*, que Diderot avait lu à un âge assez tendre, et qu'il connaissait bien [118].

Quelques autres romans empruntent à l'Arioste non seulement des détails de composition, mais toute son atmosphère pleine de fantaisie et de romanesque. Nous avons déjà présenté ailleurs l'*Angélique* faussement attribuée à Marone, et qui est une imitation de l'Arioste et de Boiardo, caractéristique du goût de ce siècle [119]. Il y est question des aventures d'Angé-

[117] Diderot, *Œuvres complètes*, éd. Assézat, Paris, Garnier 1875, vol. IX, pp. 36-37.

[118] Diderot, *Les bijoux indiscrets*, dans *Œuvres complètes*, vol. IV. Pour ces rapprochements, et pour d'autres citations de l'Arioste dans ses œuvres, surtout dans les critiques du Salon (*Œuvres*, X, 113 et 259 ; XI, 328-329), cf. M. Busnelli, *Diderot et l'Italie. Reflets de vie et de culture italiennes dans la pensée de Diderot*, Paris, E. Champion 1935, pp. 156-161.

[119] *Angélique, Poëme traduit de l'Italien d'Andrea Marone*. Florence, G. Viviani 1780. Compte-rendu dans le *Journal des Sciences et des Beaux-Arts*, 1781, I, 405-418. Cf. Al. Cioranescu, *Une supercherie littéraire non dévoilée : Marone, ou imitation de l'Arioste ?* dans *Revue de Littérature Comparée*, XV (1935), pp. 490-496.

lique, depuis sa naissance jusqu'à son mariage avec Médor, et à la mort de ce dernier. Ces aventures rappellent souvent, sinon par leurs circonstances, du moins par les noms des personnages, et par l'esprit de toute la composition, celles que les deux poètes italiens avaient d'abord attribuées à la belle princesse d'Asie. L'ouvrage qui, bien qu'en prose, imite toutes les formes du poème épique, commence d'ailleurs par une invocation qui laisse voir, à elle seule, combien l'auteur doit à la source qui nous intéresse : « O Arioste ! honneur de notre Italie ! toi qui viens de chanter les combats, les chevaliers, les dames, et mon Angélique ; toi qui sais si bien emboucher la trompette héroïque, et badiner sur le tambourin de la folie ; prête-moi ce dernier instrument, que tu fais si gracieusement raisonner ; si je savois m'en servir comme toi, je ferois sourire les Grâces, et j'égaierois la Raison même, toute sévère qu'elle est » [120].

L'action du roman se passe en Asie aussi bien qu'en Europe ; comme étendue dans le temps, elle embrasse à la fois celle du *Roland Furieux* et celle du *Roland Amoureux*, qui lui est antérieure. Angélique, qui est la fille du roi Galafron et de la fée Mirande, est rencontrée par Roland et par Renaud, qui viennent de finir leur voyage d'Asie, au cours duquel ils ont conquis leurs célèbres épées, Durandal et Flamberge. La jeune princesse décide de suivre les deux paladins en Europe ; leur voyage est semé d'aventures, dont les unes rappellent celles de *Candide* ou de *Zadig*, tandis que les autres, que remplissent le bruit des armes et la fantaisie des enchantements, viennent directement de l'Arioste. Renaud est encore une fois le rival de Roland ; Angélique ne demande pas mieux que de combler ses vœux, mais un mauvais sortilège empêche le héros de jouir de ce qu'il possède, exactement comme dans l'histoire, tant de fois répétée, de l'hermite qui voulut abuser du sommeil d'Angélique.

Celle-ci finit par quitter ses deux amoureux, pour partir vers l'Asie, en compagnie de Médor, qu'elle vient de découvrir ; tandis que Roland, affligé par cette trahison, perd ses esprits, et commet « tous les excès si bien exprimés par l'agréable muse qui nous en a fait la peinture » [121], Angélique change

[120] *Angélique*, p. 2.
[121] *Angélique*, pp. 203-204.

d'amant plusieurs fois, et finalement, comme une autre fiancée du roi de Garbe, épouse le roi de Bengale.

De merveilleux combats singuliers, des assauts soutenus par une seule personne contre des milliers de soldats, des anneaux enchantés, des épisodes divers dans lesquels paraissent presque tous les personnages du *Roland Furieux*, remplissent encore les pages de ce roman, qui est bien écrit, et dont la lecture ne laisse pas d'être agréable. On regrette vraiment la discrétion de l'auteur, qui n'a pas voulu laisser son nom à la postérité, car c'est là une des productions les plus intéressantes de l'influence de l'Arioste au XVIII[e] siècle, par l'originalité et par l'intérêt de sa composition, autant que par le ton badin et spirituel dans lequel toutes ces fantaisies sont racontées.

VIII

Dans le poème épique, deux tendances s'affirment vers cette époque. L'une suit les règles traditionnelles de l'épopée, tandis que l'autre, qui est plus vivante, et qui correspond mieux au goût du moment, imite la *Pucelle* de Voltaire, et mêle à l'épique des traits de satire, des facéties, et même des obscénités de plus en plus nombreuses. Pour ce qui est de l'épopée régulière, elle touche à sa fin, et la plupart des compositions de ce genre la montrent déjà fatiguée et épuisée, malgré les réserves nouvelles d'inspiration romanesque, auxquelles elles font appel souvent. Il est vrai que plusieurs d'entre elles se réclament du *Roland Furieux*, mais les rapprochements que l'on pourrait faire ne seraient pas concluants. Lantier ne commence pas son poème sur Geoffroy Rudel, sans une invocation à Polymnie, à laquelle il demande :

> Sur quel laurier le chantre de Médor
> Et d'Angélique a suspendu sa lyre ?
> Sur l'Hélicon chacun la cherche encor ;
> Nul ne la trouve, aucun ne sait qu'en dire [122].

[122] Lantier, *Geoffroy Rudel ou le troubadour*, dans *Œuvres*, p. 818. Cf., plus tard, l'invocation à la Muse de Tardieu-Saint-Marcel, *Charles Martel, ou la France délivrée ; poème héroïque en douze chants*, Paris, Marié 1806, p. 4, et l'allusion à l'Arioste dans la préface de *La Mérovéïde, ou les champs catalauniques, poème en quatorze chants*, par Népomucène Lemercier, Paris, Firmin-Didot 1818, p. VI.

Ce dernier poème se rapproche un peu plus de l'Arioste et de sa manière, par le goût accentué de son auteur pour le romanesque et le chevaleresque, et par la couleur particulière des aventures qu'il y raconte ; mais là se borne l'influence de notre poète.

Celle-ci est une peu plus visible dans le poème à tendance satirique, ou simplement comique. C'est ainsi, par exemple, que l'Arioste joue un grand rôle dans la *Dunciade* de Palissot, poème consacré à la sottise et à la stupidité des mortels. L'auteur déclare, dans sa préface, que « pour adoucir l'amertume de la satyre, on a essayé d'allier à ce genre austère » la gaîté et l'enjouement de l'Arioste [123]. Le *Roland Furieux* y est mentionné à plusieurs reprises, soit par des allusions rapides à Merlin, de qui l'auteur dit tenir une bague enchantée, qui lui fait voir la sottise des gens, et à Turpin, dont il invoque parfois le témoignage, soit par des exordes qui, sur des matières différentes, reprennent le ton enjoué et les inspirations personnelles de l'Arioste, soit enfin par des traits qui concernent directement ce poète, que l'auteur appelle « mon maître », et pour lequel il montre toute son admiration :

> Combien d'objets et de tableaux divers
> Sont tour à tour embellis par ses vers !
> Tout charme en lui : les Paladins, les Belles,
> Les Paladins moins redoutables qu'elles,
> Ces jeux guerriers où préside à la fois
> Et la valeur et la galanterie,
> Tout l'appareil des superbes tournois,
> Tous les trésors de l'antique féérie,
> Et de Roland la jalouse furie,
> Et ses malheurs, et surtout ses exploits [124].

La même habitude des exordes, si chère à notre poète, et le même ton, qui appartient maintenant à Voltaire au moins autant qu'à l'Arioste, réapparaissent dans le *Clovis* de Le Jeune, poème héroï-comique, qui débute d'ailleurs par une

[123] [Palissot], *La Dunciade, poëme en dix chants*, Londres 1771, vol. I, p. 27. Cf. le *Journal des Sciences et des Beaux Arts*, 15 septembre 1777, p. 555, où il est dit que la *Dunciade* est également digne de l'Arioste et du Tasse.

[124] Palissot, *La Dunciade*, I, 119.

préface, dans laquelle on fait, entre autres, une apologie de l'Arioste et de son chef-d'œuvre [125].

L'influence de l'Arioste sur ce genre de poèmes n'a rien d'étonnant, car nous avons déjà vu comment le poète devenait libertin avec les libertins du XVIII[e] siècle, après avoir été lyrique avec les poètes de la Pléiade, et romanesque avec les indépendants du commencement du XVII[e] siècle. Pour l'époque qui nous intéresse, plusieurs poètes comiques se réclament encore de lui [126]. Il y aurait bien des choses à dire, par exemple, sur la parentée de l'*Organt* de Saint-Just avec le *Roland Furieux ;* mais ce n'est pas sans répugnance que nous nous attarderions sur les lubricités de cette plume déchaînée, mauvaise et méchante à la fois [127]. Le prétexte du poème, dirigé contre la poésie en même temps que contre la morale, est la guerre de Charlemagne contre les Saxons, et le sujet est fourni par les aventures diverses d'Organt. Le souvenir de l'Arioste y apparaît assez souvent, soit lorsque l'auteur cite Turpin parmi ses autorités [128], soit lorsqu'il fait allusion à des personnages du poème italien [129], ou à quelque épisode, tel que le voyage outre-monde d'Astolphe [130]. L'ouvrage est rempli d'ailleurs de viols, d'hermites débauchés, de stupres et d'amours illicites, le tout raconté avec un cynisme qui dépasse toute mesure, et qui, franchissant les bornes de la littérature, nous dispense de nous en occuper de plus près.

C'est avec plus de plaisir que l'on s'approche du poème de Cazalet, intitulé *Les Méprises, ou Lucrèce et Bradamante*, et

[125] [Le Jeune], *Clovis, poëme héroï-comique, avec des remarques historiques et critiques*, La Haye-Paris, Fournier 1763 .Cf. Bachaumont, *Mémoires secrets de la République des Lettres*, I, 308. Dans un poème antérieur sur le même sujet, le *Clovis* de Saint-Didier (Paris, Pissot 1725), l'auteur constate l'insuccès de ceux qui, parmi ses prédécesseurs, s'étaient servis « des enchantements, et de cette puissance magique que le Tasse et l'Arioste ont employée avec succès » (p. 11), mais il mélange, comme ceux-ci, le merveilleux chrétien et païen.

[126] V. [Alexis Maton], *Vanbrock, ou le petit Roland, poëme héroï-comique, en huit chants*, Birmingham 1776, pp. 1-2 :

> Vous, mes guides chéris, Arioste, Cervantes,
> Qui partout excellez en peintures vivantes,
> Aimable fiction, mensonge audacieux,
> Faites sortir pour moi la vérité des cieux.

[127] [Saint-Just], *Organt, poëme en vingt chants*, Vatican [Paris] 1789. Cf. la longue analyse qu'en donne E. Fleury, *Etudes révolutionnaires. Saint-Just et la Terreur*, Paris, Didier 1852, pp. 30-88.

[128] Saint-Just, *Organt*, I, 125.

[129] *Ibidem*, I, 32.

[130] *Ibidem*, I, 112, et II, 148-149.

qui n'est qu'une amplification de l'épisode célèbre des amours de Richardet et de Fleurdépine [131]. Dans sa préface, l'auteur avoue avoir d'abord essayé de traduire le poème de l'Arioste en entier ; découragé par l'étendue de son sujet, il se contenta ensuite d'en tirer un poème plus court, ayant pour sujet un des épisodes les plus connus, et les plus appropriés au goût de l'époque. Il explique en même temps dans quel sens il s'est permis de modifier par endroits le texte de son modèle. L'idée par laquelle il s'est laissé diriger, c'est « qu'un écrivain ne doit jamais adopter une manière qui contraste avec les usages de son siècle et de son pays » [132] ; il compose son poème en conséquence, en effaçant tout ce qui aurait pu choquer le goût de ses contemporains.

Sa Lucrèce fait l'aveu de son amour moins vite que Fleurdépine ; d'ailleurs, le poète l'explique, et l'excuse à la fois, devant ceux qui trouveraient encore trop libre sa conduite :

> Quelqu'un dira qu'en tenant ce langage,
> De la pudeur elle oublioit les loix,
> Qu'une beauté modeste, honnête, sage,
> Si promptement ne doit pas faire un choix ;
> Mais quand l'Amour fait entendre sa voix,
> De la raison nous laisse-t-il l'usage ? [133]

Apprenant sa mésaventure, elle ne se meurtrit pas le visage et ne s'arrache pas les cheveux, parce que l'auteur, qui réprouve cette impétuosité de l'héroïne de l'Arioste, n'a pas eu « le courage d'endommager ainsi sa beauté ; je sais », ajoute-t-il, « trop apprécier le mérite d'une dame françoise », qui n'a pas, dans des cas semblables, la même attitude que les femmes du moyen-âge. De même, — et nous ne pouvons nous empêcher de croire qu'il s'est trompé sur ce point, — il a modifié l'image délicieuse par laquelle l'Arioste couvrait ce qu'il y avait de trop libre dans son récit ; il a fait disparaître la métaphore qui remplace la description du combat amoureux, par celle

[131] Cazalet, *Les Méprises, ou Lucrèce et Bradamante. Conte. Suivi des Aveux, Conte bleu en prose, et d'Actéon, Romance* ; Amsterdam-Paris, P.-F. Gueffier 1777. Comptes-rendus dans le *Journal des Sciences et des Beaux-Arts*, 15 juin 1777, pp. 543-548 ; *Journal François*, 30 août 1777, II, 357-366 ; *L'Esprit des Journaux*, juillet 1778, p. 53 ; cf. Imbert, *Correspondance secrète*, V, 164-167.
[132] Cazalet, *Les Méprises, Avertissement*, p. IX.
[133] *Ibidem*, pp. 17-18.

du siège d'une cité, image d'autant plus vive et plus plastique, que l'on était en pleine illusion héroïque et chevaleresque. Cazalet n'est pas d'avis que l'on puisse conserver des traits de cette nature, dans des ouvrages s'adressant à « un siècle où nos guerriers se font un mérite de savoir broder au tambour » [134], et il adoucit ce qui lui semble trop rude dans le style de son modèle, aussi bien que dans le caractère de ses personnages.

Avec toutes ces modifications, son imitation n'est pas mal écrite, et l'on y trouve même des traits très réussis, comme, par exemples, les vers qui traduisent l'exorde du XXIV[e] chant du *Roland Furieux* :

> Qui fait un pas dans l'amoureuse plage,
> S'y plaît d'abord, et n'en veut plus sortir ;
> Est-on heureux, on s'y plaît davantage ;
> Ne l'est-on pas, on s'obstine à souffrir [135].

Nous noterons aussi qu'il a légèrement modifié l'intrigue imaginée par l'Arioste, en supposant que le père de Lucrèce devient amoureux de Richardet, qu'il voit auprès de sa fille en habit de femme, et qu'il vient trouver, pendant qu'il dort à côté de Lucrèce. C'est ainsi que l'on apprend la vérité sur leurs relations, et qu'on les condamne tous les deux au bûcher, d'où ils sont délivrés par Roger et Bradamante, qui les réconcilient avec le père de Lucrèce.

IX

En ce qui concerne le théâtre, nous nous étions arrêté à la veille de la reprise du *Roland* de Quinault, dont nous avons déjà montré combien avait été grand le succès, dès ses premières représentations. Cet opéra avait été repris plusieurs fois au cours du XVIII[e] siècle, mais il eut chaque fois moins de succès : en 1755, par exemple, il « tombe tant qu'il peut », selon l'expression d'un chroniqueur malicieux [136]. La musique

[134] Cazalet, *Les Méprises*, pp. VIII-IX.
[135] *Ibidem*, p. 21.
[136] Collé, *Mémoires et journal*, II, 39.

de Lulli avait vieilli pour le goût des nouvelles générations, et le lyrisme de Quinault apparaissait trop déclamatoire et trop fade ; c'est pourquoi l'on pensa à un rajeunissement du texte, aussi bien que de la partition. La même entreprise tenta à la fois deux compositeurs rivaux, qui se partageaient les suffrages du public, et qui représentaient deux manières et deux conceptions musicales tout à fait opposées, Gluck et Piccinni.

Gluck avait déjà réformé l'opéra français, avec son *Orphée* et avec son *Iphigénie*. Après avoir obtenu un moindre succès, en 1777, avec la partition d'*Armide*, qui constituait en quelque sorte un retour à la manière de Lulli, il se mit au travail pour cette nouvelle composition ; mais Piccinni, qui s'était assuré la collaboration de Marmontel pour le texte, le devança, et présenta tout de suite son opéra à l'Académie Royale de Musique. « Tant mieux », disaient les gluckistes, « nous aurons un *Orlando* et un *Orlandino* » [137]. Mais l'auteur de l'*Orlando* renonça à son projet, en apprenant que la composition de son rival avait été acceptée, et jeta au feu ce qu'il avait déjà écrit de sa musique [138].

L'adaptation par Marmontel de la tragédie lyrique de Quinault ne satisfit pas tous les critiques ; on rencontre partout, dans la presse du temps, des objections et des remarques désobligeantes sur le texte ainsi « marmontélisé » [139]. *Roland* avait été réduit à trois actes seulement. Cela contribue à concentrer l'action, qui était un peu trop dissipée, et à donner à l'intrigue une marche plus rapide ; mais les vers que Marmontel a ajoutés ou refaits, n'ont plus la chaude harmonie de ceux du premier auteur. Les modifications regardent surtout la scène de la folie de Roland, dans laquelle le public s'obstinait à voir d'abord le côté comique de la situation de cet amant trompé, et qui avait fourni le sujet d'un si grand nombre de parodies. On supprima entièrement la longue tirade lyrique de Quinault, circonstance qui fut jugée « bien digne du siècle des calembours, bien digne d'une nation dont le principal caractère est de préférer un ridicule à un sentiment » [140]. Cette observation

[137] *Journal de Paris*, 19 février 1777 ; *Les spectacles de Paris, ou calendrier historique et chronologique des théâtres*, 1778, p. 56 ; cf. G. Desnoireterres, *La musique française au XVIII^e siècle. Gluck et Piccinni*. Paris, Didier 1872, p. 155.

[138] *L'Année Littéraire*, 1776, vol. VIII, pp. 322-327.

[139] *Pot-pourri*, s. l. 1781, p. 36.

[140] *Journal de politique et de littérature*, 1778, I, 174.

s'avère juste, dans ce cas particulier, car même après l'amputation de ce qu'il y avait de trop outré ou qui prêtait au ridicule dans cette scène célèbre, c'est surtout sur le même point que se dirigea l'attention du public, qui s'amusa exactement comme auparavant au spectacle de la folie de cet amant malheureux [141].

On se moqua aussi, à la première représentation, du ballet chinois que M. Noverre y avait introduit, et qui n'avait pas beaucoup de rapport avec l'opéra ; il fut retiré les jours suivants, au grand mécontentement de son auteur, qui essaya vainement de se justifier, devant un public qui ne voulait pas entendre raison [142]. D'autre part, l'orchestre de l'Académie de Musique, composée dans sa majorité de gluckistes, montra beaucoup de mauvaise volonté, pendant les répétitions. Tout promettait à la pièce le même insuccès, et Piccinni avait tant d'appréhension, qu'après la répétition générale, il était presque décidé à abandonner la partie, et à retourner en Italie [143].

Mais, malgré tout, le nouveau *Roland* ne passa pas inaperçu, et eut même un certain succès, surtout dans sa nouveauté ; la presse lui fit un accueil favorable, sauf, bien entendu, celle qui avait voué à Gluck une admiration exclusive [144]. Cette série de représentations ralluma d'ailleurs la querelle des gluckistes et des piccinnistes, dans le détail de laquelle nous ne pouvons nous aventurer, et qui constitue un des moment les plus intéressants de l'histoire de la musique française [145]. Plusieurs fois repris, en 1779, 1780, 1783, 1786 et 1792, *Roland* contribua dans une grande mesure à entretenir la curiosité du public pour le théâtre romanesque, qui connaissait déjà, depuis un certain temps, la faveur des spectateurs, et qui puisait encore des for-

[141] La Harpe, *Cours de littérature*, I, 668. Sur la collaboration de Marmontel avec Piccini, cf. P. L. Ginguené, *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni*, Paris, Veuve Panckoucke an X, pp. 27-28, et S. Lenel, *Un homme de lettres au XVIII^e siècle. Marmontel*, Paris, Hachette 1902, pp. 434-435.

[142] *Les spectacles de Paris*, 1779, pp. 57-58 ; Desnoiresterres, *La musique française au XVIII^e siècle*, pp. 232-234.

[143] Desnoiresterres, *La musique française*, pp. 226-229.

[144] *Mercure de France*, février 1778, pp. 173-175 ; mars 1778, pp. 165-166 ; août 1778, pp. 172-192 ; septembre 1778, pp. 161-186 ; octobre 1778, pp. 56-69 ; avril 1779, pp. 290-303 ; *Journal des Théâtres, ou le nouveau spectateur*, 1^er^ février 1778, pp. 242-243 ; 15 février, pp. 288-289 ; *L'Esprit des Journaux*, mars 1778, p. 277 ; *Journal de politique et de littérature*, 1778, II, 170-175.

[145] Cf. la bibliographie de cette question, par le Vicomte Ch. du Peloux, *Gluck et Piccinni à Paris*, dans *Bulletin de la Société des Historiens du Théâtre*, IV (1936), pp. 56-59.

ces nouvelles dans l'appui qui lui prêtait la tragédie lyrique.

Dans ce dernier genre, deux autres productions de la même époque mettent en action l'épisode des amours de Genèvre. L'*Ariodant* d'Hoffmann en fait un opéra, dans lequel seuls les noms des personnages ont été changés, car les situations et l'intrigue restent presque partout les mêmes [146] ; il n'est d'ailleurs pas vrai, comme on l'avait affirmé, qu'il soit la simple adaptation française de la *Ginevra* de G. Pindemonte, avec laquelle il ne présente qu'une identité de sujet [147]. *Montano et Stéphanie*, de Dejaure, une des pièces qui eurent le plus de succès à cette époque, met en scène la même situation tragique de l'amoureux trompé par un faux ami, et de l'amante injustement accusée [148]. Quant à la ressemblance qu'on a constatée entre *Adèle de Ponthieu*, par Saint-Marc, le *Tancrède* de Voltaire, et le même épisode du *Roland Furieux* [149], elle s'explique sans doute autrement que par une influence directe, par les rapports anciens des légendes qui sont à la base de ces ouvrages, et qui dérivent toutes d'un thème commun.

D'autres tragédies lyriques mettent en scène des épisodes nouveaux. Un mélodrame intitulé *La cour de Charlemagne, ou la conclusion du Roman de l'Arioste* [150], nous présente l'histoire des amours de Roger et de Bradamante, qui n'avait pas été reprise depuis Thomas Corneille. Un autre opéra, intitulé *Astolphe*, et qui ne fut sans doute pas représenté [151], reprend des personnages tels qu'Astolphe, Alcine et Merlin, mais en leur attribuant des aventures nouvelles, et qui ne sont pas sans ressemblances avec l'histoire connue du retour d'Ulysse à Ithaque.

L'opéra de *Roland*, nous l'avons déjà vu, intéresse encore ses nouveaux spectateurs par le côté qui prêtait au ridicule dans

[146] Représentée le 11 octobre 1798 ; cf. le *Magasin pittoresque*, vol. XXVII (1799), pp. 547-549. Publiée dans les *Œuvres* d'Hoffmann, Paris, Lefèvre 1829, II, 149-221.

[147] G. Pindemonte, *Ginevra di Scozia, rappresentazione spettacolosa tratta dal poema dell' Orlando Furioso di M. Lodovico Ariosto*, dans *Tragedie*, Venezia 1800 (édition désavouée par l'auteur), et dans *Componimenti teatrali*, Milano, F. Sonzogno 1804, pp. 201-303. Cf. Th. Roth, *Der Einfluss von Ariost's Orlando Furioso*, p. 219.

[148] *Montano et Stéphanie, opéra en trois actes, paroles du citoyen Dejaure, et musique du citoyen Berton. Représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Opéra Comique, en germinal an* 7. Paris, Barba an X (1802).

[149] *Annales dramatiques*, I, 99 ; Auger, *Saint-Marc*, dans *Mélanges d'histoire et de littérature*, Paris, Ladvocat 1828, II, 270.

[150] Inédit. Bibl. Nationale, Ms Fr. N. Acq. 2894, ff. 1-17.

[151] Inédit. Bibl. Nationale, Ms. Fr. 9289, ff. 116-160.

les mésaventures amoureuses du paladin. On n'oublia donc pas d'en faire encore des parodies ; nous avons déjà eu l'occasion de parler du *Romans* de Despréaux, et de *La rage d'amour*, par d'Orvigny, jouées toutes les deux en 1778, c'est-à-dire l'année même de la représentation du nouvel opéra.

La même année paraissait une comédie, intitulée *Angélique*, par Delon de Sarnach, et dont le sujet est différent des autres compositions sur cette héroïne, et appartient dans sa plus grande partie à cet écrivain inconnu. On y présente Angélique comme prisonnière du vieux magicien Atelan, et délivrée par Renaud, dont elle fuyait la présence, et qui arrive chevauchant l'hippogriffe, et un anneau magique à la main ; bien entendu, la belle princesse récompensera la constance et la générosité du paladin, en lui accordant son amour et sa main [152].

D'autre part, vers la fin du XVIII[e] siècle et le commencement du XIX[e], l'amour poussé de plus en plus loin par la déclamation et par les situations romanesques et ténébreuses, fait dégénérer l'opéra en mélodrame. L'Arioste servira encore quelquefois de source à ce genre de compositions. En 1804, un *Richardet et Bradamante* de Caigniez, en 1817, une « pantomime chevaleresque » sur l'épisode de *Roland Furieux*, de Cuvelier et Léopold, sont contemporains de la *Bradamante* de Pourville et Saint-Aurèle, et de l'*Alcine et Roger*, d'Alexis de Saint-Michel, qui sont des tragédies.

D'ailleurs, au commencement du XIX[e] siècle, l'Arioste sort insensiblement de l'actualité littéraire. Le temps accomplit lentement son ouvrage, et le *Roland Furieux* disparaît de la conscience du public, avec le goût déjà périmé du dernier siècle. L'épopée napoléonienne aurait dû maintenir présente dans les esprits cette littérature chevaleresque, dont elle semblait s'inspirer un peu [153] ; mais les douces fantaisies de l'Arioste, qui n'ont pas la mâle énergie ni la majesté héroïque d'Homère ou de Virgile, et qui n'excluent pas l'incrédulité et l'ironie, s'accordent mal avec des intentions guerrières. Plus tard, la nouvelle génération de poètes et d'écrivains se dirige surtout vers les littératures du Nord,

[152] [Delon], *Angélique, comédie-féerie en trois actes mêlée d'ariettes, par M. D.* Genève, Joly 1778. Cf. *L'Esprit des Journaux*, janvier 1779, pp. 159-161.

[153] Le *Roland Furieux* était une des lectures préférées de Napoléon : cf. A. Guillais, *La Bibliothèque particulière de l'Empereur Napoléon*, dans *Bulletin du Bibliophile*, 1910, p. 179.

terre inconnue et terre promise de la poésie. On aime encore les chevaliers, les grands coups d'épée, la bravoure et les déclarations d'amour ; on les aime encore plus qu'au siècle qui vient de s'éteindre, mais ce ne sont plus les héros du type de Roland et de Roger qu'on cherche. Leur place a été prise par Fingal et par Robin Hood ; les exploits que raconte l'Arioste sentent trop le conte et la plaisanterie, et n'ont pas cette exaltation des sentiments que agite l'âme des personnages romantiques.

Il est vrai que tous les grands écrivains français de cette époque nouvelle connaissent et admirent l'Arioste ; on en trouvera la preuve dans les écrits ou dans la correspondance de Chateaubriand, Vigny, Lamartine, Stendhal, Nodier, Quinet, Sainte-Beuve, et tant d'autres, que nous ne mentionnons plus. Mais leur admiration tient en quelque sorte de l'érudition, et ne laisse jamais d'autre trace dans leur esprit ou dans leurs ouvrages. Dorénavant, le grand poète italien aura le sort des choses passées ; peu à peu, on l'oublie, et si parfois quelqu'un s'intéresse encore à son poème, c'est seulement en curieux de la littérature. Quant à son action sur la poésie française, elle a cessé définitivement avec le XVIII[e] siècle. Notre étude finit naturellement avec cette époque ; mais nous ne l'abandonnerons pas, avant d'avoir résumé dans quelques pages le résultat de toutes nos recherches.

CONCLUSION

Il y a quelques années, M. Hauvette commençait son ouvrage sur la carrière littéraire de l'Arioste, en exprimant le vœu de voir entreprendre l'histoire de la fortune de ce poète dans la littérature française ; c'était déjà montrer que le sujet n'est pas sans avoir une certaine importance. D'autres ont répondu, avant nous, au vœu ainsi formulé, et ont consacré à cette question des travaux qui n'en embrassent pas toute l'étendue. Oserions-nous croire avoir fait mieux que nos prédécesseurs, et réalisé le désir du maître que nous regrettons tous ? Nous n'avons pas tant de présomption ; mais, arrivé à la fin de notre étude, nous croyons nécessaire de jeter un coup d'œil en arrière.

L'examen de la fortune de l'Arioste, pendant les trois siècles durant lesquels il jouit de la réputation en même temps que de l'actualité, montre qu'il fut goûté et apprécié par ses lecteurs français à un degré qui varie avec les dispositions de chaque époque. On ne l'accepte que dans la mesure où il répond aux besoins littéraires d'un certain moment. Il n'est goûté que pour le côté de son inspiration qui se trouve être d'accord avec les tendances de la poésie française, et il est tenu à l'écart, alors que celle-ci suit des routes dans lesquelles l'Arioste n'est plus un guide, mais un bagage incommode et embarrassant. On ne cherche dans le *Roland Furieux* que les choses dont on a déjà le goût ; cela explique pourquoi les générations qui se succèdent ne l'acceptent pas sans l'assaisonner à la mode du temps. On arrive ainsi à y trouver des intentions et des leçons qui n'y étaient certainement pas, rien que pour le faire mieux correspondre aux besoins du moment.

Or, ces besoins changèrent plusieurs fois pendant les trois siècles littéraires qui nous intéressent. Les commencements de la fortune de l'Arioste en France se confondent avec les débuts de la poésie moderne, avec le mouvement de la Pléiade, auquel

il doit en grande partie la vogue et le succès dont il jouit au XVI[e] siècle. Le siècle suivant constitue une lacune dans l'histoire de cette grande fortune, car la discipline classique n'est pas d'accord avec les conceptions du poète. Au dix-huitième siècle enfin, la poésie se dégage peu à peu de la sévérité des règles, et arrive à des conceptions plus libérales, qui rendent possible un retour en faveur du *Roland Furieux*, dont on apprécie maintenant surtout l'enjouement, et la liberté de certains épisodes.

Mais ce succès nouveau est loin d'égaler celui que l'Arioste avait obtenu auprès des lecteurs du XVI[e] siècle. A cette époque, son souvenir est partout présent, dans tous les genres littéraires que l'on cultive. La seule traduction complète de son poème, très mauvaise d'ailleurs, connaît un grand nombre de réimpressions, tandis que de nombreux petits poèmes reprennent la matière de chacun de ses épisodes, en en faisant des compositions indépendantes, dont la vogue semble avoir été au moins aussi grande. C'est que les traductions ne sont plus en faveur auprès des critiques de cette époque, qui demandent aux écrivains de l'originalité : être original, selon la conception de la Renaissance, signifie savoir copier les modèles, et utiliser adroitement les emprunts. Mais, d'autre part, ces imitations fragmentaires aboutissent à un résultat, qui n'est peut-être pas voulu, mais qui ne contribue pas moins à rendre populaires les fictions du *Roland Furieux*. Ce poème, qui est très long et entremêlé de récits d'une folle diversité, choque déjà l'amour français de l'ordre et de la mesure : les imitations partielles en réduisent la matière à de plus justes proportions, en lui donnant en même temps une ordonnance plus logique, et cela ajoute aux imaginations de l'Arioste une nuance de discipline, qui annonce déjà les sévères préoccupations du classicisme.

Les épisodes le plus souvent copiés ont une couleur romanesque et sentimentale, très nettement soulignée par les imitateurs eux-mêmes ; à cette époque, où la chevalerie n'est pas tout à fait morte, et où la galanterie si libre d'allures des *Amadis* est celle qui donne le ton, on cherche dans le poème de l'Arioste le même genre de satisfactions. Cependant, l'imitation textuelle ne fit qu'ajouter à la littérature française quelques dizaines de compositions médiocres, où le respect du modèle étouffe tous les élans, et dans lesquelles la matière du poème est traitée d'après les procédés du roman contemporain.

Dans le grand poème épique, l'Arioste ne passe pas pour un modèle dans les yeux de tous les écrivains. Ici, on le savait déjà, les avis furent terriblement partagés : de nombreux poètes nièrent au poète sa place au Parnasse, tandis que d'autres ne pensaient pas blesser Homère et Virgile, en leur ajoutant sa compagnie. Le poème français se ressent de ces divisions. Il fut toujours romanesque dans sa conception, comme il était bien de l'être, et comme le voulait la tradition nationale. Mais, à cette époque, le préjugé classique de l'épopée commence déjà à montrer ses effets ; ceux qui veulent s'essayer dans ce genre sont contraints de déguiser leurs préférences, et de les faire tenir dans le cadre, souvent trop étroit, des règles aristotéliques. C'est pourquoi le poème épique ne devait jamais réussir en France, également sollicité par la grave solennité que lui imposaient les modèles, et par l'amour de l'aventure et de la galanterie, qui fait avec elle le contraste le plus ridicule.

Ronsard, dans la *Franciade*, et Du Bartas, dans sa *Judith*, furent des imitateurs de l'Arioste ; mais leurs emprunts se bornent à des éléments de détails, et y apparaissent plus ou moins assimilés aux conceptions classiques, qui dominent dans ces ouvrages. D'autres poètes de moindre importance empruntèrent au poète italien sa conception même du poème épique, et voulurent donner à la France des poèmes chevaleresques dans le goût du *Roland Furieux*. Mais la formule des compositions libres était condamnée par avance en France, où la littérature entendait déjà se reposer sur quelques autorités infaillibles, du soin de gouverner son inspiration.

La poésie lyrique du XVI[e] siècle est caractérisée par un grand élan d'inspiration, mal soutenu par une langue qui n'est pas encore faite à cet usage, et par des conceptions qui réduisent l'originalité du poète, alors qu'elles ne l'annullent pas tout à fait. En se basant sur l'imitation des modèles, qui domine tout l'art de la Renaissance, cette poésie se fixe dès le commencement une série de clichés et de moules, qui sont les mêmes pour tous les poètes, et à laquelle toute inspiration nouvelle est obligée de se conformer. La plupart de ces clichés viennent de Pétrarque ; c'est lui qui apprend aux poètes français comment chanter des amours idéals, dont ils ont pris le goût à l'école de Platon et de Marsile Ficin, et des abstraction morales dont le souvenir vient du fond du moyen-âge. Mais cette poésie abstraite et figée

a aussi un côté plus vivant, une inspiration érotique plus sincère, dont l'Arioste fournit les clichés.

Ce que l'on retient surtout de la lecture du *Roland Furieux*, c'est la leçon de sincérité qui s'en dégage. On y trouve un modèle opposé à l'idéalisme trop froid des pétrarquistes italiens, et si l'on s'empresse de l'imiter, c'est qu'il répond à un véritable besoin de la poésie. L'esprit de la race n'est pas trop enclin de lui-même aux abstractions platoniques, et à la déification de la femme ; on révère Pétrarque, mais les vers que l'on compose sur le modèle des siens, voudraient très souvent être d'une inspiration moins religieusement idéaliste. L'Arioste avait résolu en quelque sorte le problème, en chantant sur un ton qui respecte les conventions pétrarquistes, des passions moins discrètes, et moins disposées au sacrifice et à la contemplation. C'est ainsi que son poème épique devient, pour le XVI^e^ siècle, une source d'inspirations lyriques par excellence. Il montre comment il faut procéder dans la description de la beauté d'une femme ; si ce portrait, qui revient si souvent sous la plume des poètes amoureux de la Renaissance, présente toujours les mêmes détails, c'est à cause du modèle qu'ils imitent tous, parfois même sans le savoir. Il enseigne aux poètes comment parler de leurs souffrances amoureuses, de l'absence de leurs maîtresses, de la jalousie qui les torture, et comment protester de la constance de leurs sentiments et de la force de leur passion. Quelques-uns de ces thèmes se rencontrent avec ceux que l'on avait déjà appris par la fréquentation de Pétrarque ; mais l'Arioste leur donne plus de vie et de spontanéité, en dégageant ce qu'il y a d'humain dans les sentiments, des abstractions oratoires et des conventions platoniques. Il fournit aussi à la poésie lyrique un grand nombre d'images et de formules poétiques de moindre importance, qui contribuent toutes à enrichir l'arsenal de la poésie érotique.

Les sonnets amoureux de l'Arioste abondent dans le sens de Pétrarque ; quelques-uns de leurs clichés furent repris par la poésie française. Parmi les œuvres mineures du poète, un plus grand succès était réservé aux deux *capitoli* sur une nuit d'amour, dont l'inspiration voluptueuse fut très appréciée en France, grâce surtout à l'imitation qu'en avait tirée Desportes. Les satires du poète italien ne furent pas sans écho : Joachim Du Bellay et Olivier de Magny empruntèrent leur ton, et Vauquelin de La Fresnaye les copia de la manière la plus servile. Mais leur influence fut, malgré tout, limitée par le caractère spécial que le genre avait acquis en France à cette époque : la satire française, arme de combat par excellence, d'une ironie impitoyable et d'une âpreté à l'avenant, s'accordait mal avec la bonhomie et la simplicité de celle qu'avait cultivée le Ferrarais.

Au commencement du XVII^e^ siècle, l'inspiration lyrique commence à se fatiguer. La littérature affirme de nouvelles tendances, qui sont visibles surtout dans l'abondance des romans et des tragi-comédies. La période de calme relatif qui suit les guerres civiles, et le besoin d'employer les énergies que la paix faisait déjà moisir, produisirent un esprit d'aventure, que la nouvelle vie sociale et mondaine se chargera d'apprivoiser, en le mettant au service de la galanterie. La tragi-comédie aussi bien que le roman traduisent cette double tendance romanesque et sentimentale, qui a d'ailleurs de plus profondes racines dans le sol national. Les aventures de l'Arioste ne cessent pas d'intéresser le public et les imitateurs ; mais ce que l'on y cherche cette fois, c'est l'aventure pour elle-même. Pour plaire, la guerre doit alterner inévitablement avec le spectacle des passions. Comme l'Arioste n'avait pas fait autre chose, dans ce poème qui chantait les armes et les amours à la fois, on comprendra que son influence et sa fortune ne furent pas moindres pendant cette dernière période du XVI^e^ siècle.

Par contre, le XVII^e^ siècle est nettement contraire, en principe du moins, au *Roland Furieux*. Le classicisme, répondant aux besoins naturels de l'esprit français, d'ordre et de raison, était essentiellement opposé à l'esprit de l'Arioste. Sa folle entreprise, ce projet conçu en dépit de toutes les règles, avait réussi, puisqu'il soutenait l'intérêt de la lecture, mieux que l'œuvre de tant de poètes qui s'étaient empêtrés dans les règles d'Aristote, et que leur obéissance n'avait pas empêchés de tomber si bas. Cette réussite n'était pas seulement une transgression des règles, mais une provocation qui ne rassurait pas assez sur l'efficacité des dogmes. C'est de là que vient l'embarras de tous les critiques, qui se virent obligés d'aimer un poème qui contredisait les règles de la manière la plus flagrante, ou de condamner un ouvrage qui ne leur avait cependant pas déplu. Les uns crurent pouvoir se tirer d'affaire en ignorant complètement l'Arioste, tandis que d'autres déplorèrent l'emploi de si belles

qualités dans une entreprise qu'ils considéraient presque comme illicite. En tout cas, l'attitude de la critique se résuma à une fin de non recevoir, qui n'est pas sans une nuance de mépris, et cela ne fut pas sans décourager les lecteurs aussi bien que les imitateurs.

Ainsi, le Grand Siècle est une lacune dans la fortune de l'Arioste ; les lecteurs sont moins nombreux, et son influence est très réduite. Mais il est intéressant de noter que parmi ces lecteurs, dont le nombre diminue toujours, on rencontre les noms des plus grands écrivains du XVII^e^ siècle, et que leur estime pour le poète italien n'est pas médiocre. On remarque d'ailleurs que les seules imitations de l'Arioste que nous puissions enregistrer à cette époque, les trois contes de La Fontaine, sont aussi les seuls chefs-d'œuvre de l'imitation ariostesque en France. On constate aussi une certaine inspiration romanesque qui emprunte les mêmes couleurs que celles de son poème, dans la tragédie lyrique, qui était devenue en quelque sorte le refuge du goût français du romanesque et du sentimental. Cela prouve que l'Arioste n'était pas sorti de l'actualité, malgré la condamnation de principe dont il avait été l'objet de la part de la critique classique ; celle-ci réussit à entraver le goût du romanesque, qui devenait d'ailleurs excessif, et qui avait gagné tous les genres littéraires, mais elle ne put pas le cacher à l'attention des lecteurs les mieux avisés.

D'ailleurs, la critique même commence à céder, un peu plus tard, lorsqu'un courant nouveau se fait jour dans la littérature. Ce n'est peut-être pas un paradoxe, de dire que la critique vient après le public. Au XVIII^e^ siècle, elle se laisse gagner par des idées nouvelles, et la réaction se généralise contre ce qu'il y avait de trop exclusif dans les dogmes classiques. Le contact avec les littératures étrangères avait appris aux écrivains français que la poésie pouvait exister en dehors d'Aristote ; un goût nouveau leur montre des beautés dans des ouvrages de littérature, sans les obliger à en évaluer d'abord la correspondance avec le type idéal avec lequel ils étaient habitués à les comparer. De ce point de vue, il n'y eut donc plus de prévention contre l'Arioste, et contre ce qu'il y avait d'irrégulier dans son ouvrage. Voltaire contribua, plus que tous les autres critiques de son temps, à la réhabilitation du poète ; à ses ouvrages critiques, il ajouta un certain nombre d'imitations littéraires, qui

occupent une place d'honneur dans la littérature française. Sa correspondance aussi fait preuve d'une véritable propagande en faveur de l'écrivain qu'il a le plus aimé, et qui lui doit en grande partie le revirement du goût français en sa faveur. Après lui, d'autres critiques et écrivains renoncèrent à la sévérité et à la rigidité des jugements qu'avait imposés le classicisme, et payèrent ainsi à l'Arioste la réparation qu'ils lui devaient.

Le public précéda les critiques, dans cette nouvelle découverte de l'Arioste ; mais celui-ci n'est plus, à ses yeux, le modèle d'autrefois, car l'époque du romanesque et du sentimental est passée. La galanterie a tourné à la frivolité, et ce que l'on cherche encore dans notre poète, c'est le côté libre de son inspiration amoureuse, la volupté avec laquelle il s'attarde sur des tableaux licencieux, la feinte naïveté dont il sait couvrir ses peintures. Dans ses imitations comme dans ses traductions, le poème est transformé et « embelli », chacun se proposant de le faire mieux correspondre au goût raffiné et perverti du XVIII^e^ siècle. Les traductions deviennent des romans licencieux. Les imitations comiques répètent à l'envi des aventures, comme celle de Joconde, dont le grand succès est caractéristique, et dû en grande partie à l'immoralité du sujet. D'autre part, les héros de l'Arioste ont baissé dans l'estime des lecteurs : Roland, qui avait été le modèle de tant de guerriers et d'amoureux, et qui avait chanté sur la scène lyrique ses tourments amoureux, est le personnage qui fut le plus souvent ridiculisé dans les parodies. Il n'y a que la tragédie lyrique, qui se rappelle parfois l'atmosphère héroïque de ses fictions, et l'élan généreux de ses passions. Mais son influence s'éteint lentement, en même temps que son actualité. La médiocrité des témoignages que l'on peut recueillir de sa fortune à la fin du XVIII^e^ siècle, est la meilleure preuve de l'intérêt plus réduit qu'on lui accorde ; dans la première moitié du XIX^e^ siècle, il est déjà entré dans le passé.

Dans toutes ces considérations, nous avons compris à la fois la fortune et l'influence du poète. La fortune, c'est-à-dire les traductions et les imitations directes, les critiques et les hommages, en un mot, tout ce qui témoigne de la connaissance de l'écrivain et de son œuvre ; l'influence, c'est-à-dire l'écho indirect et parfois inconscient de sa pensée, de son atmosphère et

de ses manières : le résidu secret de ses intentions, et le souvenir des instruments dont il s'est servi pour les réaliser.

Si nous ne les avons pas séparées l'une de l'autre, c'est parce qu'elles vont naturellement ensemble. Fortune ou influence, le souvenir du poète a produit en France une riche moisson littéraire, dont on trouvera dans les pages suivantes la bibliographie. Mais si elle est d'une abondance impressionnante pour ce qui est de la quantité, il y aurait peu de choses à dire sur son intérêt littéraire. Parmi les quelques centaines d'ouvrages que nous avons dû citer et analyser, on ne saurait accorder une certaine importance qu'à l'*Alcionée* de Du Ryer, aux trois contes de La Fontaine, et à la *Pucelle* de Voltaire, qui n'est qu'une imitation libre de la manière de l'Arioste.

Il ne faut pas chercher loin, pour trouver la raison de cette sécheresse. Elle réside, à notre avis, dans le vice permanent du jugement prononcé par la France sur l'Arioste, et qui, variable avec les époques, n'a jamais réussi à embrasser à la fois tous les côtés de son inspiration. Si le *Roland Furieux* est beau, il l'est surtout par son harmonie, et par sa complexité : l'une est impossible à rendre, à moins que le traducteur ne soit un poète de la même force, et l'autre n'a jamais été appréciée autant qu'elle le méritait. La littérature française se contenta de demander au poète des inspirations fragmentaires ; aucun écrivain n'a su lui demander à la fois tout ce qu'il possédait, sa grâce, sa naïveté, sa variété, la richesse de ses couleurs, sa tendresse, son ironie, son art des nuances et son talent de conteur.

Mais, à notre sens, c'est justement là que réside l'intérêt du sujet : voir comment une littérature toute entière s'accommode d'un modèle qui n'est pas fait pour elle, dont elle reconnaît les mérites et les beautés, mais qu'elle ne réussit pas à mettre d'accord avec ses conceptions, et à faire entrer dans ses habitudes. La France eut toujours l'esprit plus ou moins classique, et le romantisme avant la lettre de l'Arioste représenta pour elle un danger et une tentation. Les trois siècles de la fortune de ce poète en France constituent une série ininterrompue d'efforts, qui tendent à se l'approprier presque autant qu'à l'écarter, à le conformer ou bien à l'exclure. C'est un processus qui n'aboutit pas. A part les exceptions peu nombreuses que nous venons de citer, et qui ne s'expliquent pas par l'Arioste, mais par les qualités caractéristiques de l'esprit national, ces efforts furent

autant d'échecs. Ils ne réussirent pas à distraire l'attention du public, qui aima l'Arioste et se laissa séduire par son aimable folie, pas plus qu'à mettre ce dernier d'accord avec les conceptions qui dominaient, et qui le considérèrent toujours comme un révolté. La solution que l'on trouva, des deux côtés de la barricade, fut un compromis, un accommodement superficiel entre l'habitude, et le plaisir qui la choque ; les résultats de ce compromis ne pouvaient être que médiocres. Les préventions contre l'esprit du poète semblent d'ailleurs ne pas avoir cessé de jouer : c'est qu'elles ne résultaient pas d'une mode littéraire, mais d'un conflit permanent. Elles expliquent en partie le silence qui entoure aujourd'hui, en France, le nom du poète. L'œuvre de l'Arioste est en réalité moins vieille qu'on serait porté à le croire ; son inactualité présente s'explique d'une part par l'absence d'une bonne traduction, et d'autre part par la défiance instinctive que crée dans tous les esprits l'inertie des jugements du passé.

ANNEXES

I

Fragments d'une traduction inédite du Roland Furieux.
(Bibl. de Lyon, Ms. 745 ; cf. plus haut, vol. I, p. 102).

ROLAND FURIEUX f. 1
de Mᵉ Lois Arioste
mis en vers françoys

CHANT PREMIER

I. Je chante les combats, les Chevaliers, les Dames,
Les fais audacieux, les amoureuses flâmes
Du temps que Charlemagne aux François commanda
Quand le Prince Agramant tant de Mores guida
Sur la païs Gaulois, de l'Affricain rivage,
Suivant l'ire et l'ardeur de son jeune courage
Qui croit soubs son pouvoir toute force ranger,
Et la mort de Troyen sur l'Empereur venger.

II. Je diray, poursuivant mon discours variable,
Du Palladin Roland, une chose admirable,
Comme luy, qui si sage avoit tousjours esté,
D'amour perdit le sens, de fureur transporté.
Muse dont la faveur est de moy tant aymée,
St tu m'as quelque-fois la poitrine allumée,
Plus que jamais, Deesse, enflâme mes espris,
Tant que je mette à fin cet ouvrage entrepris.

III. Et vous, rare Princesse, admirable et perfaite,
Que la sage Nature a pour chef-d'œuvre faite,
Qui n'a rien qui l'egalle, et que le mieux disant
Ne sçauroit bien louer sinon en se taisant,
Seul Soleil de noz ans, divine Marguerite,
Encor que ce labeur tant d'honneur ne merite,
Jettez-y quelques traits de voz regars si doux,
Animant un esprit qui n'adore que vous.

IV. Roland, qui de long temps avoit l'ame domptee
Des beaux yeux d'Angelique, apres avoir plantee
Sa gloire en Inde, en Perse, aux Tartares guerriers,
Et semé l'Orient de superbes lauriers,

Conduisant avec soy ceste chere Deesse,
Au quartier d'Occident print en fin son adresse,
Soubs les monts Pyrenez, où maint peuple indompté
Estoit par Charlemagne à la guerre apresté.

V. Là ce Roy genereux de France et d'Allemagne f. 2
Maints soldats aguerris avoit mis en campagne,
Pour combattre Marsille, et pour faire sentir
Au superbe Agramant un tardif repentir
De s'estre à l'Espagnol joint de ferme alliance,
Pour le priver du septre et destruire la France.
Roland pour son secours tout à point c'est trouvé,
Mais tost il eust voulu n'y estre oncq arrivé.

VI. Car la douce Beauté qui maistrisoit sa vie
Peu apres son retour des mains luy est ravie.
Le jugement humain se trompe ainsi souvent.
La Dame qu'il avoit des rives du Levant
Jusqu'où Phebus ce couche au bout de sa journee
Avec tant de perils courageux amenee,
Apres avoir passé tant d'efforts ennemys,
Sans combat luy est prise, entre tous ses amys.

VII. Car le sage Empereur, voulant rendre apaisee
La bouillante querelle en son camp embrasee
De Roland et Renaud, qui d'amour insencez
C'estoient pour Angelique aigrement offencez,
Pour bannir loin des siens la discorde meurtriere,
L'avoit baillée en garde au bon Duc de Baviere,
La promettant en don, pour plus les esmouvoir,
A celuy qui des deux feroit mieux son devoir.

VIII. Celuy qui des payens feroit plus grand deffaicte
Auroit pour son loyer ceste Beauté parfaicte ;
Mais le sort du combat autrement se trouva,
Car sur l'ost des Chrestiens le malheur arriva.
Charles se veit en routte, et sa gent desconfite,
Le Duc mesme fut pris, et les siens mis en fuite :
La Princesse, qui seulle au pavillon resta,
Fuyant un peu devant, le peril evita.

IX. Ainsi que commança la sanglante meslee
Et qu'elle reconneut la victoire esbranlee
En faveur d'Agramant, à fin de ne tumber
Au mal de son party, qu'elle voit succumber,
Elle monte à cheval, et sans tourner la veüe,
Se trassant par les champs une sente inconneüe
Entre dedans un bois où la peur la conduit ;
Et trouve un Chevalier, qui tout à pied la suit.

X. L'escu luy pend au bras, il porte au flanc l'espee,
L'armet couvre son chef, la cuirasse trempee
Environne son dos, et court sans s'arrester

Comme un qui veut le prix d'une course emporter.
La craintive Bergere en telle diligence
Ne retire ses pas du serpent qui s'avance,
Comme feit Angélique aussi tost qu'elle voit
Le guerrier qui si fort tout à pied la suivoit.

XI. C'estoit ce Palladin de valeur estimee f. 3
Renaud, dont la prouësse estoit par tout semee,
Fils d'Aymon, des Françoys le rampart asseuré,
Qui avoit son Bayard par fortune esgaré.
Si tost que vers la Dame un regard il adresse,
Encor qu'il soit bien loin, toutes fois il ne laisse
De soudain remarquer l'Angelique Beauté
Qui dans les retz d'amour tenoit sa liberté.

XII. La belle du chemin son palefroy destourne,
Le chasse à toute bride, et jamais ne sejourne,
Brossant par la forest sans voir où s'adresser,
Car la peur de Renaud luy trouble le penser.
Palissante, esperduë, et d'effroy toute pleine,
Maintenant par les bois, maintenant par la plaine
Le cheval haut et bas à son gré la porta,
Puis sur le bord d'un fleuve à la fin s'arresta...

XXXVI. Angelique la belle en ce lieu separee f. 7
S'estimant de Renaud estre assez asseuree,
Lasse du long chemin et du chaud de l'esté,
Prend pour se reposer l'endroit plus escarté,
Se couche entre les fleurs, pour plus fraichement estre,
Et laisse son destrier en liberté repaistre :
Le cheval desbridé bannist sa longue fain,
Paissant l'herbage espais, dont le rivage est plein.

XXXVII. Un buisson florissoit le long de ce rivage,
Tout de blanc Aubespin et de Rosier sauvage,
Qui dans les claires eaux sembloit ce remirer,
Un rayon au travers ne pouvoit esclairer.
Dans l'enclos du buisson est une place verte,
D'ombre et de belles fleurs entierement couverte,
Le fueillage aux rameaux estant si bien lassé,
Qu'un seul lieu du Soleil ne peut estre percé.

XXXVIII. Là ce voit un beau lict d'herbe molle et plaisante
Qui semond au repos chacun qui s'y presente.
Angelique s'y couche, et n'est pas longuement
Qu'un gracieux someil ses beaux yeux va fermant,
Mais peu de temps apres en sursault se resveille,
Oyant un bruit prochain qui frape son oreille,
Coyement se releve, et voit non loin devant
Un Chevalier armé dans le bois arrivant [1].

[1] La stance *xxxix* manque à la traduction.

XL. Ayant la face triste, et la teste baissee
Reste le Chevalier plus d'une heure en pensee,
Puis comme la douleur plus fort le va pressant,
Commance à lamenter en si piteux accent,
Qu'il eust peu fendre un roc touché de sa complainte
Et rendre en l'escoutant une Tigresse attainte :
Son estomac ressemble au mont tousjours bruslant,
Et sa joue est changee en ruisseau distillant.

XLI. Penser (ce disoit-il) qui me brusle et m'englace,
Et cause ma douleur, que faut-il que je face ?
Puis que le sort cruel m'a si tard retenu,
Qu'autre à cueillir le fruict est le premier venu.
La parole et la veuë à peine m'est permise,
Et toute la despouille est d'un autre conquise :
Doncques si fruict ny fleur à moy ne va touchant,
Parquoy pour elle ainsi vois-je mon cœur sechant ?

XLII. La vierge en son Printemps est semblable à la Rose
Pendant qu'au beau jardin seulle elle se repose
Sur la poignante espine, et ne craint le danger
De la dent du trouppeau, ny des mains du berger,
La belle aube du jour, et le vent agreable,
L'air, la terre et les eaux, tout luy est favorable,
Filles et jouvenceaux sont alors desireux
D'en reparer leur front et leur sein amoureux.

XLIII. Mais ceste belle fleur n'est si tost arrachee f. 8
Hors du sein maternel, qu'elle devient sechee
Et perd en un moment tant de dons gracieux
Que naguere elle avoit des hommes et des cieux.
La pucelle est ainsi, qui souffre estre ravie
La fleur qu'elle devoit priser plus que sa vie :
Tant de dons qu'elle avoit viennent tous à mespris,
Et le cœur des amants cesse d'en estre espris.

XLIV. Soit vile à un chacun, et seule à celuy plaise,
Qui de son heur passé jouist tant à son aise.
Ha, sort fier et cruel, contraire à mon plaisir,
Maints en ont l'abondance, et j'en meurs de desir.
Quoy donc ? puis-je cesser de l'aymer et la suyvre ?
Puis-je laisser mon ame et ce qui me fait vivre ?
Ha, que plus tost la mort mes yeux vienne fermer,
Plus tost cessent mes jours, que je cesse à l'aymer.

XLV. Si quelqu'un s'enqueroit de celuy qui souspire
Et qui de ses deux yeux tant de fontaines tire,
Je luy diray que c'est des Circasses le Roy,
Le gentil Sagripant, plein d'amour et de foy ;
Je luy diray encor que son dueil prend naissance
D'aymer trop Angelique, ingrate à sa souffrance :
Aussi dès qu'elle entend le plaint qu'il a tenu,
Soudain à sa parole elle l'a reconnu...

II.

IMITATION.

(Bibl. Nationale, Ms. Fr. 25455, f. 14 ; cf. plus haut, vol. I, p. 144).

Miserable, en qui dois-je avoir plus de fiance ?
Je veulx dire que tous sont cruelz et sans foy,
Si mon Roger cruel ha si peu de constance,
Que j'avois estimé si fidelle envers moy.
Las, quelle trahison, quelle trame cruelle
Ne te semblera moindre es tragiques fureurs,
Si tu voiz quel merite ha ma vifve estincelle,
Et combien tu me doibz en ces fermes ardeurs.

Helas, pourquoy, Rogier, comme on ne voit sur terre
Chevallier qui te passe en prouesse et beauté,
Ne qui puisse approcher de ton effort en guerre,
De tes louables mœurs et ton honnesteté,
He, pourquoy ne fais-tu luyre pres de ta grace
La loyauté divine, et qu'on loue en tous lieux
Une ferme constance, à qui doibt faire place
La plus belle vertu que l'on tire des cieulx ?

Ne sais-tu que sans elle on ne peult veoir paroistre
L'effort de vaillantise et l'attraict de douceur,
Ainsi que l'on ne peult rien de beau recognoistre
Aux lieux où ne reluyt une claire lueur ?
Il te feut bien facile enchanter une Dame
Qui t'estimoit son Sainct, son Seigneur et son Dieu,
Et qui eust creu de toy t'aymant plus que son ame
Que le soleil feust noir et manque de son feu.

Si tu ne te repens d'occire ton amante,
Cruel, de quelle erreur tu peux te repentir ?
Et si faucer la foy t'est chose indifferente,
Quel autre faix peux-tu dessus la cueur sentir ?
Si j'en ay tant d'ennuyz, moy qui te suis amie,
Que devroit esperer ung ennemy de toy ?
Bien diray-je qu'au ciel la Justice est perie,
Si ma vengeance arreste à s'approcher de moy.

Si ceste ingratitude est le plus meschant vice
Qui corrompe noz sens, et pour la mesme erreur
L'ange plus beau du ciel fut subject au suplice
Des Enfers tenebreux effroiables d'horreur,

Et si une grand' faulte attend grande vengeance,
Quand d'une viste amande on ne se veult purger,
Garde, m'estant ingrat sans amander l'offense,
Qu'un aspre chastiement ne te vienne oultrager.

Encor je veulx, cruel, pour ung larcin me plaindre,
Oultre l'infinité des torts que je reçois ;
Ce n'est pas de mon cueur dont je te veulx attaindre,
Et touchant se seul poinct je veulx qu'absous tu sois.
Mais, las ! je dis de toy, qui te viens à sustraire,
Apres t'estre faict mien, m'ayant voué ta foy.
Rens-toy, rens-toy à moy, tu sçais qu'on ne peut faire
Son salut retenant ce qui n'est pas à soy.

Tu me laisses, Rogier, si n'ay-je point envie,
Et quand je le voudroy, je ne te puis laisser,
Mais je puis et je veux finir bientost ma vie
Pour m'oster du tourment qui me vient offenser.
J'ay seullement regret ne mourant en ta grace
Et s'il m'eust autresfois esté permis des Dieux
Mourir quand tu m'aymois, avant ceste disgrace,
On n'eust peu voir jamais ung trespas plus heureux.

Parlant ainsi, de rage et d'ardeur enflammee,
Elle saute du lit, rengeant contre le flanc
La pointe de son fer, mais elle vit qu'armee
Le pouvoir luy manquoit de reprendre son sang.
Mesmes son meilleur ange à l'instant la console
Et vint à conferer avec elle en son cueur :
Dame de si grand lieu, pour l'amour qui t'affolle
Veulx-tu finir la vie en si grand deshonneur ?

N'est-il pas mieux d'aller en l'armee adversaire [2],
Où l'on peult en honneur à toute heure mourir ?
S'il advient que tu meure auprés de ton contraire,
Possible il te plaindra voyant tes jours finir :
Mais si de son espee on te voioit meurdrie,
Qui pourroit onc mourir en tel contentement ?
Ha, qu'il est bien raison qu'il te prive de vie,
Puisque luy seul te faict vivre en si grand torment.

Possible ains que mourir tu prendras la vangeance
De Marfise qui t'a moyenné ce trespas,
Detournant ton Roger de ta double alliance
Par l'atraict frauduleux de ses traistres apas.

[2] Le manuscrit porte : *N'est-il pas meilleur.*

Ces plus saiges pensers luy pleurent davantaige,
Et soudain sur l'armet sa devise elle mit,
Monstrant le desespoir qui guidoit son courage
Et que tout son desir à la mort la conduict.

Tout ung mois l'entretient ceste esperance vayne,
Les vingt jours jà passez, si bien que son martel
Luy gravoit moins au cueur sa rigueur inhumaine
Si quelque faulz rapport ne l'eust mise en cervel :
Elle estoit au chemin, où souvent en la queste
De son Rogier aymé sa flame la poussoit,
Lors qu'un nouveau discours en tristesse l'arreste,
Qui dechassa l'espoir dont elle se paissoit.

III.

DEFY DE RODOMONT RETOURNÉ DES ENFERS

(Chantilly, Musée Condé, Ms. 534, p. 416; cf. plus haut, vol. I, p. 388).

Grand Monarque françois, qui fay trembler la terre
Soubz le bruit de tes coups, et qui comme un tonnerre,
Foudroiant les dessains des geans mutinez,
Laissez tous plains d'effroy les peuples estonnez,
Grand Roy, race des Dieux, et qui aux Dieux ressemble,
Qui l'une et l'autre mer en une mer assemble
Et forces les torrens, les fleuves, les ruisseaux
D'eslever sur les monts le courant de leurs eaux,
Qui hausses tes palais en poinctes sourcilleuses
Jusques aux voultes du ciel, œuvres miraculeuses,
Et contraincts les destains te donner des enfans
Heritiers de ton sceptre, en gloire triomphans,
Qui doivent surmonter un jour la terre et l'onde,
Et partager entr'eux tout l'empire du monde ;
Grand Prince, escoute-moy, car je suis Rodomont,
Rodomont, ce vaillant, ce fier qui sur le front
Pour tous autres mortels porte la mort emprainte,
Et pour toy seullement le respect et la crainte.
Je suis ce Roy d'Arger, le vangeur d'Atgolant,
La terreur d'Olivier, de Renaud, de Rolant,
Qui en mille combats au temps de Charlemagne
Du sang des paladins ay rougy la campagne.
Je viens des creux enfers, où l'enfant de Cipris
Me fist precipiter furieusement espris
Des ardantes amours d'une dame sy belle,

Que pour ses seuls regards ma vie estoit mortelle.
J'ay passé huict cens ans en ce sejour ombreux,
Delivré de tous soings, fors des soings amoureux,
Sy ce n'est que par fois au seul bruit de mes armes
Pour plaisir à Pluton je donnois mille allarmes.
Ainsy je reposois, mais soudain que là bas
Tant de morts descendus par l'effort de ton bras
M'ont conté comme en France un nombre de canailles
Glorieux seulemant de quinze ou vingt batailles
Où ilz se sont trouvez, osent contre la loy
De tous vrais chevalliers dire<nt> du mal de moy,
Publiant faulcement qu'un renegat de France,
Un Roger autrefois par le fer de sa lance
M'ait vaincu, desarmé, triomphé de mon corps,
Et brave faict tomber soubz l'empire des morts,
Comme sy l'on pouvoit ainsy ravir la gloire
De Rodomont qui est luy mesme la victoire,
Et qui pourroit luy seul renverser le dieu Mars
Couvert d'un bataillon de cent mille Cesars ;
Soudain, dis-je, que j'euz apris ceste nouvelle,
Tous les Dieux des enfers impatient j'appelle,
Leur dis comme j'estois resolu d'en sortir,
Mais voyant qu'ils doutoient de m'en laisser partir,
A l'instant furieux j'ay la troupe atacquée
Et d'un sy rude choc commencé la meslée,
Que tous ces braves dieux, ces terribles demons,
Je jettay sur le champ teste et pieds contre monts.
Je poursuivy Pluton jusqu'aux antres plus sombres,
Et vainqueur triomphé du Royaume des ombres.
De là je vins forcer cent monstres sur le pont,
Affin que tout fist place aux pas de Rodomont,
Et par divers retours je monte sur la terre,
Là où je viens, Grand Roy, grand foudre de la guerre,
Te demander pouvoir par le sort des combats
De vaincre et d'envoyer en ma place là bas
Tous ceux qui maintiendront qu'aucune autre puissance
Fors l'amour ait jamais peu dompter ma vaillance.
Je les destruiray tous plus soudain qu'un torrent
Ne verse une forest, ou qu'un feu devorant
N'embrase les espics d'une plaine feconde,
Et de ces imposteurs je purgeray le monde.
Je ne plains en leur mot que les dames qui sont
Enflammées d'amour pour eux, et qui perdront
Leurs amans pour jamais, maistresses malheureuses :
La mort est sans confort aux ames amoureuses.
Mais, belles, essuiez vos larmes et vos pleurs :
Vous gaignez Rodomont, perdant vos serviteurs.

Une dame que j'aime, au monde sans pareille,
Me force d'honorer tout le sexe avec elle ;
Pour reparer les torts que mon bras aura faicts
A vos cheres amours, je veux que desormais
Ma force aille sy hault exaltant vos trophées,
Qu'ils passent le soleil et le cours des années.
Ceux-là qui aprés vous en ce monde viendront,
Admirant mes effects, en leur bouches diront :
Heureuses les beautez de Rodomont cheries,
Heureux les chevalliers qui perdirent leurs vies
Combattant contre luy ; mais cent fois plus heureux
Le bel œil qui retient Rodomont amoureux,
Rodomont, ce grand roy, qui sa gloire esclatante
Poussa dans l'univers sy haute et triomphante,
Que l'enfer ne suffit, la terre ny les cieux,
Pour comprendre le los de ses faicts glorieux.

A.

IV.

FOLARD

L'ARIOSTE

A M. le Marquis de Caumont [3]

(Bibl. Avignon, Ms. 2373, f. 223 ; cf. plus haut, vol. II, p. 118).

Tandis qu'un fuzil sur le cou,
Suivi de Perle et de Toutou [4],
Vous allez le matin faire la guerre aux grives,
Aux lièvres, aux lapins, aux fourrageurs d'olives,
Et qu'après vos repas tirant de leur étui
La double pièce blanche et noire,
En remuant et l'ébène et l'yvoire,
Vous perdez vos loisirs ou gagnez ceux d'autrui,
Je lis ici cet auteur de Ferrare,
Ce poëte merveilleux et rare,
Qui refondant le Pulce et le Boyard
Et leur donnant une forme nouvelle,
Nous fit revoir Roland, Roger et Brandimart,
Bradamante, Angélique et la sage Isabelle,

[3] Je suppose ici, comme vous voiez, que vous étiez à Caumont, où vous vous divertissiez à chasser avec quelques-un[s] de vos amis. F [N. B. Toutes les notes signées F sont de Folard].

[4] Ses deux chiens. F.

Marsile, Sobrin, Agramant,
Et le gentil Renaud, et le fier Sacripant.

O, qu'il est noble ! o, qu'il est grand !
Qui mépriseroit l'Italie ?
Je vous le dis, ce païs m'humilie.
Et quel autre porta de si rares cerveaux ?
Nommez les anciens et nommez les nouveaux,
Vous n'aurez jamais fait : Virgile, Ovide, Horace,
Tite Live, César, Salluste, Cicéron,
Tacite, Juvénal. Puis Pétrarque et Boccace,
Guichardin, Sadolet, Dante, Bembe, le Tasse,
Trissin, l'auteur de la Canace [5],
Caro, Machiavel, et l'auteur du Giron [6],
Sarpi, Galilei, l'Anguillara, Léon,
Et le gazetier du Parnasse [7],
Et Caze [8], et Guarin, et Tasson,
Et Jean l'Enfariné [9], ce gentil compagnon,
Qui fit à Pelegrin cette vive riposte.
En voilà quelques-uns ; j'en laisse un million,
Pour revenir à l'Arioste,
A qui Dieu veuille avoir fait paix,
Pour tout le plaisir qu'il me donne.
Certain seigneur d'Udine ou de Vérone
Fit faire son portrait, et le mit sous un dai,
A côté de celui du pape.
Les gens de par de là font souvent de ces traits,
Le Beau trop vivement les frape.
Quelqu'un de ce trait-ci dit : C'est impiété,
Il faut que sur le champ ce portrait soit ôté.
Non, non, répondit le Saint Père,
A qui le cas fut raporté,
Mais pour racommoder l'affaire,
Qu'on mette de l'autre côté
Le portrait de Virgile, ou bien celui d'Homère.
J'aime ce Pape, en vérité.
Sous celui-là qui fut mis en son poste
Après sa mort, peut-être on auroit fait
A Rome un pieux holocauste
Tant du seigneur que du portrait,
Car Adrien sorti d'un hipocauste

[5] Sperone Speroni.
[6] Luigi Alamanni.
[7] Trajano Boccalini, auteur des *Ragguagli del Parnasso*.
[8] Giovanni della Casa.
[9] Léonard Salviati, dit l'Infarinato, auteur d'une réponse adressée à Camille Pellegrini, sur le poème du Tasse.

Fut (et ceci de nul n'est contesté)
Une trez pauvre Sainteté.
Mais revenons à l'Arioste,
Dont encore une fois je me suis écarté.

Messire Nicolas [10] quelque part le blazonne.
Messire Nicolas étoit docte personne,
Qui le nira ? Ce n'est pas nous.
Mais parfois, Dieu me le pardonne,
Il jugeoit des auteurs comme on fait à Trévoux.

Un Vicentin sorti de l'école d'Ignace [11],
Et nos beaux esprits presque tous,
Nos beaux esprits françois lui préfèrent le Tasse.
Devant maître Torquat je me mets à genoux ;
C'est un de mes héros, c'est l'honneur du Parnasse,
Mais que de Godefroy Roland soit au dessous...
Non, de par Erato ; nenni, de par Malherbe ;
Les Vicentins sont vrais topinamboux,
Et pour redire mon proverbe,
Ils jugent des auteurs comme on fait à Trévoux.

Un certain Pelegrin, en son droit nom Camille,
Pour plaire au Tasse, son ami,
Homme d'esprit, mais tout paitri de bille,
En parla comme a fait Boileau de Triteville.
Mais le Signor Salviati,
Homme quatre fois plus habile,
Dans son *Enfariné* [12] lui riva bien les cloux,
Lui prouvant aussi clair que cent fois dix font mille,
Qu'avec tout son esprit, il n'était qu'un Trévoux.

Or écoutez un fait bien digne de mémoire,
Et gardez de ne le pas croire.
Je le tiens de Marin ; lui le seut du Caro,
Et ce dernier de Polymnie.
Quand Apolon aprit que l'Homère nouveau
Vers les lieux où la Nitie
Mêle son onde avec le Pô
Venoit d'entrer en la vie,
Il prit avec lui Thalie,
Terpsicore et la docte Clie,
Disant : Partons vite, partons ;

[10] Des Préaux. F.
[11] Paul Beni, ex Jésuite. F.
[12] *Infarinato*, titre de l'ouvrage de Salviati. F.
[13] La Lenza, autrefois Nitia. F.

Il faut aller en Italie,
Douer un de nos nourrissons.
Les Muses et le Dieu partirent,
Et dans Regio descendirent ;
De trois beaux dons le nouveau né
Par les trois sœurs fut étrené.
La première lui dit : Sois l'honneur de la scène,
Et fais revivre en toy l'ami de Scipion [14],
Et le père du Perse et de l'Amphitryon [15].
Apolon dit : C'est vraiment belle étrene.
Sœur Terpsicore, or faites votre don.
Que donnez-vous à ce poupon ?
Tout l'esprit et le sel de l'ami de Mécène [16],
Dit celle-ci. Restoit Clio ;
Elle approche ; l'enfant se mit à lui sourire,
Et Clio laissa sans rien dire
Sa trompette dans le berceau.
Cela fait, la troupe imortelle
Regagna le double coupeau.

Ainsi Louis en trois genres excelle.
Certes, cela n'est pas commun.
Combien de grands esprits n'excellent-ils qu'en un ?
Tel [17] a chanté son Iris avec grâce,
Qui sur le ton de Scudéri
A chanté notre grand Henri ;
Sa trompette est un cor de chasse.
Et tel [18] qui sçut dans ses chansons
Egaler les Quinauts et les Anacréons [19],
Et qui sçut encor mieux en prose
Défendre une mauvaise cause [20],
Voulant malgré Minerve en des récits nouveaux
Faire revivre les héros
Dont le sage Esope est le père [21],
Et que Messire Jean [22] a si bien fait parler,
Avec tout son esprit s'est mal tiré d'affaire ;
Son chat ne sçait pas miauler,
Et son asne à peine sçait braire.

[14] Térence. F.
[15] Plaute. F.
[16] Horace. Allusion aux satires de l'Arioste.
[17] Arouët. F.
[18] La Mothe-Houdart. F.
[19] Ses odes anacréontiques. F.
[20] Ses réflexions sur Homère. F.
[21] Ses fables. F.
[22] La Fontaine. F.

Voions en quoi Louis est le plus excellent.
Maître Guez [23], homme intelligent,
Dit que dans le comique il vaut Plaute et Térence ;
Je n'oserois le dire, encor que je le pense.
Le mesme Guez oze avancer
Qu'il vaut Horace en la Satyre ;
Je voudrois presque le penser,
Mais je ne voudrois pas le dire.
Je serois en très grand péril,
On me rueroit mainte pierre
Et de Hollande et d'Angleterre,
A Paris Sanadon fronceroit le sourcil.
Avec un esprit si gentil
Je ne veux point entrer en guerre ;
Avec vous, Sanadon, je veux avoir la paix.
Mars avec vos Boujans, vos Castels, vos Le Jays,
Ennemis de toute la terre,
Hommes aigres et jaloux
Dont les cœurs jamais ne changent
Quand ils sont par malheur une fois en courroux,
Je veux la guerre. Allons, Messieurs de Trévoux,
Tirons l'espée et battons-nous.
Battons-nous ; les mains me démangent
Pour le moins tout autant qu'à vous.

Ah ! que je suis peu philosophe !
Que j'ai honte de moi ! Biffez, mon cher Marquis,
Cette laide et folle apostrophe ;
Je reviens à maître Louis.

Dans l'épopée égale-t-il Virgile
Et celui qui chanta la colère d'Achille ?
La Crusca dit hautement qu'oui ;
Je n'oserois parler ainsi.
On en appelleroit : on le sçait faire en France :
J'y serois soufflé d'importance :
Folard, non le commentateur,
Mais celui-là que Thémistocle
Vient de mettre au niveau d'Eschile et de Sophocle,
Folard le poète et le rhéteur,
Me diroit : Notre aîné, vous êtes grand docteur,
On vous estime fort à Paris, à Toulouse,
Ne vous en déplaise pourtant,
Quelquefois, voire trez souvent,
Votre critique se belouze,
Ou, pour m'exprimer comme vous,

[23] Jean-Louis Guez de Balzac.

Vous jugez des auteurs comme on fait à Trévoux.
Sans doute, je fais cas de ces gens de Florence,
Mais leur cour, après tout, n'est pas un tribunal
Où l'on juge en dernière instance :
La Crusca n'est qu'un Sénéchal,
Ses jugemens qu'une sentence.
Ainsi diroit Sa Révérence ;
Je ne veux point de différend
Avec le Père Révérend.

Doncques, je vai parler comme on fait à Coutance,
Au païs de Rouen, en celui d'Alençon,
Où l'on ne dit jamais clairement ce qu'on pense,
Non plus qu'au païs d'Avignon,
Païs aussi de Sapience.
On demande : Louis égale-t-il Maron
Et le chantre de l'Iliade ?
Je répons en cette façon :
Milton eut le cerveau malade,
Je n'aime point son Paradis,
Et ne puis soufrir l'Adonis
Du Marino, son camarade.
L'Atys est une œuvre si fade,
Que la Pucelle est un chef-d'œuvre au prix.
Rien n'est au-dessous de l'Atys,
Que le Cartouche et l'Austriade,
Mais le Roland est un poème exquis.
Je l'ai lu trente fois, avec un goût extrême,
Je le lirois encor cinquante, et cent aussi,
Qu'il me plairoit toujours de même.
Telle est ma réponse. Dixi.

Ecoutons maintenant ce que vous allez dire.
Sans doute, l'Arioste est digne qu'on l'admire :
Il étincelle de beautez.
Mais, notre ami, vous le mettez
Trop plus haut qu'il ne faut. Ses défauts sont palpables.
Je ne sçaurois goûter toutes ses fictions ;
Il a d'étranges visions,
A tout propos il voit des diables.

Et de cela vous lui faites un cas ?
Mais pourquoi n'en verroit-il pas,
Puisque tout en est plein ? Homère et tous les autres
A leur manière ont bien vu,
Et ont bien fait tout ce qu'ils ont voulu ;
Puisqu'ils ont vu les leurs, nous pouvons voir les nôtres,

En faire aussi tout ce que nous voulons.
Et par quelles belles raisons
Les laisserions-nous inutiles ?
Est-ce qu'ils sont trop laids garçons ?
Le laid perd sa laideur entre des mains habiles.
Ah, quand je vois dans Messire Torquat
Ces noirs seigneurs dans leur Sénat
Avec leurs oreilles pelues,
Leurs pieds d'autour et leurs têtes cornues,
Leurs nez crochus, leurs yeux de chat-huant,
Ecoutant Lucifer tout pensifs et tout mornes,
Ils me plaisent bien tout autant
Qu'Armide sur son char tiré par deux licornes,
Que Clorinde et que son galand ;
Je suis presque amoureux des cornes
De Monseigneur le Président.
Les diables dans Louis ne sont pas moins aimables,
Maître Torquat et Dom Louis
Sont deux peintres incomparables :
L'un est Apelle et l'autre Zeuxis,
L'un est Parraze, et l'autre le Timante.
Toutesfois au premier je donne ici le prix.
Torquat me plaît, l'Arioste m'enchante :
Son Roland est plus fait pour moi
Que le Renaud d'un autre, et que son Godefroy.
J'aime à courir la prétentaine,
Et dans ce Romant merveilleux
Je la cours autant que je veux,
Car Messire Louis sans cesse vous promène
Du Nord au Sud, de l'Ouest au Levant ;
Tantost il est en Perse, et tantost en Espagne,
Et de l'Espagne en un instant
Il passe en Angleterre, en France, en Allemagne.
Las de la terre, il va dans le vague des airs,
Car il est bien pourvu de montures ailées.
Bientôt il vient courir les mers,
Bientôt il va revoir les voûtes étoilées,
Et puis il redescend sur les plaines salées.
Là, par le secours des démons,
Pour préparer d'agréables aziles
Aux bons chevaliers, ses mignons,
Du sein des eaux il fait naître des îles,
Il y bâtit des Trianons,
Des Chantillis et des Meudons,
Lieux enchantez où tout plaisir abonde,
Surtout peuplés d'un joli monde
De jeunes paladins, et de nymphes aussi,

Dont chacune est une merveille
Et qui toutes (notez ceci)
Portent le bouquet sur l'oreille.
Dans ces beaux lieux ignorant le danger
Etourdiment je me laisse conduire,
Et je m'y pers avec Roger.
Bientôt de mon erreur le remors vient m'instruire,
Je me hâte d'en déloger,
Et montant sur l'Hypogriffe,
Dont je ne crains ni le bec, ni la griffe
(Car Messire Griffon est cheval bien appris),
Je m'en vai droit en Paradis ;
N'entendez pas celui que l'on nomme Empyrée ;
Nos seigneurs les Griffons n'ont pas
Pour se guider si haut l'aile assez assurée.
Entendez celui d'ici bas.
De ce Paradis-là je monte dans la lune,
Que je trouve un trez beau païs ;
Je n'y recouvre point mon sens, ni la pécune
Qu'au Mississipi je perdis,
Mais j'y vois maintes belles choses
Que n'y vit point Maître Louis :
Des lacs, des mers, des monts, des bourgs, des villes closes,
Des bois, des plaines, des côteaux.
J'y rencontre Castel bâtissant des châteaux
Au bord du lac des Rêveries,
Et ses confrères les Boujans,
Les Courbevilles, les Ognans,
Peschant au rafle, en une cale,
Des goiffons et des éperlans [24],
Pour envoier à Paris à la Halle,
J'entens chez les Ganeaux. O, que je suis méchant !
Toujours en mon chemin je trouve ces bons pères,
Et leur donne le coup de dent.
On dit d'eux : Par ma foi, je ne leur en dois gueres.
Laissons-leur pescher leurs goiffons.
Et revenons à leurs moutons,
A notre poète héroïque,
Que j'ai laissé je ne sçais où.
Un Modenois grand clerc, mais esprit trez caustique [25],
Trez vétilleur, un vrai Trévou,
Lui met sus dans sa Poétique
Un défaut capital, qu'il n'a point d'unité.
Savez-vous ce que c'est, nous dit ce grand critique,

[24] Ce sont des poissons dont on ne fait aucun cas. F.
[25] Le Castelvetre. F.

Que ce Roland ni lu, ni prôné, ni vanté ?
C'est un salmigondis assez bien aprêté.
Je ne veux pas ici répondre à ce reproche.
Ceci seroit trop long ; il est trop long déjà.
Je ne dirai qu'un mot, et ce mot suffira.
En tout ouvrage il faut quelque chose qui cloche.
Chacun a ses défauts ; l'Arioste a les siens.
Eh, quel de nos bons Anciens,
De ces habiles gens de Rome et de la Grèce,
N'en a pas eu de quelque espèce ?
Souvent le bon Homère dort,
Euripide, Sophocle, et Théocrite encor,
Et Virgile, et Térence, et Plaute ;
Il n'est pas merveilleux que Louis dorme aussi.
Mais s'il dort, ce n'est pas d'un sommeil de marmote,
Comme maint écrivain de ce joli tems-ci,
Et son Roland n'est pas tout entier une faute,
Comme le Saint-Louis, l'Alaric et l'Henri,
Ou comme le Clovis de mon compatriote.
A quoi bon, direz-vous, nous citer ce Clovis ?
L'avez-vous lu ? Non ; mais s'il est permis.
Comme il l'est, de juger l'œuvre par le poète,
Cher Marquis, j'ai pu, que je crois,
Le condamner sur l'étiquette,
Et l'ajouter aux autres trois.

BIBLIOGRAPHIE
DE L'ARIOSTE EN FRANCE

TRADUCTIONS, IMITATIONS
ET ÉTUDES FRANÇAISES

THÉATRE

1545. JACQUES BOURGEOIS.

Comedie treselegante, en laquelle sont contenues Les amours recreatives d'Erostrate, fils de Philogone de Catania en Sicile et de la belle Polimneste, fille de Damon, bourgeois d'Avignon, avec l'epitre d'icelui Erostrate à Polimneste son amie, traduite d'Italien par Jacques Bourgeois, et dediee au Roy François Premier. Paris, Jeanne Marnef, veuve de Denis Janot 1545. 16°.

Pièce perdue. Le titre d'après La Vallière, *Bibliothèque du théâtre françois*, Dresde 1768, vol. III, p. 243. Cf. aussi La Croix du Maine, *Bibliothèque Françoise*, I, 396, et Draudius, *Bibliotheca Exotica*, Francfort 1625, p. 201.

1552. JEAN-PIERRE DE MESMES.

1° La comedie des supposez de M. Louys Arioste, en italien et françoys. Auec priuilege du Roy. A Paris, Par Estienne Groulleau, libraire demourant en la rue Neuue Nostre Dame à l'enseigne Sainct Ian Baptiste. 1552.

In-8°, ff. 87. Composition du volume : *Extraict du privilege*, f. 1 v. *Le traducteur au Seigneur Henry de Mesmes jureconsulte*, f. 2. *Prologo*, f. 2 v. *Aux lecteurs*, f. 4 v. *L'Imprimeur aux lecteurs*, f. 86 v. *Il traduttore de gli Suppositi ai duo lumi della Poesia Francesca P. Ronsardo et Gioa. Bellaio. Capitolo*, f. 86 v. *Epitaphio di M. Alberto Gran Musico*, f. 87. *D'una cane chiamata Petona, Epitaphio*, f. 87 v.

2° Comedie des supposez de M. Louys Arioste, Italien et François. Pour l'utilité de ceux qui desirent sçavoir la langue italienne. En moy la vie, en moy la Mort. A Paris, Pour Hierosme Marnef et la veufue de Guillaume Currellat, demourant au mont Sainct Hilaire. 1585.

In-8°, ff. 87. Même contenu que l'édition précédente.

1573. JEAN DE LA TAILLE.

Le negromant, comedie de M. Louis Arioste, nouvellement mise en François par Jehan de La Taille de Bondaroy.

Dans : La Famine ou les Gabeonites, Tragedie prise de la Bible et suivant celle de Saul. Ensemble plusieurs autres Œuvres poetiques de Jehan de La Taille de Bondaroy gentilhomme du pays de Beauce, et de feu Jacques de La Taille son frere, desquels œuvres l'ordre se voit en la prochaine page. A Paris, Par Federic Morel 1573, ff. 99-142.

1594. JEAN GODARD.

Les desguisez.

Dans : Les Œuvres de Jean Godard Parisien, divisees en deux Tomes. Lyon, Pierre Landry M. DXCIIII, vol. II, pp. 87-208.
Avec un *Argumant sur la Comoedie de Jean Godard, par Claude le Brun, jurisconsulte Beaujolais* (pp. 78-86), et une épître de l'auteur *A Nicolas de Lange, premier president au Parlement de Dombes et au siege presidial à Lyon* (p. 91).

1835. THÉODORE MURET.

L'un pour l'autre, comédie. [I Suppositi].

Dans : Théâtre européen. Nouvelle collection des chefs-d'œuvre des théâtres allemand, anglais, danois, espagnol, françois, hollandois, italien, polonais, russe, suédois, etc. Avec des notices et des notes historiques, biographiques et critiques. Théâtre italien. I^re^ série. Tome I^er^. Orphée, tragédie lyrique en cinq actes par Politien ; suivie de L'un pour l'autre, comédie en cinq actes, par l'Arioste. Paris, au Bureau d'administration du Théâtre Européen [1834], pp. 15-46.
Avec une *Notice sur l'Arioste et ses productions dramatiques*, pp. 11-14.

SATIRES ET POÉSIES LYRIQUES

1785.

Choix d'élégies de l'Arioste, traduites de l'italien par M. Le Tourneur, secrétaire ordinaire de Monsieur, frère du Roi, et censeur royal. A Paris, de l'imprimerie de Ph.-D. Pierres, imprimeur ordinaire du Roi. M. DCC. LXXXV.

In-8°, pp. 139.

1786.

E. T. Simon, de Tours, L'Orage appaisé.

Dans : Choix de poésies traduites du grec, du latin et de l'italien par E.T.S.D.T. Tome second, Londres 1786, p. 229. Traduction en prose du sonnet XX de l'Arioste.

1826.

Satires de l'Arioste traduites en français, avec le texte en regard ; précédées d'un aperçu sur l'auteur, et accompagnées de notes explicatives [par J.-J. Trélis]. Lyon, Laurent, libraire. M. DCCC. XXVI.

In-8°, pp. 241. *Sur l'Arioste*, pp. 1-33. *Table*, p. 241.

1839.

E. J. Delécluze, Louis Arioste (1474-1553 [*sic*]).

Dans : La Revue de Paris, Nouvelle Série, vol. VII (1839), pp. 124-134 et 249-250 ; vol. VIII (1839), pp. 276-287 ; vol. IX (1839), pp. 121-132 ; vol. X (1839), pp. 51-63 et 168-187. Extrait.
Traduction en prose des satires de l'Arioste, accompagnée de notices.

1842.

Eugène Aroux, Fragments divers du Roland Furieux et des satires de L. Arioste.

Dans : Dante. La divine comédie, Paris 1842, ff. supplém. 1-28 (cf. plus loin, le N° 156 de notre bibliographie). Contient des fragments des satires I, II, III, IV, V et VII.

1846.

Traduction libre de la cinquième satire de l'Arioste, par Méchin-Desquins. Bourges, Imprimerie et Lithographie de Jollet-Souchois 1846.

In-8°, pp. 15.

1911.

Arioste. La Pie.

Dans : Paul Baillière, Poètes lyriques d'Italie et d'Espagne, Paris, A. Lemerre 1911, pp. 118-119.
Fragment de la satire III, traduit en vers.

TRADUCTIONS ET IMITATIONS DU « ROLAND FURIEUX »

I.

TRADUCTIONS PUBLIEES

1543. ANONYME (I).

1° D'amour fureur. Roland Furieux. Composé premierement en ryme Thuscane par messire Loys Arioste, noble Ferraroys, et maintenant traduict en prose Françoyse ; partie suyuant la phrase de l'Autheur, partie aussi le stile de ceste nostre langue. A Lyon, chez Sulpice Sabon, Pour Jehan Thellusson. 1543. Auec priuilege pour six ans.

Fol., ff. *V* + 244. Titre gravé, initiales ornées au commencement de chaque chant. Sur le feuillet de titre on lit ces vers, disposés en *motto :*

Au lecteur
Si d'Amadis la tresplaisante histoire
Vers les Françoys à eu nouuellement
Tant de faueur, de credit et de gloire,
Par ce qu'elle [est] traduicte doctement,
Le Furieux, qui dict si proprement
D'Armes, d'Amours et de ses passions
Surpassera en ce totallement
Auilissant toutes traductions.

Composition de l'ouvrage : *La teneur du privilege*, f. *I* v. (« Données à Paris le septiesme iour de Mars l'an de grace M. D. XLIII »). *A Reverendissime Seigneur Monsiegneur Hippolyte de Este, Cardinal de Ferrare, Arcevesque de Milan, et de Lyon, Primat de l'une et de l'aultre Gaule, Jehan des Gouttes salut et felicité*, f. *II. Sens allegoriques sur chaque chant du Roland Furieux*, f. *III. Au lecteur benevole*, f. *V* v.
Bibl. Troyes, BL. 4150.

2° [Même titre]. A Lyon, chez Sulpice Sabon, pour Jehan Thellusson. 1544. Auec priuilege pour six ans.

Fol., ff. *V* + 244. Tirage différent de l'édition précédente, dont seul le millésime a été remplacé.
Bibl. Nationale, Rés. Yd. 41 ; Bibl. de l'Arsenal, Fol. BL. 759.

3° [Même titre]. On le vend a Paris, au premier pilier de la grand' salle du Palaix, par Galiot du Pré. 1545.

In-16°, ff. *VIII* + 391. Même composition, moins le privilège. Lettres ornées, frontispices au commencement de chaque chant.
Bibl. Lyon, 3215.
Edition partagée avec le libraire Guillaume Lebret (Cf. *Catalogue de Lignerolles*, IV, 565).

4° [Même titre]. Paris, Arnoul Langelier 1552.

In-8°, ff. *VIII* + 339. Même composition.
Bibl. Amiens, fonds Devauchelle 40124.
Edition partagée avec les libraires Galiot du Pré (Berlin, Preussische Staatsbibliothek, Xo. 7021.5), et Guillaume Lebret (Cf. Graesse, *Trésor de livres rares et précieux*, I, 201).

5° [Même titre]. Paris, pour Estienne Groulleau, libraire, demeurant en la rue Neufue Nostre Dame, à l'enseigne S. Jehan Baptiste. 1555.

In-8°, ff. *VIII* + 339. Même composition.
British Museum, 1073. f. 9.
Edition partagée avec les libraires Maurice Menier (Cf. Brunet, *Manuel du libraire*, I, 441), Jehan Longis (Cf. Graesse, *Trésor*, I, 201), et la veuve François Regnault (Bibl. Verdun, BL. 3142).

6° D'amour fureur. Roland Furieux. Composé premierement en ryme Thuscane, par messire Loys Arioste, noble Ferraroys. Et depuis traduict en prose Françoyse : partie suyuant la phrase de l'autheur, partie aussy le style de ceste nostre langue. Reueu et corrigé outre les precedentes impressions. A Paris, pour Claude Gautier Libraire, tenant sa boutique au second pillier de la grand' Salle du Palays. 1571.

In-8°, pp. *XVI* + 800. Composition : *Au lecteur* [huitain qui fait le *motto* de la première édition], p. *II. A Reverendissime*, etc., p. *III. Loys Arioste*, p. *VIII* [Portrait gravé, accompagné du quatrain suivant :

Le vert rameau à Phebus consacré
Qui d'Arioste environne la teste,
Et son sçavoir, et son parler sucré
Font que vivant apres la mort il reste.]

Table des chants, p. *IX. Au lecteur benivole*, p. *XV*.
Bibl. Nationale, Yd. 2291.
Edition partagée avec le libraire Olivier de Harsy (Vienne, Nationalbibliothek, 39. K. 40).

1548. ESTIENNE FORCADEL (II).

7° Autre [epigramme] traduict de l'Arioste, Ital.

Dans : *Le chant des seraines. Auec plusieurs compositions nouuelles*. Paris, Gilles Corrozet 1548, f. 25 v.

C'est la traduction d'un fragment du *Roland Furieux* (XXII, *cf*). Réimprimée dans les *Œuvres poetiques* de Forcadel, Paris 1579.

1555. JEAN FORNIER (III).

8° Le premier volume de Roland Furieux, premierement composé en Thuscan par Loys Arioste Ferrarois, et maintenant mys en rime Françoise par Jan Fornier de Montaulban en Quercy. Auec les Arguments au commencement de chacun chant, comprenans sommairement tout ce qu'y est apres amplement deduict par l'auteur, et auec les Allegories des chants à la fin d'un chacun. A Paris, de l'imprimerie de Michel de Vascosan, demourant rue S. Jaques, à l'enseigne de la Fonteine. M. D. LV. Auec priuilege.

In-4°, ff. *VIII* + 245. Contient les quinze premiers chants, traduits en vers. Pièces liminaires : *Extrait du privilege*, f. *II. A tresillustre et tresexcellent prince François de Lorraine pair de France, duc de Guyse, Marquis du Maine, etc., perpetuelle felicité*, f. *III.* [épître en vers, signée Jan Fornier]. *Advertissement au lecteur*, f. *V. Ad J. Fornerium P. Gilberti Epigramma ; R. Fragrii Montalbanensis ; Fr. Moncaudi*, f. *VI v.* Ρολάνδος ἐν τάυτοῦ τραγωδία ἀειδόμενος Καθ'ἑαυτοῦ [signé "Η μηδέν ἢ Κάλλιστον] ; *Du grec de Calliste, Roland parle* [signé Τὸν φιλέοντα φιλεῖν, devise de Scévole de Sainte-Marthe] ; *S. du Chastelard Daulphinois au lecteur*, f. *VII. R. Fraguier ; Prosopopee de B. de Poey de Luc à Roland*, f. *VIII. Autre prosopopee de B. du Poey à Regnault de Montaulban*, f. *VIII.* [Sonnet, signé] *T.D.L.*, f. *VIII* v.
Bibl. Nationale, Yd. 406 ; Arsenal, 4°. BL. 2600.

9° [Même titre]. En Anvers, chez Gerard Spelman, à la pomme d'or. Auec priuilege imperial. M. D. LV.

In-12°, ff. *VIII* + 244. Même composition.
Bibl. Nationale, Yd. 2292.
Edition partagée avec le libraire Christophe Plantin, à Anvers. (Vienne, Nationalbibliothek, *38. Dd. 61).

1556. CLAUDE DE TAILLEMONT (IV).

10° Complainte d'Alceste sus l'ingrate è detestable rigoeur de Lidie.

Dans : *La Tricarite. Plus qelqes chants, an faveur de pluzieurs Damoézelles : Par C. De Taillemont Lyonoes*. A Lyon, par Iean Temporal 1556, pp. 107-112.

11° Conte de l'Infante Geniévre figle du Roy d'Escosse pris du furieus, e fet Francoes, par C. de Taillemont, Lyonoes.

Dans : *La Tricarite*, etc., pp. 115-152.

1558. BÉRENGER DE LA TOUR (V).

12° L'Amie des Amies. Imitation d'Arioste ; diuisée en quatre liures. Par Berenger de la Tour d'Albenas en Vivarez. A. M. Albert,

Seigneur de Sainct-Alban. A Lyon, De l'Imprimerie de Robert Granjon, Mil. Vc. LVIII.

In-16°, ff. 96 non chiffrés. Imprimé en caractères de civilité. La composition de l'ouvrage est indiquée par la table qui se trouve au verso du premier feuillet, et dont nous complétons les indications : *Le contenu en ce volume. L'Amie des Amies* [f. 2]. *Chant de Vertu, et Honneur* [*A Monsieur F. de L'Estrange Evesque d'Allez*, f. 31]. *Lettres* [f. 38]. *Vers espars* [f. 44 v]. *Fragmen*[*s*] *de contre ami*[*ti*]*é* [f. 61]. *Mosqueide* [*ou Moscheide, Histoire de Macaron en France*, f. 72].

1571. ESTIENNE DE LA BOÉTIE (VI).

13° Chant XXXII des plaintes de Bradamant.

Dans : *Vers françois de feu Estienne de la Boetie Conseiller du Roy en sa Cour de Parlement à Bordeaux.* A Paris, Par Federic Morel Imprimeur du Roy. M. D. LXXI, ff. 8-11.
Réimprimé dans les éditions suivantes de ce recueil, et pour la dernière fois dans les *Œuvres Complètes d'Estienne de La Boëtie*, éd. P. Bonnefon, Paris, J. Rouau 1892, pp. 257-264.

1572. PHILIPPE DESPORTES (VII).

14° Roland Furieux, imitation de l'Arioste, par Philippe Des-Portes. Au Roy.

Dans : *Imitations de quelques chans de l'Arioste, par diuers poetes françois, nommez en la quatrieme page suyuante.* A Paris, Pour Lucas Breyer M. D. LXXII, ff. 3-11.

15° La mort de Rodomont, et sa descente aux enfers, partie imitée de l'Arioste, partie de l'invention de l'autheur. A Monseigneur de Villeroy, secrétaire d'Estat.

Dans : *Imitations*, etc., ff. 12-23.

16° Imitation de la complainte de Bradamant au XXXII chant de l'Arioste.

Dans : *Imitations*, etc., ff. 24-25.

17° Imitation de l'Arioste au XXXIII chant.

Dans : *Imitations*, etc., ff. 25.

18° Angelique. Continuation du sujet de l'Arioste, par Philippe Des-Portes. A Monseigneur le Duc d'Anjou.

Dans : *Imitations*, etc., ff. 26-33.
Toutes ces imitations de Desportes ont été réimprimées dans les *Premieres Œuvres de Philippe Desportes*, Paris 1573, et dans les nombreuses éditions qui suivirent. On les retrouvera, en édition critique, chez J. Lavaud, *Les imitations de l'Arioste par Philippe Desportes, suivies de poésies inédites ou non recueillies du même auteur*. Paris, E. Droz 1936.

1572. MELLIN DE SAINT-GELAIS (VIII).

19° Genevre. Des IIII, V, VI chans de l'Arioste. Par Saingelais et I. A. de Baïf.

Dans : *Imitations de quelques chans de l'Arioste*, ff. 34-51.
Réimprimée dans les *Œuvres complètes* de Mellin de Saint-Gelais, éd. P. Blanchemain, Paris, P. Daffis 1873, vol. II, pp. 328-338, et dans les *Euvres en rime* de J.-A. de Baïf, éd. Marty-Laveaux, Paris, A. Lemerre 1883, vol. II, pp. 231-260.

1572. JEAN-ANTOINE DE BAIF (IX).

20° Fleurdepine par I. A. de Baïf. A Monseigneur de Monlovet, chevalier de l'ordre du Roy, grand ministre des logis.

Dans : *Imitations de quelques chans de l'Arioste*, ff. 52-59.
Réimprimée dans les *Euvres en rime* de J.-A. de Baïf, vol. II, pp. 261-272.

1572. LOUIS D'ORLÉANS (X).

21° Renaud. Imitation de l'Arioste. Par Loys d'Orleans.

Dans : *Imitations de quelques chans de l'Arioste*, ff. 59v-72.

1572. NICOLAS RAPIN (XI).

22° Chant XXVIII du Roland Furieux d'Arioste. Monstrant quelle asseurance on doit avoir aux femmes. Traduict en François à la rigueur des Stanzes et de la Rime. Par N.R.P. A Paris, Pour Lucas Breyer, Marchant Libraire tenant sa boutique au second pilier de la grand salle du Palais : Et en sa maison au bout du pont Sainct Michel en allant au marché neuf. M. D. LXXII. Avec privilege du Roy.

In-12°, ff. 20. Composition de l'ouvrage : *Aux damoyselles*, f. 2. [*Joconde*], f. 3. *Traduction de la premiere sylve de Th. D*[*e*] *B*[*eze*], f. 14. *Imitation, ou paraphrase d'un epigramme grec*, f. 15. *Autre imitation sur une ode grecque*, f. 17. *Quelques sonnets du premier livre de ses Jeunesses*, f. 18 v. *Ode Saphique. A Monsieur de Baif*, f. 20 v.
Chantilly, Musée Condé, III. B. 45.

1575. GILLES FUMÉE (XII).

23° Le miroir de loyauté, qui est, l'Histoire deplorable de Zerbin, Prince d'Escosse, et d'Isabelle Infante de Gallice, subjet tire

de l'Italien de l'Arioste. Et mis en vers Fançois par Gilles Fumee Bessinois. Dedie A Noble et vertueux Seigneur Messire Thomas Surreau, Chevalier de l'ordre du Roy, gentil-homme ordinaire de sa chambre, Seigneur de Farceaux, Boscherout, Montigny, la Haulle, Bresmare, Hottot, etc. A Paris, chez Guillaume Auuray, en la rue Saint Jean de Beauuais, à l'enseigne du Bellerophon couronné. 1575. Avec privilege.

In-12°, ff. 48. Composition du volume : *Michel Tissart, A Monsieur Fumee sonnet*, f. 1 v. *A noble et vertueux Seigneur Messire Thomas Surreau*, etc., f. 2. *A luy mesme, sonnet*, f. 3 v. *De l'auteur*, f. 3 v. *Contre les envieux se jouant sur son nom*, f. 3 v. *Histoire deplorable de Zerbin Prince d'Escosse, et d'Isabelle Infante de Gallice*, f. 4. *Amour vengeur, à l'imitation de l'amoureux de Theocrite, Histoire advenue de nostre temps*, f. 45 v.
Arsenal, 8°. BL. 6916.

1575. ANTOINE MATHIEU DE LAVAL (XIII).

24° Isabelle. Imitation de l'Arioste. Par An. Math. de Laval Foresien. A tresillustre et tresvertueuse Princesse Henriette de Cleves duchesse de Nivernois. A Paris, Pour Lucas Breyer 1576.

In-16°, ff. *VIII* + 59. Pièces liminaires : *A Madame la Duchesse de Nivernois*, sonnet, f. *II. A Isabelle*, sonnet, f. *II* v. *In Isabellam Vallaei, Io. Auratus poeta Regius ; I. Combellaei apud Arvernos praesidis in Vallaei Isabellam*, f. III. Εἰς Βαλλαέου Ὑζαβέλλην [signé Καστελλοκλήρου], f. *III* v. *Sonnet de Mademoiselle F. de La Rocheff. ; Quatrain de Mademoiselle Anne de La Rocheff.*, f. *IV. Sonnet de Diane S.*, f. *IV* v. Sonnet de *Volusien ;* Sonnet de *F. Chevaine*, f. *VI. Stances de Cl. Billard secretaire de la Royne de Navarre*, f. *VI* v. *Au lecteur*, f. *VII* v. *Extraict du privilege*, f. *VIII.*
Arsenal, 8°. BL. 6912.

25° Uniques et chastes amours d'Isabelle, imitation de l'Arioste, par Antoine Mathé de Laval. Paris 1597.

Nous n'avons pas vu cette réimpression, citée par H. Vaganay, *Le sonnet en Italie et en France au* XVI^e^ *siècle*, Lyon 1903.

1576. ANONYME, revu par GABRIEL CHAPPUYS (XIV).

26° Roland furieux, mis en françois de l'Italien de Messire Loys Arioste noble Ferraroys ; Depuis en ceste edition corrigé et augmenté de figures et de cinq chants nouuellement traduictz de l'italien du mesme auteur. A Lyon, Par Barthelemy Honorat. M. D. LXXVI.

In-8°, pp. *XVI* + 802 + *II*. Une erreur de pagination indique 902 pp. Frontispices, lettres ornées. Pièces liminaires : *A Monsieur M. Jacques Daveyne conseiller et esleu pour le Roy en l'election du Lyonnoys*, p. *III. Au lecteur*, p. *V. Table des chants*, p. *VII. Table des cinq chants nouveaux* p. *XIV. Loys Arioste*, portrait gravé et *quatrain* signé G[abriel] C[happuys] T[ourangeau], p. *XV. Extraict du privilege du Roy*, p. *XVI.* Un feuillet suplémentaire,

à la fin, contient un sonnet *En recommendation de l'œuvre ; Sonetto di M. Ludovico Dolce in lode di M. Ludovico Ariosto ; Nicolo Eugenico in lode dell'autore.*
Ferrara, Civica Biblioteca Ariostea, E. 2. 17.
La traduction du poème est complétée par la pièce suivante :

Cinq chants nouveaux de M. Loys Arioste suyuans la matiere du Furieux, auec quelques nouuelles stanses du mesme auteur, traduictz nouuellement en françois par Gabriel Chappuis Tourangeau. A Lyon, Par Barthelemy Honorat M. D. LXXVI. Auec priuilege du Roy.

In-8°, pp. *VI* + 112. Pièces liminaires : *A Monsieur Cesar Gros Sieur de Sainct Jouaire*, p. *III. Au lecteur*, p. *VI.*

27° [Même titre]. A Lyon, par Barthelemy Honorat M. D. LXXVII. Auec priuilege du Roy.

Edition identique avec la précédente, dans laquelle seul le millésime a été remplacé.
Venise, Marciana, 4642 ; Vienne, Nationalbibliothek, 39. L. 16.

28° Le Roland furieux, de messire Loys Arioste noble Ferrarois, Traduit d'Italien en François. Depuis en ceste edition corrigé de plusieurs mots François et augmenté de figures et de cinquante chants nouuellement traduictz de l'Italien du mesme auteur. A Lyon, pour Estienne Michel 1582. Auec priuilege du Roy.

In-8°, pp. *XII* + 722 + *II*. Même composition que dans les éditions précédentes.
Bibl. Nationale, Yd. 2293.
Edition partagée avec le libraire Barthelemy Honorat, à Lyon (Cf. H. Baudrier, *Bibliographie lyonnaise*, IV, 142-143).
Cette édition est complétée par les pièces suivantes :

a) Cinq discours de cinq chants nouveaux de M. Loys Arioste, suivans la matiere du Furieux, avec suite de quelques nouvelles stances du mesme autheur. Traduictz nouvellement en François par Gabriel Chappuys Tourangeau. A Lyon, pour Estienne Michel. M. D. LXXXII. Auec priuilege du Roy.

In-8°, pp. *VI* + 112. Même composition que dans les éditions précédentes.

b) La Suite de Roland Furieux, Contenant la mort du tres-magnanime et tres-vaillant Roger, fleur des Paladins de France, et tous les grands succez, hautes, et genereuses entreprinses proposées, et non fournies par le divin Arioste. Auec les sommaires allegoriques sur chacun discours, pour une plus facile intelligence d'iceux, par lesquels l'on peut comprendre les effects du vice et de la vertu. Mise d'Italien en François par Gabriel Chappuys Tourangeau. A Lyon, pour Estienne Michel. Auec priuilege du Roy. 1583.

In-8°, pp. *VIII* + 350. Dédiée *A noble et vertueuse damoyselle Geneviève du Verdier*, p. *III.*

29° Roland Furieux, mis en françois de l'Italien de Messire Loys Arioste. Derniere edition, augmentee de la Suite et des cinq chants qui restoient de l'œuvre entier. Enrichie de figures et d'Arguments sur chaque chant, pour le plaisir de la veuë, et l'intelligence de l'histoire, et le tout repurgé de tant de fautes dont il abondoit auparavant. A Lyon, pour Pierre Rigaud. 1604.

In-8°, pp. *VIII* + 603.
Avec les *Cinq chants* et la *Suite* de la même année.
Berlin, Preussische Staatsbibliothek, Xo. 748.

30° Roland furieux par Messire Loys Arioste, Gentil-homme de Ferrare : Traduict naïfuement de l'Italien en François. Derniere edition. Augmentee de la Suitte, et des cinq chants qui restoient de l'œuvre entier ; qui est tout ce qu'a faict ce docte et diuin Poëte sur l'invention admirable de ce subiect. Enrichie de Figures et d'Arguments sur chaque Chant, pour le plaisir de la veuë, et l'intelligence de l'histoire ; et le tout repurgé de tant de fautes dont il abondoit auparauant. Auec Indices tres-amples de tout l'œuvre. A Lyon, chez Pierre Rigaud, en ruë Merciere, au coing de ruë Ferrandiere, à l'Horloge. M. DC. VIII.

In-8°, pp. *VIII* + 604 + *IV*.
Bibl. Nationale, Yd. 2297.
Complété par :

a) Cinq discours de cinq chants nouveaux, etc... par Gabriel Chapuis Tourangeau, Secretaire Interprete du Roy. Derniere edition. A Lyon, chez Pierre Rigaud... M. DC. VIII.

b) La Suite de Roland furieux, etc... par Gabriel Chappuys Tourangeau Historiographe du Roy : Reveuë et corrigee, outre les precedentes Impressions. Derniere Edition. A Lyon, chez Pierre Rigaud... M. DC. VIII.

31° [Même titre]. A Rouen, Chez Claude Le Villain, Libraire et Relieur du Roy, demeurant à la ruë du Bec, à la bonne Renommee. 1610.

In-8°, pp. *VIII* + 604 + *IV*.
Bibl. Nationale, Yd. 2300.
Avec les *Cinq discours* et *la Suite* de la même année.
Edition partagée *A Rouen, chez Nicolas l'Oyselet, demeurant au pont de Rebec, au Heaume. 1610*. Dans cette édition, les *Cinq Discours* portent la date 1611. (Bibl. Dijon, Fonds Roget de Belloguet, 305).

32° [Même titre]. A Rouen, Chez Claude Le Villain 1618.

In-8°, pp. *XII* + 604 + *IV*.
Avec les *Cinq discours* et *la Suite* de la même année.
Bibl. Nationale, Yd. 2303.

1578. GUILLAUME BELLIARD (XV).

33° La triste lamentation d'Olimpe, prise du dixiesme chant de l'Arioste. A Mademoiselle d'Atry.

Dans : *Le premier livre des poëmes de Guillaume Belliard, secretaire de la Royne de Navarre. Contenant les delitieuses Amours de Marc-Antoine et de Cleopatre, les triomphes d'Amour et de la Mort, et autres imitations d'Ovide, Petrarque, et de l'Arioste.* A Paris, pour Claude Gautier 1578, ff. 90-100.

34° La deliurance d'Olimpe, prise de l'onziesme chant de l'Arioste.

Dans : *Le premier livre des poëmes*, ff. 101-112.

35° La jalousie de Bradamante, tirée du trente-deuxiesme chant de l'Arioste.

Dans : *Le premier livre des poëmes*, ff. 112-121.

36° Les combats de Bradamante, pris du trente-sixiesme chant de l'Arioste.

Dans : *Le premier livre des poëmes*, ff. 122-134.

1578. JEAN DE BOYSSIÈRES (XVI).

37° Imitation du premier chant d'Arioste. A Monseigneur le duc de Mercueur et de Penthieure, Pair de France, Prince du Saint Empire, Marquis de Mommery et comte de Chaligny.

Dans : *Les secondes œuvres de J. de Boyssieres de Mont-Ferrand en Auuergne*. A Paris, pour Jean Poupy, M. D. LX[X]VIII, ff. 45-63.

38° Le second chant des chants de Loys Arioste. A Monsieur Pigeon. A Lyon, Pour Loys Cloquemin 1579.

Publié avec : *La Boyssiere de Jean de Boyssieres de la ville de Montferrand en Auuergne*, pp. 25-52, mais ayant un titre particulier, et un autre titre de départ, à la p. 27 : *Bataille de Regnauld et de Sacripant, ensemble la cheute de Bradamante dans un puis creux, par la trahison de Pinabel. Imitation du second chant de l'Arioste. Par I. de Boyssieres. A Claude Pigeon.*

39° L'Arioste francoes de Iean de Boessieres de Montferrand an Auuernie. Auec les Argumans ; et Allegories, sur chacun chant. Premier volume. A Lyon, De l'imprimerie de Thibaut Ancelin. 1580. Par priuilege du Roe.

In-12°, pp. *XVI* + 327 + *VI*. La traduction ne comprend que les douze premiers chants. Pièces liminaires : *Sonetto in laude di Boessiero composto per Claudio del Verdier Foresiano*, p. *III*. Portrait de Boyssières, entouré d'une

double couronne de feuilles, avec l'inscription : PAR MON SEVL NOM IE PUIS M'ENVIRONNER DE BVIS, et en bas : « I. D. B. AET. 23 ». Au-dessous du portrait, un *Dialogue*, huitain de G. Chable Chartrain, p. *IV. Distique* de Boyssières, p. *V. Discours. A Monsieur Pigeon*, p. *VI. A Silvia diva sua*, p. *IX. Aux Françoés*, quatrain, p. *IX. Ad laudem I. Boyssierii, Monte-Pherando oriundi, heroicum*, par I. Iacquerius Bitur., p. *X. A l'Univers*, sonnet, par Jean Corrier, p. *X. Sonetto di M. Ludovico Dolce in lode di M. Ludovico Ariosto*, p. *XI. Nicolo Eugenico in lode dell' autore*, p. *XII. Stanze del Signor Luigi Gonzaga, a M. Ludovico Ariosto*, p. *XIII.* A la fin : *Epitre et aduertissement aux Françoés*, par J. Bouchet, de Billon an Auuernie.
Bibl. Nationale, Yd. 2295 et Rés. Yd. 1851.

40° L'Arioste françois, par I.D.B. Avec les Arguments, et Allegories, sur chacun chant. A Lyon, Par Thibaud Ancelin, Imprimeur Ordinaire du Roy. 1608.

Exemplaires de l'édition précédente, avec le feuillet de titre renouvelé.
Bibl. Nationale, Yd. 2296.

1583. JEAN DE LA JESSÉE (XVII).

41° De l'Arioste. Chant XXXVII. Cilandre.

Dans : *Les premieres oeuures françoises de Jean de La Jessée, secretaire de la Chambre de Monseigneur.* Premier volume. Anuers, Christofle Plantin 1583, pp. 618-627.

42° Drusile. A Madame du Fargis.

Dans : *Les premieres oeuures françoises*, pp. 627-637.

43° Marganor. A Caesar de Bellegarde.

Dans : *Les premieres oeuures françoises*, pp. 637-664.

1584. AMADIS JAMYN (XVIII).

44° De l'ingratitude et perfidie d'Origille.

Dans : *Le second volume des Oeuures d'Amadis Jamyn, secretaire et lecteur ordinaire de la chambre du Roy.* Paris, F. Le Mangnier M. D. LXXXIIII, ff. 16-25.

1584. PIERRE DE BRACH (XIX).

45° Olimpe.

Dans : *Imitations de Pierre de Brach conseiller du Roy, et Contrerolleur en sa Chancellerie de Bourdeaus. A treshaute et vertueuse Princesse, Marguerite de France, Royne de Nauarre.* A Bourdeaus, pour S. Millanges M. D. LXXXIIII, ff. 56-84.

1587. HIÉROSME D'AVOST (XX).

46° *Version de huit stanses du XXVIII chant de l'Arioste.*

Dans : *L'Apollon de Hierosme de Laval. Aux illustres Damoiselles, mes Damoiselles de Mandelot.* Lyon, Pierre Roussin 1587, ff. 19-20.

1593. GUILLAUME DU PEYRAT (XXI).

47° Les Regrets de Bradamante et de Roger, tirez de l'Arioste.

Dans : *Les Essais poetiques de Guillaume Du Peyrat, gentilhomme Lyonnois.* A Tours, chez Jamet Mettayer 1593, ff. 103-107.

1593. JULIEN GUESDON (XXII).

48° La verginella è simile a la rosa de l'Arioste. 16.

Dans : *Epigrammes, Stanses, Odes et Madrigalles. Par Julien Guesdon, Sieur du Hault-Plessis, Angevin.* Nantes, Nicolas des Marestz et François Faverin 1593, f. *XXI.*

49° Exercice. 17.

Dans : *Epigrammes, Stanses*, etc., f. *XXI* v. Autre traduction du même fragment du *Roland Furieux.*

1595. SIMÉON DE LA ROQUE (XXIII).

50° Continuation de l'Angelique de l'Arioste par le sieur de La Roque. A Madame de Liencourt. Rouen, Raphaël du Petit-Val. M. D. XCV. Avec privilege.

In-16°, pp. 70. Composition du volume : *A Madame de Liencourt, sonnet*, p. 2. *Continuation de l'Angelique*, etc., p. 3. *Sur l'Angelique de M. de la Roque, sonnet* par Baptiste Vivian, p. 40. *Audit Sieur de la Roque*, sonnet par B. Vivian, p. 41. *Quatrain de Damoiselle Claude Godefroy, au Sieur de la Roque, sur sa Didon*, p. 41. *Epistre de Didon à Aenée*, p. 42. *Complainte de Tirsis*, p. 51. *Les amours de Pan*, p. 57. *Songe amoureux*, p. 66.

51° Continuation de l'Angelique de l'Arioste. A Madame de Liencourt.

Dans : *Les œuvres du Sieur de La Roque de Clairmont en Beauvoisis.* Paris, Veufve Claude de Monstroeil M. DC. IX, pp. 471-506.

52° Complainte de Fleur-d'Epine.

Dans : *Les œuvres du Sieur de La Roque*, pp. 157-159.

53° Complainte d'Isabelle.

Dans : *Les œuvres du Sieur de La Roque*, pp. 160-163.

1596. ANONYME (XXIV).

54° [Histoire de Joconde].

Dans : *La Mariane du Filomene, contenant cinq livres : Esquels sont descrites leurs amours, puis l'infidelité de l'un, et les travaux de l'autre : Avec plusieurs belles histoires de l'inconstance et legereté des femmes.* Paris, Cl. de Monstroeil et Jean Richer 1596, ff. 93-107.

1598. GUY DE TOURS (XXV).

55° Les Regrets de Bradamante pour l'absence de son Roger, imitez du XLV chant de l'Arioste.

Dans : *Les premieres œuvres poetiques et souspirs amoureux de Guy de Tours. Dediez à Monseigneur le Grand Escuyer de France.* Paris, J. du Carroy M. D. XCVIII, ff. 164-167.

56° Les regrets de Roland et de la belle Fleurdelis sur la mort de Brandimart, imitez du XLIII chant de l'Arioste. Dédié à Mademoiselle de St. Oyn.

Dans : *Les premieres œuvres poetiques*, ff. 173-177.

1599. ANTOINE DE NERVÈZE (XXVI).

57° Les Amours d'Olympe et de Birene, faits à l'imitation de l'Arioste, par le sieur de Nerveze. Paris 1599.

Nous n'avons pas vu cette première édition du roman de Nervèze, citée par G. Reynier, *Le roman sentimental avant l'Astrée*, Paris, A. Colin 1908, p. 372.

58° [Même titre]. Lyon 1605.

Deuxième édition du même roman, citée par G. Reynier, *Le roman sentimental*, p. 372.

59° Olympe. Histoire seconde.

Dans : *Les Amours diverses, Divisées en sept histoires. Par le sieur de Nerveze, Conseiller et Secretaire de M. le Prince de Condé. Reveues et augmentées.* A Paris, par Toussainct de Bray 1606, ff. 81-128.

Nombreuses rééditions : Lyon, Thibaud Ancelin 1608 ; Paris, Toussainct du Bray 1611 ; Lyon, Thibaud Ancelin 1615 ; Paris, Rolet Boutonné 1617 ; Rouen, Jean Berthelin et Jacques Auber 1621 ; Paris, Toussainct de Bray 1621.

60° Les Amours et les regrets d'Olympe.

Dans : *Les Essais poetiques du Sieur de Nerveze.* Rouen, Theodore Reinsart 1605, pp. 260-272.

1601. JEAN D'ESPINAUD (XXVII).

61° Les amours de Genievre et d'Ariodant. A l'imitation de l'Arioste. Par J. d'Espinaud. A Lyon, Par Thibaud Ancelin, Imprimeur ordinaire du Roy. 1601. Auec permission.

In-16°, ff. *VIII* + 99. Pièces liminaires : *A Madame d'Altovittis, baronne de Castellane*, f. *II. J. Gravier ad Spinaudunm de eius Genebras amoribus ; Aliud ; Au mesme*, f. *VI. Au lecteur*, f. *VII.*
Arsenal, 8°. BL. 21096.

1601. BARON DE LA CHAUME (XXVIII).

62° Traduction faicte promptement et en jeu par A. le C. Baron de La Chaume, sur le chant de l'Arioste.

Dans : *Les œuvres du Sieur André Mage de Fiefmelin*, Poitiers, Jean de Marnef 1601, f. 65.
C'est la traduction de la première stance du chant VI.

63° Autre de par le mesme Sr. en mesme temps du 24 chant de l'Arioste.

Dans : *Les œuvres du Sieur André Mage de Fiefmelin*, f. 66 v.
C'est la traduction de la première stance de ce chant.

1602. FRANÇOIS DESCALLIS (XXIX).

64° La Lidiade divisee en sept livres. A Monseigneur du Vair Chevalier, Conseiller du Roy en ses Conseils d'Estat, et privé, Premier President en sa Cour de Parlement de Prouence. Plus autres petits poëmes et Meslanges. Par le Sieur Descallis Prouençal. A Tournon, Par Claude Imprimeur de l'Université. M. DC. II.

In-12°, pp. *XII* + 442 + *II*. Composition du volume : *A Monseigneur du Vair Chevalier, Conseiller du Roy*, etc., p. *III. Au lecteur*, p. *VII. Sur la Lydiade du Sieur Descallis. Sonnets*, par A. de Lortigue et Mathurin Marchand Parisien, p. *VIII. Le livre aux Amants loyaux. Sonnets*, par Wolfg. Vvollenschleger Allemand, et I. I. Caiffany Prouençal, p. IX. Fr. Abel Provincialis *Ode, dicolos, distrophos, in Lydiadis laudem ; Epigramme ; Idem Grecè*, p. *X.* Cl. Cheynel et Cl. de Reauuille gentil-homme Prouençal, *Sur la Lydiade de Monsieur d'Escallis. Sonnets*, p. *XII. La Lydiade*, pp. 1-258. [Poésies diverses], pp. 259-442.

1603. ANONYME (XXX).

65° Angelique Deliuree à l'imitation d'Arioste. Par F.Q.D.B. A Paris, Pour Thomas de La Ruelle M. DC. III.

In-16°, ff. 29.
Arsenal, 8°. BL. 6913.
Edition partagée avec le libraire Nicolas Verde.

1603. PIERRE DE DEIMIER (XXXI).

66° Avanture de Renaud.

Dans : *Les Illustres Avantures par Pierre de Deimier.* Lyon, Thibaud Ancelin 1603, pp. 186-230.

67° Traductions de l'Arioste.

Dans : *Les illustres avantures,* pp. 354-456 :
a) *Du II chant : Iniustissimo Amor* [st. i-ii].
b) *Du IX chant : Duca era di Zelanda* [st. xxiij].
c) *Du XI chant : Era il bel viso* [st. lxv-lxvj].
d) *Du X chant : Guardatevi d'aquesti* [st. vij].
e) *Du XX chant : Dicendo che* [st. ciij].

68° Traductions de l'Arioste.

Dans : *La Nereide ou victoire navale. Ensemble les destins heroiques de Cleophille et de Nereclie. Par Pierre de Deimier. Dediee au Roy.* A. Paris, chez P. Metayer M. DC. V, pp. 260-264 :
a) *Du I chant : Le donne, i cavalieri* [st. i-ii].
b) *Du II chant : Inuittissimo Amor* [st. i-ii].
c) *Du 9 chant : Duca era di Zelandia* [st. xxiij].
d) *Du 10 chant : Guardatevi d'aquesti* [st. vij].
e) *Du 11 chant : Era il bel viso* [st. lxv-lxvj].
f) *Du 20 chant : Dicendo che* [st. ciij].
g) *Du 1 chant : Pensier, dicea* [st. xlj].

1608. NICOLAS LE MASSON (XXXII).

69° L'ingratitude et l'enfer de Lydie.

Dans : *Les premieres œuvres de Nicolas le Masson,* advocat en la Cour. Dediez à la Reyne. A Paris, chez Olivier de Varennes MDC. VIII, ff. 43-50.

1610. FAVORAL (XXXIII).

70° L'Arioste imité. Ou sont naïfuement deduites les Amours, et estranges aduentures de Zerbin et d'Izabelle. Par le Sieur de Favoral. A Paris, chez Toussainct du Bray, au Palais en la gallerie des prisonniers. M. DC. X. Auec priuilege du Roy.

In-16°, pp. *XII* + 203. *A tres-illustre et valleureux Seigneur, Monsieur de Pers, chevalier de l'ordre du Roy, et Gentil-homme ordinaire de sa Chambre,* p. *III. Sommaire des matieres contenues en ce present livre,* p. *VIII.*

1611. ESTIENNE DURAND (XXXIV).

71° Joconde.

Dans : *Meditations de E. D.* Paris 1611.
Réimprimé par Frédéric Lachèvre, *Méditations de E[stienne] D[urand], réimprimées sur l'unique exemplaire connu,* Paris, H. Leclerc 1906, pp. 156-176.

1613. DES ESCUTEAUX (XXXV).

72° Les admirables faits d'armes d'Alcestes servant l'infidele Lydie. Par le Sieur des Escuteaux. A Saumur, Par Thomas Portau M. DC. XIII. Avec privilege du Roi.

In-12°, pp. *VIII* + 289. *A tres-haut, tres-illustre et tres-puissant Seigneur, Monseigneur Loys Gouffier, Marquis de Boisi, Conte de Maulevrier, Duc de Rouanois et pair de France,* p. *III. Extraict du privilege du Roi,* p. *VII.*

1615. FRANÇOIS DE ROSSET (XXXVI).

73° Le divin Arioste ou Roland le Furieux traduict nouvellement en françois par F. de Rosset. Ensemble la suitte de ceste histoire continuee jusques à la mort du Paladin Roland conforme à l'intention de l'Autheur, le tout enrichi de figures et dedié à la Grande Marie de Medicis Reine de France et de Navar. A Paris chez Robert Foüet, ruë St. Jacques à l'enseigne du Temps et de l'Occasion. 1614.

In-4°, ff. *XVI* + 440. Titre et planches gravés par Léonard Gaultier. *A la Regne,* f. *III. Table des arguments des chants de l'Arioste,* f. *V. Advertissement,* f. *X. Extraict du privilege du Roy,* f. *XV.*
Achevé d'imprimer le 20 décembre 1614 ; la plus grande partie des exemplaires portent le millésime 1615.
Complété par :

La suitte de Roland le Furieux nouvellement composee en François, par Fr. de Rosset. A Paris, chez Robert Foüet, M. DC. XV. Avec privilege du Roy.

In-4°, ff. *IV* + 102. A la fin, une *Table des noms et matieres principales contenues en l'Histoire du Furieux, et une Table des noms et matieres principales contenues en la suitte de Roland le Furieux,* en tout VI ff. non chiffrés.

74° [Même titre]. A Paris, chez Robert Foüet 1625.

In-4°, ff. *XVI* + 440.
Avec la *Suitte* de la même année.

75° [Même titre]. A Paris, chez An. de Sommaville, au Palais, dans la salle des Merciers, à l'Escu de France, et chez An. Courbé, dans la mesme salle à la Palme. 1644.

In-4°, ff. *XVI* + 440.
Avec la *Suitte* de la même année.

1617. NICOLAS RENOUARD (XXXVII).

76° Roland Furieux, traduict, ou imité, des vers italiens de l'Arioste. Premier chant.

Dans : *Les Metamorphoses d'Ovide. Traduittes en Prose Françoise et de nouveau soigneusement reueues et corrigées. Auec XV Discours Contenans l'explication Morale des Fables. Ensemble quelques Epistres traduittes d'Ovide et divers autres traictez dont ceste impression a esté augmentée. Pour l'Autheur.* A Paris, chez la veufue l'Angelier, au premier pilier de la grand' Salle du Palais. M. DC. XVII, vol. II, pp. 40-62.
Cet ouvrage eut de nombreuses réimpressions, parmi lesquelles nous citons : Paris, les héritiers d'A. l'Angelier 1621 ; Lyon, P. Drobet 1628 ; Paris, N. et J. de La Coste 1633 ; 1645 ; 1658 ; Paris, J. Berthelin 1643 ; Paris, P. Billaine 1637 ; Paris, A. Courbé 1651.

1626. COTIGNON DE LA CHARNAYS (XXXVIII).

77° Rodomont et Isabelle.

Dans : *Ouvrage poetique du Sieur de Lacharnays gentil-homme Nivernois.* Paris, Charles Hulpeau 1626, pp. 202-205.

1650. ANONYME (XXXIX).

78° L'Arioste travesty en vers burlesques. A Paris, chez Toussainct Quinet, au Palais, sous la montée de la Cour des Aydes. 1650. Avec privilege du Roy.

In-4°, pp. *VIII* + 40. *Au lecteur*, p. *III*. *Extraict du privilege du Roy*, p. *VI*. *A Mr. Scarron, madrigalet*, p. *VII*. *A l'Autheur, sur son Arioste travesty*, signé D.L.T., p. *VIII*.
Privilège du 11 septembre 1649 ; achevé d'imprimer le 3 juin 1650.

1663. BOUILLON (XL).

79° Histoire de Joconde, Traduict et imité de l'Arioste.

Dans : *Les œuvres de feu Monsieur de Bouillon.* Paris, Charles de Sercy M. DC. LXIII, pp. 1-29.

1664. JEAN DE LA FONTAINE (XLI).

80° Joconde, ou l'infidelité des femmes. Nouvelle par M. de L. F.

Dans : *Nouvelles en vers tirée[s] de Bocace et de l'Arioste. Par M. de L.F.* Paris, Claude Barbin M. DC. LXV, pp. 1-32.

81° La Coupe enchantée.

Dans : *Contes et nouvelles en vers de Mr. de La Fontaine. Nouvelle edition reveuë et augmentée de plusieurs contes du mesme Autheur, et d'une dissertation sur le Joconde.* Leyde, Jean Sambix le Jeune 1669.
Cette première édition du conte est fragmentaire, et a d'ailleurs été désavouée par le poète.

82° La Coupe enchantée.

Dans : *Contes et nouvelles en vers. De M. De La Fontaine.* Troisieme partie. Paris, Claude Barbin 1671.
Première édition intégrale.

83° Le petit chien qui secoue des pierreries.

Dans : *Contes et nouvelles en vers. De M. De La Fontaine.* Troisieme partie. Paris, Claude Barbin 1671.

1685. Mme GOMEZ DE VASCONCELLOS (XLII).

84° L'Arioste moderne, ou Roland le Furieux. Seconde partie [*sic*]. A Paris, chez Jean Guignard 1685.

4 vol. in-12°. Chaque volume porte à la fin un feuillet supplémentaire, non chiffré, contenant l'extrait du privilège ; seul celui du tome III porte le nom du traducteur.

85° [Même titre]. Lyon, T. Amaulry 1686.

4 vol. in-12°.

86° L'Arioste moderne, ou Roland le Furieux. Nouvelle Edition revûë, corrigée, augmentée et enrichie de Figures en taille-douce. Tome premier [-second]. A Paris, au Palais, chez Pierre Jacques Bienvenu, à la Fortune. M. DCC. XX. Avec Approbation et Privilege du Roy.

2 vol. in-12°, pp. *X* + 516 et *X* + 504. Les feuillets non chiffrés contiennent une *Table des chapitres contenus en ce I* [*II*] *volume.*

1718. L'HÉRITIER DE VILLANDON (XLIII).

87° La princesse Olympe, ou l'Ariane de Hollande.

Dans : Les caprices du destin, ou recueil d'histoires singulieres et amusantes arrivées de nos jours. Paris, Pierre-Michel Huart 1718, p. 1-176.

1740. CHARLES DE BROSSES (XLIV).

88° [Traduction en vers des stances I-VI de premier chant du Roland Furieux].

Restée inédite, publiée avec le reste de sa correspondance, dans *Lettres familières sur l'Italie*, Paris 1799. Dans les *Lettres familières sur l'Italie*, publiées par Y. Bézard, Paris, Firmin-Didot 1931, pp. 249-250.

1741. MIRABAUD (XLV).

89° Roland furieux, poeme heroïque de l'Arioste, traduction nouvelle ; par M*** Tome premier [-quatrième]. A La Haye, Chez Pierre Gosse. M. DCC. XLI.

4 vol. in-12°. Le tome I^er^ contient une *Préface*, avec une étude sommaire sur la *Vie de l'Arioste*, et sur l'*Œuvre de l'Arioste*.

90° Roland Furieux, Poeme Héroïque de l'Arioste, Traduction nouvelle ; par M*** Tome premier [-quatrième]. A Amsterdam, aux dépens de la Compagnie. M. DCC. LVI [-M. DCC. LXVI].

4 vol. in-12°. Seul le volume I est daté 1756 ; les autres portent tous la date de 1766. Frontispice et lettre gravée en tête de chaque chant.

91° [Même titre]. A Paris, chez Barrois, Libraire, Quai des Augustins. M. DCC. LVIII. Avec Approbation, et Privilege du Roi.

4 vol. in-12°. Tome I : *Préface*, p. *I*. *Approbation* et *Privilege du Roi* [du 25 janvier 1752], p. *XXXV*.

92° [Même titre]. A Amsterdam, aux dépens de la Compagnie. M. DCC. LXXI.

3 vol. in-12°.

93° [Même titre]. A Amsterdam, aux dépens de la Compagnie M. DCC. LXXVI.

3 vol. in-12°.

1770. VOLTAIRE (XLVI).

94° [6 courts fragments de traduction du Roland Furieux].

Dans : *Questions sur l'Encyclopédie par des amateurs. Deuxième partie.* M. DCC. LXX. *Quatrième* [*-cinquième*] *partie.* M. DCC. LXXI. *Cf.* Voltaire, *Œuvres complètes*, éd. Beuchot, vol. XIII, pp. 348-352 ; éd. L. Moland, vol. XVII, p. 486, et vol. XVIII, pp. 424 et 574-578.

1772. ANONYME (XLVII).

95° L'Arioste françois, poème héroïque imité de Roland Furieux. Première partie. M. DCC. LXXII.

In-8°, pp. *VIII* + 34. *A Clément Marot*, épître en vers, p. *I*. *Avertissement*, p. *VI*.
Bibl. Angers, B. 1645. Cf. *Almanach des Muses*, 1773, p. 202.

96° [Même titre]. Paris, chez les Marchands de Nouveautés. [1782].

Nous n'avons pas vu cette nouvelle édition, qu'annonce l'*Almanach des Muses*, 1783, p. 284.

1775. D'USSIEUX (XLVIII).

97° Roland furieux, poème héroïque, de l'Arioste. Traduction nouvelle, par M. d'Ussieux. Tome premier [-quatrième]. A Paris, chez Brunet. 1775-1783.

4 tomes en 2 vol. in-4°, pp. 488 et 567.

98° [Même titre]. A Paris, chez Brunet. 1775-1783.

4 vol. in-8°.

1776. CAVAILHON (XLIX).

99° Roland Furieux, poëme héroïque de l'Arioste. Traduction nouvelle, par M. Cavailhon. Tome premier. A Paris, chez Valleyre l'aîné, libraire, rue de la Vieille Boucherie. M. DCC. LXXVI. Avec approbation et privilege du Roi.

In-8°, pp. 32. Ne contient que le premier chant du poème.

100° Roland Furieux, poëme héroïque de l'Arioste ; traduction nouvelle, par M. Cavailhon. Tome premier [-troisième]. A Paris, chez la veuve Duchesne, Libraire, rue Saint-Jacques, au Temple du Goût ; Stoupe, Imprimeur-Libraire, rue de la Harpe ; Esprit, Libraire de S.A.S. Mgr. le Duc de Chartres, au Palais Royal. M. DCC. LXXVII. Avec Approbation et privilege du Roy.

3 vol. in-18°. Tome I : *Préface*, p. *V*. *Vie de l'Arioste*, p. *XIX-XXV*. *Remarques sur les morceaux du Roland Furieux que j'ai cru devoir supprimer, et sur ceux où il m'a paru nécessaire de faire quelques changements*, vol. III, pp.

189-202. Suit, sur 5 pp. non chiffrées, l'*Errata*, avec l'*Approbation* et le *Privilege du Roi*.

1778. FRANÇOIS DE NEUFCHATEAU (L).

101° Essai de traduction en vers des premières octaves de l'*Orlando Furioso* de l'Arioste.

Dans : *L'Esprit des Journaux*, Octobre 1778, pp. 280-282. Traduction des octaves 1-2 et 5-9 du premier chant.

102° Fragment de traduction en vers françois du poème de l'*Orlando Furioso*. Chant IV, octave 51 et suivantes.

Dans : *Almanach des Muses*, 1781, pp. 229-234.

103° Imitation d'une épithalame de Catulle.

Dans : *Les Etrennes du Parnasse*, 1782, pp. 187-192.
Republiée dans le *Mercure de France*, février 1782, pp. 109-111. Ce sont les stances *xlj-xlij* du *Roland Furieux*, texte italien, avec la traduction de François de Neufchâteau et celle de Dupont de Nemours.

1780. D'AUT (LI).

104° Traduction de l'Arioste, par M. le Chevalier d'Aut.

Dans : *Les Etrennes du Parnasse*, 1780, II^e^ partie, pp. 89-90.

1780. TRESSAN (LII).

105° Roland furieux. Poème héroïque de l'Arioste. Nouvelle traduction par M. le Comte de Tressan. Tome premier [-quatrième]. A Paris, chez Pissot, libraire, quai des Augustins. M. DCC. LXXX.

4 vol. in-8°.

106° [Même titre]. Paris 1780.

5 vol. in-12°.
Nous n'avons pas vu cette édition, que cite Jacoubet. *Le Comte de Tressan*, p. XIX.

107° Roland furieux, Roman héroïque de l'Arioste, avec figures, traduction nouvelle par le comte de Tressan, et extrait de Roland l'Amoureux de Matheo Maria Boyardo, comte de Scandiano, par M. le comte de Tressan. Paris, Laporte [s. d.]

4 vol. in-8°.

108° [Même titre]. A Paris, chez Pissot, libraire, quai des

Augustins. M. DCC. LXXXVII. Avec approbation et privilege du roi.

4 vol. in-12°.

109° Roland furieux, poëme héroïque de l'Arioste, avec figures. Tome quatrième [-sixième, des Œuvres choisies du Comte de Tressan]. A Paris, Rue et Hôtel Serpente. M. DCC. LXXXVIII. Avec Approbation et Privilège du Roi.

3 vol. in-8°. Le premier volume contient : *Epitre dédicatoire à Monsieur Frère du Roi*, p. 1. *Discours préliminaire*, p. 5. *Avertissement*, p. 10. *Abrégé de la vie de l'Arioste ; extraite de Simon Fornari, de l'abbé Pezana, etc.*, p. 17. Traduction de la lettre de Galilée au Seigneur François Rinuccini, p. 33.

110° [Même titre]. Tome premier [-sixième]. A Paris, chez Beaurin, Libraire, au Louvre, porte de l'Horloge. 1793.

6 vol. in-8°. Mêmes pièces que dans l'édition précédente, moins l'*Epître dédicatoire*.

111° Roland furieux : Poëme héroïque de l'Arioste. Tome premier [-sixième]. A Paris, chez Du Fart, Imprimeur-Libraire. An 5-1796.

6 vol. in-12°. Seuls les volumes 5 et 6 portent sur le titre le nom du traducteur. Faux titre : Œuvres choisies de Tressan vol. I [-VI]. Chaque volume comprend une gravure hors texte.

112° [Même titre]. Vol. 1 [-3]. Evreux, Ancelle [1796 ?].

3 vol. in-8°, composant les volumes 4-6 des Œuvres choisies du Comte de Tressan.

113° [Même titre]. A Paris, chez Laporte, Libraire. 1804.

4 tomes en 6 vol. in-8°.

114° [Même titre]. Paris, Duprat Duverger 1810.

6 vol. in-12°.

115° Roland Furieux. Poème héroïque de l'Arioste. Par le Comte de Tressan. Avec six figures. Paris, De Pélafol, libraire, rue des Grands Augustins N° 21. 1818.

6 vol. in-18°.

116° Roland Furieux. Poëme héroïque de l'Arioste, traduit par M. le Comte de Tressan. Tome premier [-septième]. A Paris, chez Lebègue, Imprimeur-Libraire, Rue des Rats, n° 14, près la place Maubert. 1822.

7 vol. in-12°. Faux-titre : Bibliothèque d'une maison de campagne, tome LXXXII-LXXXVIII. Neuvième livraison. Roland Furieux.

117° Roland Furieux. Traduit de l'Arioste par le Comte de Tressan. Edition revue, corrigée et augmentée de notes, de sommaires et d'une table. Ornée de gravures d'après les dessins de M. Colin. Paris, Nepveu, Passage des Panoramas, N° 24 ; Aimé-André, Quai des Augustins, N° 59. M. DCC. XXII.

3 vol. in-8°. Tome I : *Avertissement sur cette nouvelle édition du Roland Furieux*, p. I. *A Monsieur, Frère du Roi (aujourd'hui S. M. Louis XVIII)*, p. IX. *Discours préliminaire*, p. XIII. *Avertissement du traducteur*, p. XVII. *Abrégé de la vie de l'Arioste, extrait de Simon Fornari, de l'abbé Pezana, etc.*, p. XXI. *Supplément à l'abrégé de la vie de l'Arioste*, p. XXXII. *Traduction de la lettre de Galilée au seigneur François Rinuccini*, p. XLI. *Table*, pp. 459-463 ; vol. II, pp. 477-480 ; vol. III, pp. 457-460. *Table des noms propres et des matières principales du Roland Furieux*, pp. 461-486.

118° [Même titre]. Paris, Denn 1824.

7 vol. in-8°.

119° Roland Furieux, poëme héroïque de l'Arioste. Par le comte de Tressan. Avec figures. Paris, Pigoreau Fils, Libraire, Quai Voltaire N° 5. 1824.

4 vol. in-32°.

120° Roland Furieux, poëme héroïque de l'Arioste, traduit par M. le Comte de Tressan. A Paris, chez Parmentier, rue Dauphine n° 14 ; chez Froment. [1825].

6 vol. in-24°.

121° [Même titre]. Tome I [-VIII]. A Paris, chez Dauthereau, Rue Richelieu N° 28. [1828].

8 vol. in-32° de la *Collection des meilleurs romans français et étrangers*, livraisons LXXIX-LXXVI. Imprimerie de Firmin-Didot.

122° [Même titre]. Paris, P. Hiard 1834.

6 vol. in-18°. Avec l'*Histoire du petit Jehan de Saintré*.

123° Romans, contes et nouvelles illustrés. Roland Furieux, traduit de l'italien par le Comte de Tressan. Dessins et Gravures par les meilleurs artistes. Publié par Gustave Havard, 15 rue Guénégaud. [1850].

In-4°, pp. 176. Dans : *Les romans illustrés anciens et modernes*, dessins par MM. Tony Johannot, Baron, Bertall, J. A. Beaugé, G. Staal, etc., etc., gravés par M. A. Lavieille. Avec une post-face, *L'Arioste*, par A. d'Albanes, pp. 175-176.

124° [Même titre]. Publié par Gustave Havard, 15, rue Guénégaud. [1850].

Tirage différent de l'édition précédente, dans lequel une partie des gravures a été remplacée.

125° Roland Furieux. Traduit de l'Arioste par le Comte de Tressan. Nouvelle édition ornée de quatre-vingt-dix magnifiques gravures. Tome premier [-second]. Paris, Ruel Aîné 1850.

2 vol. in-4°, pp. 340 et 354. Frontispices, gravures hors texte.

126° Roland Furieux. Poème héroïque ; par Arioste. Traduit par le Comte de Tressan. Tome I. Paris, Librairie Berthier 1889.

3 vol. in-32°.
De la *Bibliothèque Nationale*. Le vol. II porte la date 1894, le vol. III est de 1898.

127° [Même titre]. Paris, Librairie Berthier 1899.

Réimpression de l'édition précédente.

1781. PANCKOUCKE ET FRAMERY (LIII).

128° Essai d'une traduction littérale ch. X du Roland Furieux. Par Panckoucke. Paris, Prault, s. d.

In-24°. Texte italien et français en regard.
Bibl. Tours, BL. 2754.

129° Roland Furieux, poëme héroïque de l'Arioste. Nouvelle traduction, par MM. Panckoucke et Framéry. Tome premier [-dixième]. A Paris, chez Plassan, Libraire. M. DCC. LXXXVII. Avec Approbation et Privilège du Roi.

10 vol. in-16°. Vol. I : *A Monseigneur le Comte de Montmorin Ministre des Affaires Etrangères et Secrétaire d'Etat*, p. V. *Avertissement*, p. IX. *Sur l'art de traduire*, p. 1.

130° Arioste ; Roland Furieux. Traduction de Panckoucke et Framéry, nouvellement revue et corrigée avec une notice sur la vie de l'Arioste par Antoine de Latour. Tome premier [-second]. Paris, Paul Masgana, Libraire-Editeur. 1842.

2 vol. in-8°, pp. XIX + 415 et 442. Vol. I : *Avis de l'éditeur*, p. I. *Vie de l'Arioste*, p. III.

131° Arioste. Voyage d'Astolphe dans le paradis et dans la lune. Traduction de Panckoucke et Framéry.

Dans : *Le Littérateur Universel*, I (1854), pp. 203-206.

1781. DUPONT DE NEMOURS (LIV).

132° Essai de traduction en vers de Roland Furieux. Paris 1781.

In-8°, pp. 75. Ne contient que le premier chant.

133° Imitation d'une épithalame de Catulle.

Dans : *Les Etrennes du Parnasse*, 1782, pp. 187-192.
Cf. plus haut, N° 101.

134° Essai de traduction en vers du Roland Furieux de l'Arioste. A Paris, chez Firmin Didot, Libraire, Imprimeur de l'Institut et Graveur de l'Imprimérie Impériale, Rue Jacob N° 24. 1812.

In-8°, pp. 215. Contient le texte italien et la traduction française des trois premiers chants.
Sur cette édition, seconde du premier chant, première des autres, p. 5. *Avertissement de la première édition du commencement de cet essai*, p. 11. *Notes*, p. 176.

1793. P. A. MIGER (LV).

135° Imitation libre de l'Arioste.

Dans : P. A. Miger, *Poésies diverses*. A Paris, chez Perlet 1793 p. 101. Texte italien et traduction en vers des stances *xlij-xliij* du premier chant du poème.

1796. LE DUC DE NIVERNOIS (LVI).

136° Episode de Médor, à la fin du XVIII[e] chant de l'Arioste.

Dans : *Mancini Mazarini, duc de Nivernois, Mélanges de littérature en vers et en prose. Tome troisième* (Tome V des *Œuvres*). Paris, Didot Jeune 1796, pp. 287-302.

1802. LABORIÉ (LVII).

137° Roland Furieux en vers français, poème imité de l'Arioste ; par Charles-Honoré Laborié, ancien professeur de Belles-Lettres au Collège de Perpignan, actuellement professeur d'Histoire à l'Ecole Centrale des Pyrénées-Orientales. Perpignan, Pourtet et Ay 1802.

In-8°, pp. 189. Contient les chants I-IX du poème, le dernier jusqu'à la stance lxxx seulement.

138° [Même titre]. Paris, Maradan et Métayer 1802.

In-12°, pp. 189.

1803. ANONYME (LVIII).

139° Fragment du 13[e] chant d'une traduction de l'*Orlando Furioso*.

Dans : *Mercure de France*, vol. XII, juin 1803, pp. 575-578.

140° Fragment du XII chant d'une traduction de l'*Orlando Furioso*.

Dans : *Mercure de France*, vol. XIII, 16 juillet 1803, pp. 145-8.

1804. PARSEVAL GRANDMAISON (LIX).

141° Les amours d'Angélique et de Médor.

Dans : *Les Amours épiques, poème en six chants, contenant la traduction des épisodes sur l'amour, composés par les meilleurs poètes épiques ; par Parseval Grandmaison*. Paris, Didot, 1804, pp. 61-85.
Réimpression : [Même titre]. 2[e] *éditions, revue, corrigée, augmentée de deux mille vers, précédée d'un discours préliminaire, suivis de plusieurs morceaux traduits d'Homère, de Milton et de l'Arioste*. Paris, Dentu 1806.

142° Parseval. Morceau imité de l'Arioste.

Dans : *Almanach des Muses*, 1817, pp. 77-79.
Contient l'épisode de la rencontre de Roger avec Astolphe, dans l'île d'Alcine.

1815. CREUZÉ DE LESSER (LX).

143° Roland, poeme imité de Turpin, Boyardo, l'Arioste, etc., et complétant, avec la Table Ronde et Amadis, le poeme de la Chevalerie, par M. Creuzé de Lesser. [*Motto*] : La plupart des auteurs n'ont leurs qualités qu'à la condition de leurs défauts (Préface d'*Amadis*). Tome premier [-second]. Paris, Delaunay 1815.

2 vol. in-12°, pp. XLIV + 372 et IV + 406. Faux- titre : *La Chevalerie, poeme composé de la Table Ronde, d'Amadis et de Roland*. Vol. I : *A la mémoire du Chevalier de Boufflers*, p. V. *Préface*, p. VII. *Liste des principaux personnages de Roland*, p. XLIII. Vol. II : *Table*, p. 403. *Ouvrages du même auteur*, p. 406.
Excessivement rare, l'édition ayant été arrêtée par l'auteur lui-même. Un exemplaire, le seul que nous connaissions, à la Bibliothèque de Tours, BL. 2535.

144° La chevalerie. Roland, poème imité de l'Arioste, Boyardo, Turpin, Pulci, Berni, Fortiguerra, etc.

Dans : *La Chevalerie, ou les histoires du moyen-âge, composées de la Table Ronde, Amadis, Roland, poèmes sur les trois grandes familles de la chevalerie romanesque, par A. Creuzé de Lesser*. Paris, F. Ponce-Lebas 1839.

1820. ANONYME (LXI).

145° Essais d'imitations en vers des jardins d'Alcine.

Dans : *Essais d'imitations en vers des jardins d'Armide et d'Alcine.* A Paris, chez les Marchands de Nouveautés 1820, pp. 91-137.
Notes sur les jardins d'Alcine, pp. 139-147.

1820. GASSENDI (LXII).

146° Traduction libre du début du chant XXXI du Roland le Furieux.

Dans : *Jean-Jacques Basilien Gassendi. Mes loisirs.* Dijon, Frantin 1820, pp. 215-217.

1822. ANONYME (LXIII).

147° Roland Furieux, poëme de l'Arioste. Traduit en français, en vers de dix syllables. A Paris, chez Lelong, Libraire, Palais-Royal, Galerie du Bois, N° 233. De l'imprimerie de Didot le Jeune. 1822.

In-8°, pp. XII + 256. *Préface*, p. V.
Traduction fragmentaire, contenant seulement les épisodes suivants : *Fragment du chant quatrième*, p. 31. *Chant cinquième*, p. 41. *Chant sixième*, p. 72. *Chant neuvième*, p. 103. *Chant quatorzième*, p. 137. *Fragment du chant dix-neuvième*, p. 185. *Fragment du chant vingt-troisième*, p. 203.
Cf. *Revue encyclopédique*, XVI (1823), pp. 627-628.

1825. LEMAZURIER (LXIV).

148° Lemazurier. Tristan et Clodion le Chevelu. Conte imité de l'Arioste.

Dans : *Almanach des Muses*, 1825, pp. 169-176.

1829. CH. DUVAU DE CHAVAGNE (LXV).

149° Roland furieux, poème héroïque de l'Arioste, traduit en vers français par M. Ch. Duvau de Chavagne. Tome premier [-troisième]. Paris, Librairie de Moreau-Rosier. D. DCCC. XXIX.

3 vol. in-8°.

150° [Même titre]. Seconde édition corrigée par l'auteur. Tome premier [-troisième]. Paris, Librairie de Fournier Jeune. M. DCCC. XXXVIII.

3 vol. in-8°.

151° Duvau de Chavagne. Extraits de Roland Furieux et Poésies diverses. Angers, Librairie de Cosnier et Lachère 1848.

Grand in-8°, pp. 267. Les *Extraits de Roland Furieux* occupent les pp. 1-201.

1834. ANONYME (LXVI).

152° Arioste.

Dans : *L'Exilé, Journal de littérature italienne ancienne et moderne*, vol. IV (1834), pp. 64-73. Contient le texte italien et la traduction en prose des fragments suivants :
a) *Fuga d'Angelica. Canto primo* [*xxxiij-xliij*].
b) *Il delinquente. Canto VI* [*i*].
c) *Descrizione dell' isola d'Alcina. Canto VI* [*xxj-xxij*].

1834. FRENILLY (LXVII).

153° L'Arioste. Roland Furieux, traduit en vers françois par M. le Baron de Frenilly. Tome [-IV]. Paris, L.-G. Michaud, Libraire. M. DCCC. XXXIV.

4 vol. in-8°. Vol. I : *Préface de la traduction de l'Orlando Furioso*, pp. V-XXVI. *Aperçu sur la poésie italienne*, pp. 1-146. *Extrait de l'Orlando innamorato du Boiardo rifatto da Berni*, pp. 147-253. Vol. IV : *Résumé des cinq chants supplémentaires de l'Orlando Furioso*, pp. 347-357.

1838. M. D. LEVI (LXVIII).

154° Roland Furieux.

Dans : *Petit Panthéon littéraire et moral, ou collection classique et choisie des chefs-d'œuvre des principaux écrivains anciens et modernes, analysés ou abrégés pour servir de lectures progressives aux jeunes gens et aux jeunes personnes dans leurs études élémentaires, secondaires et supérieures... publiée par M.-D. Lévi (Alvarès).* [Vol. II]. *Poètes italiens. L'Arioste et le Tasse, le Dante, Pétrarque, Boccace.* Paris, l'Auteur, Delalain et Hachette 1838, 2e partie, pp. 5-99.
Traduction partielle et abrégée.

1839. MAZUY (LXIX).

155° Roland furieux, Nouvelle traduction. Avec la vie de l'Arioste et des notes sur les romans chevaleresques, les traditions orientales, les chroniques, les chants des trouvères et des troubadours comparés au poème de l'Arioste, par M. A. Mazuy. Paris, F. Knab, Editeur. M. DCCC. XXXIX.

3 vol. in-8°. Vol. I : [*Avant-Propos*], p. I. *Vie de Ludovico Arioste et introduction à l'Orlando Furioso*, p. VII. *Table des matières*, pp. 363-367 ; vol. II,

pp. 451-456 ; vol. III, pp. 494-498. *Table des principaux noms propres cités dans l'Orlando furioso*, pp. 499-503.

1842. EUGÈNE AROUX (LXX).

156° Fragments divers du Roland Furieux et des satires de Messire L. Arioste.

Dans : *Dante. La divine comédie. Enfer-Purgatoire-Paradis. Traduction en vers avec le texte en regard, accompagné de notes et éclaircissements, par E. Aroux, ancien député. Tome second*, Paris, Blanc-Montanier 1842, à la fin (feuillets supplémentaires, pp. 1-28)

Contient la traduction de quelques fragments tirés des chants I, VII, VIII, IX, XIII, XIV, XVI, XVII, XX, XXII, XXIV, XXVI, XXVII, XXVIII, XLII et XLVI.

1843. F.-A. BAR (LXXI).

157° Traduction du Roland Furieux par M. F.-A. Bar, membre de la Société Académique de la Loire-Inférieure. Chant XIX.

Dans : *Annales de la Société Royale Académique de Nantes et du département de la Loire-Inférieure*, 1843, pp. 260-290.

1844. PHILIPON DE LA MADELAINE (LXXII).

158° Arioste. Roland furieux, traduction nouvelle et en prose par M. V. Philipon de La Madelaine, Traducteur de la *Jérusalem délivrée*, etc., etc., Edition illustrée de 300 vignettes et de 25 magnifiques planches tirées à part sur chine par MM. Tony Johannot, Baron, Français et C. Nanteuil. Paris, J. Mallet et C^ie^, éditeurs. 1844.

In-4°, pp. XXIV + 616. Titre gravé, portrait de l'Arioste en frontispice. *Avant-propos de l'éditeur*, p. VII. *Notice sur la vie et les écrits de l'Arioste*, p. IX. *Table*, p. 615.

159° Arioste. Roland furieux. Traduction nouvelle et en prose par M. V. Philipon de La Madelaine précédé d'une introduction par M. Jules Janin. Illustrations par Tony Johannot, Baron, Français et C. Nanteuil. Paris, Morizot 1864.

In-4°, pp. XV + 543. *Préface*, par J. Janin, p. V.

1847. ANONYME (LXXIII).

160° Bibliothèque littéraire de la jeunesse. Roland Furieux. Poème traduit de l'Arioste. Edition épurée illustrée de 20 dessins de Célestin Nanteuil. Paris, P.-C. Lehuby, Libraire-Editeur 1847.

In-8°, pp. VIII + 539. *Avertissement de l'éditeur*, p. V.

1850. J. J. AMPÈRE (LXXIV).

161° Arioste, Angélique et Médor.

Dans : *Littérature, voyages et poésies*. Paris, Didier 1840, vol. II, pp. 90-120. Traduction libre, en vers, datée « Naples 1824 ».

1855. EUGÈNE DE PORRY (LXXV).

162° Comte Eugène de Porry. Les amours chevaleresques. Paris 1855.

Nous n'avons pu trouver cette première édition de la traduction de Porry, dont nous ne connaissons que la réimpression qui suit.

163° Comte Eugène de Porry. Les Amours chevaleresques. Episodes du Roland Furieux de l'Arioste, traduits en vers. Deuxième édition, corrigée. Paris, L. Téchener 1869.

In-12°, pp. 109. *Préface*, p. 5. *Lettre de M. de Pongerville à l'auteur des Amours chevaleresques*, p. 7. *Angélique et Sacripant*, p. 11. *Alcine et Roger*, p. 35. *Fleur-de-Lis et Brandimart*, p. 61. *Fleur d'Epine et Richardet*, p. 69. *Angélique et Médor*, p. 77. *Roland Furieux*, p. 85. *Alceste et Lydie*, p. 97.

1865. FÉLIX DESSERTEAUX (LXXVI).

164° L'Arioste. Roland Furieux. Vingt chants traduits en vers, octave pour octave, par F. Desserteaux, auteur de la traduction en vers de la Jérusalem délivrée. Paris, Michel Lévy Frères 1865.

In-8°, pp. XV + 463. *Préface*, p. V. *Table*, p. 461.

1869. F. RAGON (LXXVII).

165° Arioste. Roland furieux imité en vers français par F. Ragon, traducteur des *Lusiades*. Paris, Hachette 1869.

2 vol. in-8°, pp. XVI + 297 et 272.

1872. ÉMILE DESCHAMPS (LXXVIII).

166° Fragment du Roland Furieux.

Dans : *Œuvres complètes de Emile Deschamps. Poésie. Deuxième partie*. Paris, A. Lemerre 1872, pp. 35-36.

1876. CÉLESTIN HIPPEAU (LXXIX).

167° Roland Furieux ; par l'Arioste. Traduction nouvelle, avec une introduction et des notes, par C. Hippeau. Tome premier [-second]. Paris, Garnier Frères 1876

2 vol. in-8°, pp. XVI + 496 et 558.

168° [Même titre]. Paris, Garnier Frères 1880.

2 vol. in-8°, pp. XVI + 1062.

169° [Même titre]. Paris, Garnier Frères 1894.

2 vol. in-8°, pp. XVI + 490 et 558.

1878. MARC MONNIER (LXXX).

170° Marc-Monnier. Le Roland de l'Arioste raconté en vers français. Paris, Librairie Sandoz et Fischbacher 1878.

In-8°, pp. III + 242. *Au lecteur*, p. I. *Table*, p. 239.

1879. DU PAYS (LXXXI).

171° Arioste. Roland Furieux. Poème héroïque traduit par A.-J. du Pays et illustré par Gustave Doré. Paris, Librairie Hachette et C^ie^. 1879.

In-fol., pp. VIII + 658.

1879. ALCIDE BONNEAU (LXXXII).

172° Roland furieux poeme de l'Arioste. Chants I à V [Chants VI à X ; Chants XI à XV]. Traduction nouvelle, littérale et juxtalinéaire par Alcide Bonneau. Paris, Isidore Lisieux, Editeur 1879.

3 vol. in-12°. Portrait gravé de l'Arioste. *Avertissement*, vol. I, p. V. Gravures.
Le vol. II porte la date de 1881, et le III^e^, celle de 1883.

1880. FRANCISQUE REYNARD (LXXXIII).

173° Arioste. Roland furieux. Traduction nouvelle par Francisque Reynard. Tome premier [-troisième]. Paris, Alphonse Lemerre M. DCCC. LXXX.

3 vol. in-12°. Portrait de l'Arioste, gravé par L. Le Nain. Vol. I : *Préface du traducteur*, p. I. Avec des notes et des tables à la fin de chaque volume.

1905. HECTOR LACOCHE (LXXXIV).

174° Roland furieux, poème héroïque de l'Arioste, traduit en vers français par Hector Lacoche. Paris, Boyveau et Chevillet, s. d.

2 vol. in-8°, pp. 564 et 568.

1908. MAGUELONNE (LXXXV).

175° [Fragment de traduction du Roland Furieux].

Dans : *Mlle G. Maguelonne, Lectures tirées des littératures étrangères.* Paris, Librairie d'Education Nationale [1908], pp. 57-70.
Contient une notice biographique, une notice sur le Roland Furieux, et des extraits des chants X, XXX, XXXIV, et XLV.

1927. P. LADOUÉ (LXXXVI).

176° Arioste. Roland Furieux. Notice et notes, par P. Ladoué. Paris, A. Hatier 1927.

In-16°, pp. 80.
De la collection *Les Classiques pour Tous. Collection Etrangère.*

II.

TRADUCTIONS INEDITES

177° Imitation.

Bibl. Nationale, Ms. Fr. 25455, ff. 14-16, du XVI[e] siècle ; cf. Annexe N° II.

178° Roland Furieux de Messire Lois Arioste, mis en vers françoys.

Bibl. Lyon, Ms. 745, de la fin du XVI[e] siècle. La traduction, qui est anonyme, ne comprend que les deux premiers chants du poème. Cf. Annexe N° I.

179° [Roman de Genèvre, attribué par nous à Louise-Marguerite de Lorraine, Princesse de Conti].

Bibl. Nationale, Ms. Fr. 19171, du XVII[e] siècle.

180° Contes de l'ancien temps tirés de la traduction gauloise du poëme de Roland Furieux imprimée à Paris en 1552.

Bibl. Châlons-sur-Marne, Mss. 566-567.

181° Traduction en vers du Roland Furieux de l'Arioste, par M. Fournier, ancien juge de paix, mort à Evreux, en 1832. Tome I et II.

Evreux, Bibl. de la Société d'Agriculture, Sciences, Arts et Belles-Lettres de l'Eure, Mss. 5-6. Epître dédicatoire à Napoléon I, portant la date de 1809.

182° Fr.-Auguste Bar, Roland Furieux, traduit en vers.

Bibl. Nantes, Mss. 736-739, du XIX[e] siècle. Un fragment en a déjà été publié ; cf. plus haut, N° 157.

183° Arioste. Roland Furieux. Tome I. Traduction en vers par J.-B. Ribot.

Bibl. Provins, Ms. 279. Ne contient que les chants I-XXIV.

184° Roland Furieux, traduction nouvelle et littérale par Alfred Chalmel.

Bibl. Troyes, Ms. 2702.

III.

TRADUCTIONS PERDUES

185° Antoine Guercin.

« Il a composé en six livres l'Histoire de Rolan, Regnault et Roger, imprimée à Lyon par G. Roville ». La Croix du Maine, *Bibliothèque*, I, 40.

186° Guillaume Landré.

« Cestuy Guillaume a traduit en vers françois le livre de Roland le Furieux ». La Croix du Maine, *Bibliothèque*, I, 330-331.

187° Jacques Vincent.

La Croix du Maine, *Bibliothèque*, I, 435.

188° Adam, *Histoire d'Angelique*.

« A Monsieur Adam, Sur son Histoire d'Angelique », sonnet, dans les *Œuvres poetiques du Sieur de La Valletrye*, Paris, E. Vallet 1602, f. 47.

189° Watelet.

Annoncée, avec quelques extraits, dans le *Journal Etranger*, mars 1762, pp. 126-127. Cf. *Œuvres posthumes* du Duc de Nivernois, Paris, Maradan 1807, vol. I, p. 256.

190° Guidi.

Traduction perdue, dont il parle dans ses *Observations sur la traduction du Rolland Furieux, par M. le Comte de Tressan*, dans *l'Esprit des Journaux*, avril 1781, p. 246.

191° François de Neufchâteau.

Traduction intégrale, en vers, perdue dans un naufrage. Quelques fragments en avaient été publiés ; cf. plus haut, les N°[s] 101, 102 et 103.

192° Duc de Nivernois.

Traduction perdue, dont seul un épisode nous est conservé ; cf. plus haut, N° 136.

193° Eugène Aroux.

Cf. N° 156 : cette publication partielle avait été accompagnée de la notice suivante : « Cette traduction complète sera publiée par souscription chez les mêmes libraires, dans le cours de cette année ». La publication ainsi promise n'a jamais paru.

IV.

EDITIONS DOUTEUSES ET CITATIONS ERRONEES

On trouvera des indications bibliographiques plus ou moins précises sur les traductions françaises de l'Arioste, dans certains ouvrages bibliographiques généraux, comme Brunet, *Manuel du Libraire*, I, col. 440-443 ; Th. Graesse, *Trésor de livres rares et précieux*, Dresde 1859, vol. I, p. 201 ; J. Blanc, *Bibliographie italico-française*, Paris, H. Welter 1886. On consultera aussi les bibliographies spécialement consacrées aux œuvres de l'Arioste : Girol. Baruffaldi, *La vita di M. Lodovico Ariosto*, Ferrara, Pe' Socii Bianchi e Negri 1807, pp. 297-307 ; U. Guidi, *Annali delle edizioni e delle versioni dell' Orlando Furioso*, Bologna, Guidi 1861 ; Gius. Jac. Ferrazzi, *Bibliografia Ariostesca*, Bassano 1881 ; Gius. Agnelli e Gius. Ravegnani, *Annali delle edizioni ariostee*, Bologna, N. Zanichelli 1933. Deux des thèses consacrées à l'étude de la fortune de l'Arioste en France, donnent en annexe de copieuses listes de traductions françaises : Th. Roth, *Der Einfluss von Ariost's Orlando Furioso auf das Französische Theater*, Leipzig, A. Deichert 1905, pp. 256-263, et S. Keyser, *Contribution à l'étude de la fortune littéraire de l'Arioste en France*. Leiden 1933, pp. 179-201. Malheureusement, toutes ces bibliographies de l'Arioste sont très incomplètes, et fourmillent de fautes et de citations erronées, qui se sont transmises d'un bibliographe à l'autre. Nous avons rejetté dans ce dernier paragraphe de notre liste des traductions, les notices bibliographiques dont nous n'avons pu contrôler l'exactitude, ou qui sont évidemment erronées. Quelques-unes peuvent être réelles, bien que nous n'ayons réussi à en découvrir la trace dans aucune bibliothèque ; en tout cas, nous ne les citons qu'en formulant sur leur existence les réserves les plus expresses, et en en laissant leur responsabilité aux bibliographes auxquels elles appartiennent.

1545. Traduction anonyme. Lyon, P. Regnault. 8°.

Citée par Guidi, *Annali*, p. 178 ; S. Keyser, N° 4.

1552. Traduction anonyme. Paris. 12°.

Keyser, N° 7. Sans doute la même que l'édition in-8° de la même année, citée par nous sous le numéro 4.

1552. Traduction anonyme. Paris, Carrozer. 12°.

Ferrazzi, p. 172 ; Guidi, p. 178. « Carrozer » est une erreur pour Corrozet, qui partagea peut-être cette édition avec les trois libraires dont nous avons donné les noms.

1572. Traduction anonyme. Paris. 8°.

Guidi, p. 179. Probablement une confusion avec l'édition de Paris, Olivier de Harsy 1571.

1575. Traduction anonyme. Paris, Buon. 8°.

J. Blanc, col. 1271 ; Keyser, N° 11.

1580. Traduction anonyme. Lyon, J. Thelusson et S. Sabon.

Baruffaldi, p. 305 ; Keyser, N° 12.

1582. Traduction anonyme. Lyon, B. Honorat. 8°.

Du Verdier, *Bibliothèque*, IV, 438. Confusion avec les réimpressions, par B. Honorat, du texte revu par G. Chappuys.

1582. Traduction anonyme. Paris, Claude Gautier. 8°.

Ferrazzi, p. 172 ; Keyser, N° 13.

1617. Chappuys. Rouen. 8°.

Guidi, p. 181 ; Keyser, N° 29.

1683. A. Bauderon de Sénecé, *L'Arioste rajeuny.*

A. Farinelli, *Dante e la Francia*, II, 145. Confusion avec la traduction qui suit.

1685. Vasconcellos, L'Arioste moderne. Paris. 2 vol. 12°.

Keyser, N° 46. Confusion avec l'édition de la même année, en 4 vol. in-12°.

1720. Le Sage (Le divin Arioste traduit par). Paris, 2 vol. 12°.

Catalogue des livres de la Bibliothèque de feu Monseigneur le Prince de Soubise, Paris, Leclerc 1788, p. 353. Confusion avec la traduction, par Le Sage, du *Roland Amoureux* de Boiardo, Paris 1720.

1741. Mirabaud. La Haye (Paris) Barrois. 4 vol. 12°.

Keyser, N° 50.

1775. Mirabaud. Paris. 4 vol. 18°.

Keyser, N° 54.

1778. Mirabaud. La Haye. 4 vol. 12°.

Keyser, N° 55.

1766. Anonyme. Amsterdam. 4 vol. 12°.

Keyser, N° 56. Confusion avec l'édition de Mirabaud, Amsterdam 1756-1766, notre N° 90.

1776. D'Ussieux. 4 vol. 8°.

Keyser, N° 58.

1783. D'Ussieux. 4 vol. 8°.

Keyser, N° 59. Comme la précédente, confusion avec la seule édition de la traduction D'Ussieux, publiée entre 1775-1783.

1780. Anonyme. Paris, Esprit, 4 vol. 12°.

C'est une confusion avec la traduction de Cavailhon, publiée chez Esprit, en 1777. Baruffaldi, p. 306 : « Tradotto per M. C. Parigi 1780, per Esprit ». U. Guidi, p. 135, et Keyser, N° 90, ont attribué cette traduction à Esprit, qui en est l'éditeur.

1792. Tressan. Paris. 8 vol. 16°.

Keyser, N° 66.

1797. Tressan. Paris. 3 vol. 8°.

Keyser, N° 69.

1800. Tressan. Paris. 4 vol. 8°.

Keyser, N° 70.

1810. Tressan. Paris. 6 vol. 16°.

Keyser, N° 73. Confusion avec notre N° 114.

IMITATIONS DRAMATIQUES DU « ROLAND FURIEUX »

1° N., *Genèvre*, tragi-comédie perdue. 1564.

2° N., *Rolland-le-Furieux*, tragédie perdue. 1581.

3° Robert Garnier, *Bradamante, tragecomedie*. Paris M. Patisson 1582. In-12°, ff. *VI* + 36.

Réimprimé dans les *Œuvres complètes de Robert Garnier, avec notice et notes par Lucien Pinvert*, Paris Garnier Frères 1923, vol. II, pp. 307-397.

4° [Nicolas de Montreux] *Isabelle. Tragedie par Ollenix du Mont-Sacré, Gentilhomme du Maine.* [1592].

Publié à la fin du *Quatrième livre des Bergeries de Juliette*, Paris G. des Rues 1592.

5° N., *Bradamante*, ballet. 1609.

Cité par Héroard, *Journal*, I, 392.

6° Claude Billard, *Genèvre, Tragicomedie*. 1610.

Dans *Tragedies françoises de Claude Billard Seigneur de Courgenay, Bourbonnois*. Paris, Denys Langlois 1610, ff. 163-189.

7° N., *Ballet de Monseigneur le Duc de Vandosme, dancé par luy douziesme, en la ville de Paris, dans la grande salle de la maison Royalle du Louvre, puis en celle de l'Arsenac, le dix-sept et dix-huitiesme jour de Janvier 1610.* Paris, J. de Heuqueville 1610.

Réimprimé par P. Lacroix, *Ballets et mascarades de cour*, II, pp. 237-269.

8° Jean Thomas, *Isabelle*, tragédie. 16..

Publiée par Al. Cioranescu, *Isabelle, tragédie imitée de l'Arioste par Jean Thomas. Publiée pour la première fois, avec une introduction et des notes.* Paris, Droz, 1938. In-8°, pp. 161.

9° Charles Bauter. *La Rodomontade*, tragédie. 1605.

Dans *La Rodomontade. Mort de Roger, tragedies, et amours de Catherine. De Meliglosse.* Paris Cl. Eve 1605. Plusieurs réimpressions :
Rouen, Abraham Cousturier 1613.
Troyes, Nicolas Oudot 1620.
Troyes, Nicolas Oudot 1619. Edition partagée avec Yves Girardon.
Troyes, Nicolas Oudot 1625.

10° Charles Bauter, *La mort de Roger.*

Dans *La Rodomontade.* Cf. l'article précédent.

11° [Charles Bauter ?] *Tragedie françoise des amours d'Angellique et de Medor. Avecques les furies de Rolland, et la mort de Sacripan, le Roy de Sircacye : et plusieurs beaux effects contenuës en ladicte tragedie, tirée de la Rioste.* Troyes, Nicolas Oudot 1614. In-12°, pp. 32.

Réimpressions :
Troyes, Noë Laudereau s.a. (peut-être identique avec la précédente).
Troyes, Nicolas Oudot, Noël Moreau et Edme Briden 1620.

12° [Charles Bauter ?] *Tragedie françoise des parfaites amours de Zerbin, et d'Isabelle, Princesse fuitive. Ou il est remarqué les perils et grandes fortunes passées par ledit Zerbin, rechercheant son Isabelle par le monde ; et comme il est delivré de la mort par Roland.* Troyes, Nicolas Oudot 1618. In-12°, pp. 40.

Réimprimée à Troyes, chez Nicolas Oudot 1621, et à Rouen, chez Abraham Cousturier, s.d.

13° Bordier, *Vers pour le ballet du Roy representant la Folie de Roland.* Paris, J. Sarra 1618.

Réimprimé par P. Lacroix, *Ballets et mascarades de cour,* II, 147-160.

14° La Charnays, *Madonte,* tragédie. 1623.

Dans *La Muse Champestre du sieur de La Charnays gentil-homme Nivernois. Contenant la tragedie de Madonte, extraicte de l'Astrée : avec un meslange d'Enigmes, Epigrammes, Sonnets, Stances, et autres sortes de vers.* Paris, J. Villery 1623, pp. 1-61.

15° N., *La mort de Roger,* tragi-comédie. 1624.

Dans *Le théâtre françois. Contenant. Le trebuchement de Phaëton. La mort de Roger. La mort de Bradamante. Andromede delivrée. Le foudroyement d'Athamas. Et la folie de Silene.* Paris, Paul Mansard 1624, pp. 67-129.

16° N., *La mort de Bradamante,* tragi-comédie. 1624.

Dans *Le theâtre françois,* pp. 131-169.

17° N., *Emon,* ballet perdu. 1626.

Cité par Héroard, *Journal,* II, 118.

18° Jean Auvray, *La Madonte, tragi-comedie. Dédiée à la Reine.* Paris, A. Courbé 1631. In-8°, pp. *XII* + 144.

19° Du Rocher, *L'Indienne amoureuse, ou l'heureux naufrage. Tragi-comédie.* Paris, J. Corrozet 1635. In-12°, pp. *VIII* + 133.

20° Du Ryer, *Alcionée. Tragedie.* Paris, A. de Sommaville 1637. In-8°, pp. *VI* + 99.

21° [La Calprenède], *La Bradamante. Tragicomedie.* Paris, A. de Sommaville 1637. In-4°, pp. *IV* + 104.

22° Jean Mairet, *Le Roland Furieux, tragicomedie.* Paris, A. Courbé 1640. In-4°, pp. *X* + 108.

23° Guillaume Le Riche, *Les amours d'Angélique et de Médor. Tirees de larioste. Traduites en Poesie Françoise par Guillaume le Riche Escuyer Sieur des Roches Prevost de S. Maixant en Poitou.* Poictiers, Veuve A. Mounin 1648. In-8°, pp. *XIV* + 82.

24° *Les plaisirs de l'Isle Enchantée. Course de bague, collation ornée de machines, Comedie meslée de Danse et de Musique, ballet du palais d'Alcine, Feu d'artifices, et autres festes galantes et magnifiques faites par le Roy à Versailles, le 7 May 1664. Et continuée plusieurs autres jours.* Paris, R. Ballard 1664. In-fol., pp. 82 + *XII.*

25° Gabriel Gilbert, *Les amours d'Angélique et de Médor. Tragi-comédie.* Paris, G. Quinet 1664. In-12°, pp. *XII* + 71.

26° Segrais, *L'Amour guéri par le temps,* tragédie lyrique. 1680.

Dans *Œuvres diverses de M. Segrais.* Amsterdam, Fr. Changuion 1723, vol. II, pp. 107-173.

27° [Quinault] *Roland, tragédie en musique, représentée devant Sa Majesté à Versailles, le huitiesme janvier 1685.* Paris et Anvers, H. van Dunvaldt 1685. In-12°, pp. 60.

28° Champmeslé, *La coupe enchantée,* comédie en un acte. 1688.

Première édition : *La coupe enchantée.* Comédie par M. Chammelay. Paris 1710. Réimprimée dans les *Œuvres complètes* de La Fontaine, éd. H. Régnier, VII, 441-495.

29° L. Bordelon, *Arléquin Roland Furieux,* opéra-comique. 1694.

Dans *Arlequin comédien aux Champs-Elysées ; nouvelle historique et comique. Seconde édition. Revuë, corrigée et augmentée de plusieurs scenes.* Paris, A. Seneuze 1694, pp. 178-194.

30° Thomas Corneille, *Bradamante. Tragedie.* Paris, M. Brunet 1696. In-8°, pp. *VI* + 75.

31° [Danchet] *Alcine, tragédie, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique le quinzième jour de Janvier 1705.* Paris, Chr. Ballard 1705. In-4°, pp. *XIV* + 54.

32° Roy, *Bradamante, tragédie représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique, le lundy deuxième jour de May 1707.* Paris, Chr. Ballard 1707. In-4°, pp. *VIII* + 60.

33° Dancourt, *Angélique et Médor, comédie.* Brusselles, Josse de Grieck 1711. In-12°, pp. 107-142.

34° Fuzelier, *La coupe enchantée, pièce en 2 actes en prose et en couplets, représentée à la foire Saint-Laurent, le 25 juillet 1714.* Inédite.

Bibl. Nationale, Ms. Fr. 9335, f. 121.

35° Le Sage, *Les eaux de Merlin. Pièce d'un acte, précédée d'un prologue. Représentée à la Foire Saint-Laurent 1715.*

Dans *Le Théâtre de la Foire, ou l'Opéra-Comique*, II, 81-131.

36° Fuzelier, *Pierot Furieux ou Pierrot Roland*, parodie. 1717. Inédite.

Bibl. Nationale, Ms. Fr. 9335, f. 331.

37° Le Sage et d'Orneval, *L'Isle des Amazones. Pièce d'un acte.* 1718.

Dans *Le Théâtre de la Foire*, III, 331-376.

38° Dominique et Romagnesi, *Arlequin Roland*, parodie, représentée le 31 décembre 1727.

Dans *Parodies du nouveau Théâtre Italien*, Paris, Briasson 1731, I, 1-43 ; dans *Recueil de parodies représentées sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Briasson 1738, III, 367-408.

39° [Baculard d'Arnaud ?] *Astolphe et Joconde*, comédie en 3 actes et en vers, 1738. Inédite.

Bibl. Nationale, Ms. Fr. 9293, f. 148.
Cf. Goizet, *Dictionnaire des théâtres*, I, 223.

40° Fagan, *Joconde. Comédie en un acte et en prose. Représentée pour la première fois le 5 novembre 1740.*

Dans le *Théâtre de M. Fagan*, Paris, Duchesne 1760, I, 349-396.

41° N., *Polichinelle Gros-Jean*, parodie. 1744. Inédite.

Bibl. Nationale, Ms. Fr. 9313, f. 296.

42° [Panard] *Roland, Parodie nouvelle. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roy, le 20 janvier 1744.* Paris, Prault fils 1744. In-8°, pp. 48.

Réimprimé dans le *Théâtre et œuvres diverses de M. Panard*, Paris, Duchesne 1763, I, 1-48.

43° Rochon de La Valette, *La coupe enchantée. Opéra comique en un acte. Représenté pour la première fois sur le Théâtre de la Foire Saint Laurent le 19 juillet 1753.* Paris, Duchesne 1753. In-8°, pp. 56.

44° Bailly, *Bolan ou le médecin amoureux. Parodie de Roland. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le 27 décembre 1755.* Paris 1756. In-8°, pp. 53.

Réimprimée dans le *Théâtre et œuvres mêlées par M. Bailly*, Paris, Nyon 1768, II, 93-146.

45° [Monticourt], *Les Paladins. Comédie-Ballet, en trois actes, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique, le mardi 12 février 1760.* Paris De Lormel 1760. In-4°, pp. 52.

46° [Collé] *Joconde. Opéra-comique en deux actes en vaudeville et en prose.* 1768.

Dans *Théâtre de société, ou recueil de différentes pièces tant en vers qu'en prose, qui peuvent se jouer sur un théâtre de société.* La Haye, P. E. Gueffier 1768, II, 35-112.

47° [Marmontel], *Roland, tragédie lyrique mise en trois actes avec quelques changemens, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique, le mardi 27 janvier 1778.* Paris, Aux dépens de l'Académie 1778. In-4°.

48° [Delon de Sarnach], *Angélique, Comédie-féérie en trois actes, mélée d'ariettes ; par M. D.* Genève, Joly, et Paris, Delalain le Jeune 1778. In-8°, pp. 36.

49° Despréaux, *Roland, parodie de Roland, en trois actes, en prose et en vaudevilles. Représentée devant Leurs Majestés, en Mai* 1778. Paris, Chr. Ballard, s.d. [1778]. In-8°, pp. 60.

50° D'Orvigny, *La rage d'amour, parodie de Roland en un acte et en vers, mélée de vaudevilles et ariettes. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roy,* à Versailles, le 20 mars 1778. Paris, Chr. Ballard 1778. In-8°, pp. 52.

51° Bernard, *Bradamante*, opéra en 3 actes et en vers libres, présenté au Théâtre de l'Opéra, le 16 décembre 1785. Inédit.

Cité par Goizet, *Dictionnaire des Théâtres*, I, 369.

52° Sedaine, *Alcine*, opéra en 3 actes et en vers libres, musique du Comte de Lacépède. 1786. Inédit.

Cité par Goizet, *Dictionnaire des Théâtres*, I, 62.

53° Framéry, *Alcine*, opéra en 3 actes et en vers libres, représenté sur le théâtre de la cour, en 1785. Refusé par l'Académie Royale de Musique, le 11 février 1788.

Cité par Goizet, *Dictionnaire des Théâtres*, I, 62.

54° [Desforges], *Joconde*, opéra en trois actes, musique de Jadin, représenté le 14 septembre 1790, sur le théâtre de la Foire Saint-Germain.

Cité par Desforges, *Le Poète*, I, p. *xv*.

55° F. P. A. Léger, *L'Isle des femmes. Divertissement en un acte et en vaudevilles. Représenté sur le Théâtre du Vaudeville*, le samedi 21 janvier 1792. Paris 1792. In-8°, pp. 45.

56° Sedaine de Sarcy, *Alcine*, opéra comique en 3 actes et en prose, musique de Bruni, représenté sur le théâtre de la Rue Feydeau, en 1795. Inédit.

Cité par Goizet, *Dictionnaire des théâtres*, I, 62.

57° Hoffmann, *Ariodant, Drame en trois actes et en prose, mêlé de musique ; représenté pour la première fois le 19 vendémiaire an 7, sur le théâtre Favart. Musique de Méhul*. Paris, Huot et Charon An X. In-8°, pp. 61.

58° N., *Bradamante*, tragédie lyrique, inédite. XVIII^e^ siècle.

Arsenal, Ms. 3264.

59° N., *Astolphe*, tragédie lyrique inédite. XVIII^e^ siècle.

Bibl. Nationale, Ms. fr. 9289, f. 116.

60° Regnard, *L'Isle d'Alcine ou l'anneau magique de Brunel*, XVIII^e^ siècle.

Publiée par H. Lucas, Paris A. Lemerre 1867. In-8°, pp. 47.

61° Dulac, *Alcine*, tragédie lyrique en 5 actes et en vers libres. Inédite.

Citée par Goizet, *Dictionnaire des théâtres*, I, 62.

62° N., *La cour de Charlemagne, ou la conclusion du Roman de l'Arioste*. Mélodrame en quatre actes. Inédit.

Bibl. Nationale, Ms. 2894, f. 1.

63° Dejaure, *Montano et Stéphanie, opéra en trois actes, musique du citoyen Berton. Représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Opéra-Comique, en germinal an 7*. Paris, Barba an X. In-8°, pp. 37.

64° Louis-Charles Caigniez, *Richardet et Bradamante, ou les Fils-Aymon, mélodrame en trois actes, à grand spectacle, avec fêtes, tournois et combats à outrance, sujet tiré du poëme de l'Arioste. Représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Ambigu-Comique, le 13 nivôse an XIII*. Paris, Barba 1804. In-8°, pp. 55.

65° P. Villiers, N. Brazier et L.-A. Gouffé, *Rodomont ou le petit Don Quichotte, mélodrame héroï-comique, mêlé de vaudevilles, en trois actes, à grand spectacle*. Paris, Barba 1807. In-8°, pp. 52.

66° Etienne, *Joconde ou les coureurs d'aventures. Opéra comique en 3 actes*. Paris, Le Normand 1814. In-8°.

67° N., *Le petit Joconde, ou les coureurs de bals champêtres*, imitation burlesque de Joconde, en un acte et en prose, mêlée de couplets, représentée le 23 mai 1814. Inédite.

Citée dans le *Magasin encyclopédique*, 1814, vol. III, p. 167.

68° Cuvelier et Léopold, *Roland Furieux, pantomime chevaleresque et féerie en quatre actes, avec des prologues. Représentée pour la première fois à Paris, au Cirque Olympique, le 24 novembre 1817*. Paris, Fages [1817]. In-8°, pp. 38.

69° Pourville et Saint-Aurèle, *Bradamante, opéra en trois actes* et en vers libres, lu et refusé au théâtre de l'Opéra, le 23 juin 1819. Inédit.

Cité par Goizet, *Dictionnaire des théâtres*, I, 369.

70° Vigny, Alfred de, *Roland*. Tragédie composée en 1821, et brûlée par l'auteur.

F. Dupuy, *Alfred de Vigny*, I, 134.

71° Alexis de Saint-Michel, *Alcine et Roger*, opéra en trois actes et en vers, représenté par l'Académie de Musique le 6 octobre 1821. Inédit.

Goizet, *Dictionnaire des théâtres*, I, 62.

72° Aumer, *Astolphe et Joconde, ou les coureurs d'aventures. Ballet pantomine en deux actes. Représenté pour la première fois sur le Théâtre Royal de l'Académie Royale de Musique, le 29 janvier 1827. Musique arrangée par M. F. Herold*. Paris, Barba 1827. In-8°, pp. 31.

73° Cogniard Frères, *Roland Furieux, folie-vaudeville en un acte, représentée pour la première fois à Paris, sur le théâtre des Folies-Dramatiques, le 7 mars 1840.* In-4°, pp. 16.

74° Aumer et Petitpas, *Astolphe et Joconde,* ballet-pantomine en 2 actes de M. Aumer, remis au théâtre par M. Petipas, représenté sur le théâtre de la Monnoie, à Bruxelles, le 13 août 1843. Inédit.

75° T. Sauvage et [G. Lurieu], *Angélique et Médor. Opéra bouffon en un acte ; musique de M. A. Thomas. Représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre de l'Opéra Comique le 10 mai 1843.* Paris, Beck 1843. In-4°, pp. 16.

76° Dalban, *Bradamante, tragédie en cinq actes.* Paris, Saint Jorre, Breteau, Legras et Leroi 1851. In-8°, pp. 56.

77° Marquet, *Angélique et Médor,* vaudeville en un acte. Représenté au théâtre des Folies-Marigny, le 1er juillet 1865. Inédit.

Goizet, *Dictionnaire des théâtres,* I, 153.

78° Th. Radoux, *La coupe enchantée,* opéra comique en deux actes. Représentée au théâtre de la Monnoie, à Bruxelles, en 1872.

79° Stéphan Bordèse, *La coupe enchantée. Opéra comique en 3 actes d'après l'Arioste.* [Paris 1882]. In-4°, pp. 8.

80° E. Matrat, *La coupe enchantée. Opéra-comique en un acte. D'après la comédie de La Fontaine et Champmeslé. Musique de M. Gabriel Pierné.* Paris, P.-V. Stock 1906. In-8°, pp. 55.

81° Pierre Nozière, *Joconde. Fantaisie en deux actes d'après le conte de La Fontaine par Nozière, représentée les 8 et 9 juillet 1910 à Maisons-Laffite, sur le théâtre du comte Robert de Clermont-Tonnerre.* Paris, Dorbon Aîné [1910]. In-8°, p. 135.

ÉPISODES DU « ROLAND FURIEUX »

GENÈVRE (CH. V, VI).

1556. Cl. de Taillemont, *Conte de l'Infante Geniévre,* poème.
*1564. N., *Genèvre,* tragicomédie.
1572. Saint-Gelais et Baïf, *Genèvre,* poème.
1601. J. Corbin, *Les Amours de Philocaste,* roman.
1601. D'Espinaud, *Les Amours de Genievre et d'Ariodant,* roman.
1610. Cl. Billard, *Genevre,* tragédie.
16... Princesse de Conti, *Le roman de Genevre.*
1623. La Charnays, *Madonte,* tragédie.
1631. J. Auvray, *La Madonte,* tragicomédie.
1631. Du Rocher, *L'Indienne amoureuse,* tragicomédie.
1798. Hoffman, *Ariodant,* opéra.
1799. Dejaure, *Montano et Stéphanie,* opéra.

ALCINE (CH. VII).

1610. N., *Ballet de Monseigneur le Duc de Vandosme.*
1664. N., *Les plaisirs de l'Isle enchantée,* ballet.
1705. Danchet, *Alcine,* opéra.
17... Regnard, *L'Isle d'Alcine, ou l'anneau magique de Brunel,* comédie.
1785. Framéry, *Alcine,* opéra.
1786. Lacépède, *Alcine,* opéra.
1795. Sedaine, *Alcine,* opéra.
1817. Alexandre et Hapdé, *Barbe-Bleue, ou les enchatenments d'Alcine,* pantomime.
1821. Alexis de Saint-Michel, *Alcine et Roger,* opéra.
*18... Dulac, *Alcine,* opéra.

LA DÉLIVRANCE D'ANGÉLIQUE (CH. X).

1603. F.Q.D.B., *Angelique delivree,* poème.

* Les ouvrages marqués d'un astérisque sont perdus, ou considéré comme tels.

OLYMPE (CH. IX, X).

1578. G. Belliard, *La triste lamentation d'Olimpe*, poème.
1578. G. Belliard, *La delivrance d'Olimpe*, poème.
1584. P. de Brach, *Olimpe*, poème.
1599. Nervèze, *Les amours d'Olympe et de Birène*, roman.
1605. Nervèze, *Les amours et les regrets d'Olympe*, poème.
1609. S. de La Roque, *Complainte d'Isabelle*, poème.
1718. L'Héritier de Villandon, *La Princesse Olympe*, nouvelle.

ORIGILLE (CH. XV, XVI, XVII).

1584. A. Jamyn, *De l'ingratitude et perfidie d'Origille*, poème.

ANGÉLIQUE ET MÉDOR. ROLAND FURIEUX (CH. XIX, XXIX).

1572. Ph. Desportes, *Roland Furieux*, poème.
*1581. N., *Roland Furieux*, tragicomédie.
1614. Ch. Bauter ? *Tragëdie françoise des amours d'Angelique et de Medor.*
1618. R. Bordier, *Ballet du Roy, representant la Furie de Rolland.*
1640. J. Mairet, *Le Roland Furieux*, tragédie.
1648. G. Le Riche, *Angelique et Medor*, tragicomédie.
1664. G. Gilbert, *Les amours d'Angélique et de Médor*, tragicomédie.
1685. Quinault, *Roland*, opéra.
1685. Segrais, *L'Amour vaincu par le temps*, opéra.
1685. Dancourt, *Angélique et Médor*, comédie.
1691. L. Bordelon, *Arlequin Roland Furieux*, parodie.
1697. Saint-Evremond, *Parodie de l'opéra de Roland.*
1717. Fuzelier, *Pierrot Roland Furieux*, parodie.
1727. Dominique et Romagnesi, *Arlequin Roland*, parodie.
1744. N., *Polichinelle Gros-Jean*, parodie.
1744. N., *Roland*, parodie.
1755. Bailly, *Bolan*, parodie.
1763. Panard et Sticotti, *Roland*, parodie.
1778. Marmontel, *Roland*, opéra.
1778. Delon, *Angélique*, opéra.
1778. D'Orvigny, *La Rage d'Amour*, parodie.
1780. Despréaux, *Romans*, parodie.
*1821. A. de Vigny, *Roland*, tragédie.
1817. Cuvelier et Léopold, *Roland Furieux*, pantomime.
1840. Cogniard, *Roland Furieux*, vaudeville.
1843. Sauvage, *Angélique et Médor*, opéra bouffe.
1865. Marquet, *Angélique et Médor*, opéra comique.

ISABELLE (CH. XXIII, XXIV, XXIX).

1558. B. de La Tour, *L'Amie des Amies*, poème.
1575. G. Fumée, *Le miroir de loyauté*, poème.
1575. A. M. de Laval, *Isabelle*, poème.
1595. N. de Montreux, *Isabelle*, tragédie.
1610. Favoral, *L'Arioste imité*, roman.
16... J. Thomas, *Isabelle*, tragédie.
1618. Ch. Bauter, *Tragedie françoise des parfaites amours de Zerbin et d'Isabelle.*
1626. La Charnays, *Rodomont et Isabelle*, poème.

RICHARDET ET FLEURDÉPINE (CH. XXV).

1572. Baïf, *Fleurdepine*, poème.
1609. La Roque, *Complainte de Fleur-d'Epine*, poème.
1777. Cazalet, *Les méprises ou Lucrèce et Bradamante*, poème.

JOCONDE (CH. XXVIII).

1572. N. Rapin, *Chant XXVIII du Roland Furieux de l'Arioste*, poème.
1574. Yver, *Les trois Joconde*, nouvelle.
1596. N., *La Mariane du Filomene*, nouvelle.
1611. E. Durand, *Joconde*, poème.
1663. Bouillon, *Joconde*, poème.
1664. La Fontaine, *Joconde*, conte en vers.
1738. N., *Astolphe et Joconde*, comédie.
1740. Fagan, *Joconde*, comédie.
1760. Collé, *Joconde*, opéra-comique.
1790. Desforges, *Joconde*, opéra.
1793. Léger, *Joconde*, comédie.
*1814. N., *Le petit Joconde, ou les coureurs de bals champêtres*, comédie.
1824. Etienne, *Joconde, ou les coureurs d'aventures*, opéra-comique.
1827. Aumer, *Astolphe et Joconde, ou les coureurs d'aventures*, pantomime.
1910. Nozière, *Joconde*, comédie.

ROGER ET BRADAMANTE (CH. XXXII, XXXIII, XLV).

1571. La Boétie, *Chant XXXII des plaintes de Bradamant*, poème.
1572. Ph. Desportes, *Imitation de la complainte de Bradamant*, poème.
1572. Ph. Desportes, *Imitation de l'Arioste au XXXIII chant*, poème.
1578. G. Belliard, *La jalousie de Bradamant*, poème.
1578. G. Belliard, *Les combats de Bradamante*, poème.
1583. R. Garnier, *Bradamante*, tragicomédie.
1593. G. Du Peyrat, *Les regrets de Bradamante et de Roger*, poème.
1598. Guy de Tours, *Les regrets de Bradamante pour l'absence de son Roger*, poème.
1601. J. Corbin, *Les amours de Philocaste*, roman.
*1611. N., *Bradamante*, ballet.
*1626. N., *Aymon*, ballet.
1637. La Calprènède, *Bradamante*, tragédie.
1664. N., *La Bradamante ridicule*, comédie.
1696. T. Corneille, *Bradamante*, tragédie.
1707. Roy, *Bradamante*, opéra.
17... N., *Bradamante*, opéra.
1785. Bernard, *Bradamante*, opéra.
1804. Caigniez, *Richardet et Bradamante*, mélodrame.
1819. Pourville et Saint-Aurèle, *Bradamante*, opéra.
1851. Dalban, *Bradamante*, drame.

LYDIE (CH. XXXIV).

1556. Cl. de Taillemont, *Complainte d'Alceste*, poème.
1602. Fr. Descallis, *La Lydiade*, poème épique.
1608. Le Masson, *L'ingratitude et enfer de Lydie*, poème.
1613. Des Escuteaux, *Les admirables faits d'armes d'Alcestes*, roman.
1640. Du Ryer, *Alcionée*, tragédie.

DRUSILLE ET MARGANOR (CH. XXXV).

1583. J. de La Jessée, *Cilandre*, poème.
1583. J. de La Jessée, *Drusille*, poème.
1583. J. de La Jessée, *Marganor*, poème.
1825. Lemazurier, *Tristan et Clodion le Chevelu*, poème.

LA COUPE ENCHANTÉE (CH. XLIII).

1669. La Fontaine, *La coupe enchantée*, conte en vers.
1688. Champmeslé, *La coupe enchantée*, comédie.
1753. Rochon de La Valette, *La coupe enchantée*, comédie.
17... Fuzelier, *La coupe enchantée*, comédie.
1872. Radoux, *La coupe enchantée*, comédie.
1882. St. Bordèse, *La coupe enchantée*, opéra-comique.
1905. E. Matrat, *La coupe enchantée*, opéra-comique.

LE CHIEN QUI SECOUE DES PERLES (CH. XLIII).

1671. La Fontaine, *Le petit chien qui secoue de l'argent et des pierreries*, conte en vers.
1760. Monticourt, *Les paladins*, Comédie-ballet.

LA MORT DE BRANDIMART (CH. XLIII).

1598. Guy de Tours, *Les regrets de Roland et de la belle Fleurdelis sur la mort de Brandimart*, poème.

RENAUD.

1572. L. d'Orléans, *Renaud*, poème.
1603. Deimier, *Renaud*, poème.
1572. Ph. Desportes, *La mort de Rodomont*, poème.

SUJETS CONTINUANT LA MATIÈRE DU ROLAND FURIEUX

1572. Ph. Desportes, *Angélique*, poème.
1595. La Roque, *Continuation de l'Angélique*, poème.
1605. Ch. Bauter, *La Rodomontade*, tragicomédie.
1605. Ch. Bauter, *La mort de Roger*, tragicomédie.
1624. N., *La mort de Bradamante*, tragicomédie.
1860. A. Assolant, *La mort de Roland*, fantaisie épique.

L'ARIOSTE HÉROS DE COMÉDIE.

1799. Brousse-Desfaucherets, *Arioste gouverneur, ou le triomphe du génie*, comédie.
1840. H.-L. Blanchard, *L'Arioste*, opéra.
1858. Ch. Lafont, *L'Arioste chez les brigands*, comédie.
18... Lamotte-Langon, *L'Arioste*, opéra.

ÉTUDES FRANÇAISES SUR L'ARIOSTE

1818.

Delfau. *Considérations sur le Roland Furieux de l'Arioste.* Paris, Le Normant et Renaudière 1813. In-8°, pp. 44.

1834.

Lemonnier, H. *Ariosto - L'Arioste.*

Dans : *L'Exilé, Journal de littérature italienne ancienne et moderne,* vol. IV (1834), pp. 56-65. Texte italien et français.

1834.

Ricci, G. *Dell'Orlando Furioso - Roland Furieux.*

Dans : *L'Exilé,* vol. IV (1834), pp. 196-211. Texte italien et traduction française par Baudot.

1838.

Fortoul, H. *L'Arioste.*

Dans : *Galerie historique des hommes célèbres de l'Italie.* Paris, Coste 1838, pp. 209-216.

1838.

Artaud de Montor. *Arioste. Extrait de la Gazette de France du 5 avril* [1838]. In-8°, pp. 14.

1844.

Tourneur. *Etude sur l'Arioste, extrait de V. Gioberti.*

Dans : *Séances et travaux de l'Académie de Reims,* I (1844), pp. 313-325.

1847.

[G.] B[runet], [*Lettre sur une épitaphe latine, inconnue, de l'Arioste*].

Dans : *Bulletin du Bibliophile,* 1847, pp. 507-508.

1853.

Prat, H. *Arioste.*

Dans : *Etudes littéraires. XIV^e^ et XV^e^ siècle.* Paris, Firmin-Didot 1853, pp. 350-371.
Réimpression à Paris, E. et C. Borrani 1877, pp. 411-433.

1854.

L. Sy. *Arioste.*

Dans : *Le Littérateur Universel,* I (1854), pp. 202-209.

1859.

Montfort, Maxime de, *Arioste.*

Dans : *Les poètes les plus célèbres Français, Italiens, Allemands, Anglais, Espagnols et Portugais.* Lille, L. Lefort 1859, pp. 34-45.

1860.

Lamartine, A. de, *L'Arioste.*

Dans : *Cours familier de Littérature,* tome X. Paris 1860, pp. 5-150.

1860.

Cherbuliez, Victor. *Philosophie du Beau. Etude sur le système esthétique de M. Th. Vischer. Quatrième et dernier article. Homère et l'Arioste.*

Dans : *Revue Germanique,* 1860, vol. III, pp. 575-608.

1868.

Hillebrand, K. *L'Arioste et son théâtre.*

Dans : *Etudes historiques et littéraires. Tome I. Etudes italiennes.* Paris, A. Franck 1868, pp. 264-286.

1868.

Hillebrand, K. *L'Italie du cinquecento dans le théâtre de l'Arioste.*

Dans : *Etudes historiques et littéraires,* I, pp. 287-316.

1876.

Tréverret, A. de. *L'Arioste.*

Dans : *La Revue de l'Agenais,* III (1876), pp. 503-522, 541-560 ; IV (1877), pp. 25-44, 84-89, 134-138, 145-164, 199-207, 258-265.
Réimprimé dans *L'Italie au XVI^e^ siècle. Etudes littéraires, morales et politiques. Deuxième série.* Paris, Hachette 1879, pp. 1-184.

1882.

Monnier, Marc. *Ludovic Arioste d'après les biographes et les critiques récents.*

Dans : *Bibliothèque Universelle*, LXXXVII (1882), vol. XV, pp. 193-222 et 496-524.
Réimprimé dans : *Histoire général de la littérature moderne* [*I*] *La Renaissance de Dante à Luther.* Paris, Firmin-Didot 1884, pp. 369-428.

1889.

Monge, Léon de. *Arioste.*

Dans : *Etudes morales et littéraires. Epopées et Romans chevaleresque*, Paris-Bruxelles 1889, vol. II, pp. 210-242.

1901.

J. Vianey, *L'Arioste et la Pleiade.*

Dans : *Bulletin Italien*, I (1901), 295-317.

1901.

Bonafous, R. *L'Arioste. Extraits. Avec une introduction et des notes explicatives par Raymond Bonafous, professeur de littérature italienne à la Faculté des Lettres de l'Université d'Aix.* Paris, Garnier Frères [1901]. In-8°, pp. *IX* + 360.

1901.

Le Bourdellès, Raymond. *L'Arioste.*

Dans : *Etudes littéraires sur les grands classiques italiens et étrangers (Deuxième série).* Paris, A. Pedone et A. Fontemoing 1901, pp. 169-179.

1903.

Vianey, Joseph. *L'Arioste et les Discours de Ronsard.*

Dans : *La Revue Universitaire*, XII (1903), pp. 473-475.

1905.

Vianey, Joseph. *Ronsard et l'Arioste.*

Dans : *Revue des Langues Romanes*, LVIII (1905), pp. 9-10.

1905.

Dejob, Charles. *Des descriptions de batailles dans l'Orlando Furioso et dans la Gerusalemme liberata.*

Dans : *Bulletin Italien*, V (1905), pp. 267-290.

1905.

Poizat, Alfred. *La jeunesse de l'Arioste.*

Dans : *Revue de la Renaissance*, VI (1905), pp. 249-258.

1914.

Mignon, Maurice. *Les comédies de l'Arioste : les « Suppositi ».* Paris, Société française d'imprimerie et de librairie 1914.

In-8°, pp. 16. Extrait de la *Revue des Cours et des Conférences.*
Refondu dans : *Etudes sur le théâtre français et italien de la Renaissance.* Paris, H. Champion 1923, pp. 1-31.

1914.

Dejob, Charles. *L' « Orlando Innamorato » de Boiardo et l' « Orlando Furioso » de l'Arioste.*

Dans : *Bulletin Italien*, XIV (1914), pp. 110-125 et 194-210.

1920.

Rouchès, Gabriel. *L'interprétation du « Roland Furieux » et de la « Jérusalem délivrée » dans les arts plastiques.*

Dans : *Etudes Italiennes*, II (1920), pp. 129-140.

1922.

Hauvette, H. *Notes sur la jeunesse de l'Arioste.*

Dans : *Etudes italiennes*, IV (1922), pp. 142-155 et 211-223.

1923.

Hauvette, H. *Paris dans l' « Orlando Furioso ».*

Dans : *Rassegna di studi francesi*, Bari, I (1923), pp. 3-6.

1923.

Hauvette, H. *Sur quelques caractères de l'inspiration du Roland Furieux.*

Dans : *Etudes Italiennes*, V (1923), pp. 129-141 ; VI (1924), pp. 11-28.

1927.

Hauvette, Henri. *L'Arioste et la poésie chevaleresque à Ferrare au début du* XVI^e^ *siècle.* Paris, H. Champion 1927. In-8°, pp. 390.

1928.

Hauvette, Henri. *Réminiscences dantesques dans le Roland Furieux.*

Dans : *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy.* Paris, E. Droz 1928, pp. 299-306.

1933.

Hauvette, Henri, *Pour le quatrième centenaire de l'Arioste.*

Dans : *Le Correspondant*, CV (1933), pp. 872-879.

1933.

Auvray, Lucien. *En marge des « Lettres sur l'Italie » du Président de Brosses. II. Le Président de Brosses et l'Arioste.*

Dans : *Etudes italiennes, Nouvelle série*, tome III (1933), pp. 46-52.

1933.

Contribution à l'étude de la fortune littéraire de l'Arioste en France... door Sijbrand Keyser. Leiden 1933, 8°, pp. 227.

1933.

Jacoubet, Henri. *Comment le* XVIII^e^ *siècle lisait l' « Orlando Furioso ».*

Dans : *Etudes italiennes*, nouv. série, tome III (1933), pp. 194-207.

1933.

Ivanoff, N., *Le « Roland Furieux » et la querelle des femmes au* XVI^e^ *siècle.*

Dans : *Revue du Seizième Siècle*, XIX (1932-1933), pp. 262-272.

1936.

Malkiel-Jirmounsky, Myron. *Notes sur les trois rédactions du « Roland Furieux » de l'Arioste.*

Dans : *Humanisme et Renaissance*, III (1936), pp. 429-446.

1936.

Lambert, Elie. *Une scène du* Roland Furieux *traitée par Delacroix.*

Dans : *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1936, pp. 146-152.

1936.

Cioranescu, Alexandre. *Claude de Pontoux imitateur de l'Arioste.*

Dans : *Revue de Littérature Comparée*, XVI (1936), pp. 521-530.

1936.

Cioranescu, Alexandre. *Les « Imitations de l'Arioste » de Philippe Desportes.*

Dans : *Mélanges de l'Ecole Roumaine en France*, vol. XII, pp. 63-153. Tirage à part, Paris 1936.

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CITÉS [1]

I. TEXTES

Amadis de Gaule :

Le dixiesme livre d'Amadis de Gaule, traduit nouvellement d'Hespagnol en François [par J. Gohorry]. Paris, V. Sartenas 1555. In-fol., ff. *VIII* + CXXVII.

L'onziesme livre d'Amadis de Gaule, traduit d'Espagnol en François [par J. Gohorry] ; Paris Jehan Longis 1554. In-fol., ff. *VIII* + CLV.

Le douziesme livre d'Amadis de Gaule... Traduit d'Espaignol en François par G. Aubert de Poitiers. Lyon, François Didier 1577. In-16°, ff. 551 + *III.*

Angélique. Poème traduit de l'Italien d'Andrea Marone. Florence, Gaëtan Viviani 1780. In-12°, pp. *IV* + 211.

AQUILA (Seraphino Dell'). — *Di Seraphino Aquilano poeta elegantissimo opere.* Vinegia [Nicolo de' Bascarini 1548]. In-8°, ff. *VIII* + 211 + *IV.*

[ARGONNE (Noël d')]. — *Mélanges d'histoire et de littérature, par M. de Vigneul-Marville.* Paris, Saugrain Fils 1740. In-8°, 3 vol.

ASSOUCY (Charles Coypeau d'). — *Aventures burlesques. Nouvelle édition, avec préface et notes par Emile Colombey.* Paris, A. Delahays 1858. In-12°, pp. XXVIII + 468.

AUBERT (Guillaume). — V. *Amadis de Gaule.*

AUBIGNÉ (Théodore-Agrippa d'). — *Œuvres complètes de Théodore-Agrippa d'Aubigné, publiées... par Eug. Réaume et F. de Caussade.* Paris, Lemerre 1873-1892. In-16°, 6 vol.

AUBIGNÉ (Théodore-Agrippa d'). — *Les Tragiques. Edition critique, avec introduction et commentaire par A. Garnier et J. Plattard.* Paris, Droz 1931-1933 (Société des Textes Français Modernes). In-12°, 3 vol.

AUDIGUIER (Vital d'). — *Les œuvres poetiques du Sieur Daudiguier.* Paris, Toussainct du Bray 1614. In-8°, 2 vol.

AUVRAY (Jean). — *Le banquet des Muses, ou les Diverses satires du Sieur Auvray, contenant plusieurs poëmes non encor veuës ny imprimez.* Rouen, D. Ferrand 1628. In-8°.

[1] On a omis de cette bibliographie les ouvrages qui ne sont cités qu'incidemment dans les notes, ou qui ne concernent pas directement la fortune de l'Arioste, aussi bien que ceux qui sont enregistrés dans la bibliographie ariostesque, qui précède. Les indications de pages imprimées en chiffres romains penchés, se rapportent aux feuillets non chiffrés.

BAIF (Jean-Antoine de). — *Euvres en rime*, éd. Ch. Marty-Laveaux, Paris, Lemerre 1881-1890. In-8°, 5 vol.

Ballet dansé en la presence du Roy, Princes et Seigneurs de sa Court. En la ville de Bordeaux au Chasteau-Trompette, le 27 Septembre 1620. Paris, Nicolas Alexandre 1620. In-12°, pp. 13.

Ballets et mascarades de cour, de Henri III à Louis XIV (1581-1652), recueillis et publiés, d'après les éditions originales, par M. Paul Lacroix. Genève, J. Gay 1868. In-12°, 6 vol.

BALZAC (Guez de). — *Les Œuvres de Monsieur de Balzac, divisées en deux tomes.* Paris, L. Billaine 1665. In-fol., 2 vol.

BALZAC (Guez de). — *Lettres de Jean-Louis Guez de Balzac, publiées par Philippe Tamizey de Larroque (Collection de documents inédits sur l'histoire de la France. Mélanges historiques,* I. Paris Imprimerie Nationale 1873, pp. 393-823).

[BARGAGLI (Girolamo)]. — *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare. Del Materiale Intronato.* Siena, Luca Bonetti 1572. In-4°, pp. *VIII* + 223.

BARO (Balthasar). — *La Cleosandre, ou sont rapportez tous les passetemps du Carneval de Toulouse, en cette année mil six cens vingtquatre. Par le Sieur Baro. Dedié à Monseigneur le Duc d'Angoulesme.* Tolose, Jean Boude M. DC. XXIV. In-8°, pp. 136.

[BAZIRE D'AMBLAINVILLE]. — *Les Infideles fideles. Fable boscagere. De l'invention du Pasteur Gallanthe.* Paris, Thomas de la Ruelle 1603. In-12°, ff. *XXIV* + 82.

BAZIRE D'AMBLAINVILLE. — *La bergere de la Palestine. Par G. de Bazyre d'Amblainville.* Paris, Anthoine du Brueil M. DC. I. In-16°, ff. *IV* + 164.

[BAZIRE D'AMBLAINVILLE]. — *Continuation de la belle Armyde, ou suite du sujet du Seigneur Torquato Tasso, Italien.* Rouen, Claude le Villain 1604. In-16°, pp. 69.

BEAUJEU (Christophe de). — *Les Amours de Christofle de Beaujeu, Baron dudit Beaujeu et Seigneur de Jeaulges, ensemble le premier livre de la Suisse, composé par le mesme autheur.* Paris, Didier-Millot 1589. In-4°, ff. 288.

BELLEAU (Remy). — *Œuvres poétiques de Remy Belleau.* Ed. Ch. Marty-Laveaux, Paris, Lemerre 1878. In-8°, 2 vol.

BELLEFOREST (François de). — *La chasse d'amour, avec les fables de Narcisse et Cerbere. Ausquelles sont adjoutés divers sonetz. Par Françoys de Belleforest Comingeoys.* Paris, Est. Groulleau 1561. In-8°, ff. *VIII* + 80.

BEMBO (Pietro). — *Delle Rime di M. Pietro Bembo seconda impressione.* [Venetia 1535]. In-4°, non chiff.

BENI (Paolo). — *Comparatione di Homero, Virgilio e Torquato. Et a chi di loro si debba la palme nell' heroico poema.. Et in particolare si fa giuditio dell' Ariosto. Del sig. Paolo Beni.* Padova, Lorenzo Pasquati 1607. In-4°, pp. IV + 324.

BENSERADE (Isaac de). — *Les Œuvres de M. de Benserade.* Paris, Ch. de Sercy 1697. In-12°, 2 vol.

BÉREAU (Jacques). — *Œuvres poétiques de Jacques Béreau Poitevin. Avec préface, notes et glossaire par J. Hovyn de Tranchères et R. Guyet.* Paris, Librairie des Bibliophiles 1884. In-12°, pp. XXX + 218.

BERNIER DE LA BROUSSE. — *Les œuvres poetiques du Sieur Bernier de la Brousse.* Poictiers, Julian Thoreau 1618. In-12°, pp. *XVI* + 362.

BÉROALDE DE VERVILLE. — *Les appréhensions spirituelles, poëmes et autres œuvres philosophiques, avec les recherches de la pierre philosophale, par F. B. de Verville.* Paris, Timothée Jouan 1583. In-16°, ff. *VIII* + 55 + 135.

BÉROALDE DE VERVILLE. — *Les souspirs amoureux de F. B. de Verville, avec un discours de ceux qui escrivent d'amour, par N. le Digne.* Paris, Timothée Jouan 1583. In-16°, ff. 60.

BERTAUT (Jean). — *Les œuvres poetiques de Mr. Bertaut evesque de Sees, abbé d'Aunay, premier aumosnier de la Royne.* Paris, Toussainct du Bray 1620. In-8°, pp. *XVI* + 672 + *VIII.*

BERTHRAND (François). — *Les premieres idees d'amour de François Berthrand, d'Orleans. A Madame d'Entragues.* Orleans, Fabian Hotot 1598. In-8°, pp. *VIII* + 147 + 40 + 59 (Contient : *Les amours d'Europe ; Les eglogues ; Les meslanges*).

BETTINELLI (Saverio). — *Lettere a Lesbia Cidonia sopra gli epigrammi del Signor Abate Saverio Bettinelli sotto il nome di Diodoro Delfico.* Bassano 1792. In-8°, pp. 280.

BILLAUT (Adam). — *Poésies de Maître Adam Billaut, menuisier de Nevers; précédées d'une notice biographique et littéraire par M. Ferdinand Denis.* Nevers, J. Pinet 1842. In-4°, pp. XV + 615.

BIRAGUE (Flaminio de). — *Les premieres œuvres poetiques de Flaminio de Birague.* Paris, T. Perier 1585. In-12°, ff. *VI* + 148.

BLAMBEAUSAULT — *L'instabilité des felicités amoureuses. Ou la tragi-pastoralle des amours infortunees de Phelamas et Gaillargeste. De l'invention de I.D.L. Sieur de Blambeausault.* Rouen, Claude le Villain 1605. In-16°, pp. 75.

BLANCHON (Joachim). — *Les premieres œuvres poetiques de Joachim Blanchon.* Paris, Thomas Perier 1583. In-8°, pp. *XVI* + 335 + *XIII.*

BOIARDO (Matteo-Maria). — *Orlando innamorato di Matteo-Maria Boiardo.* Ed. Francesco Foffano, Bologna, Romagnoli dall' Acqua 1906-1907. In-8°, 3 vol.

BOILEAU DESPRÉAUX (Nicolas). — *Œuvres complètes,* éd. A. Ch. Gidel. Paris, Garnier 1870-1873.

BOILEAU DESPRÉAUX (Nicolas). — *Correspondance entre Boileau Despréaux et Brossette, avocat au Parlement de Lyon. Publiée sur les manuscrits originaux par Auguste Laverdet.* Paris, J. Techener 1858. In-8°, pp. XXXII + 608.

BORDELON (Laurent). — *Diversitez curieuses pour servir de recréation à l'esprit.* Paris, Urb. Coustelier 1694-1697. In-12°, 4 vol.

BOYSSIÈRES (Jean de). — *Croisade de J. de Boissieres, escuyer, sieur de La Boissiere.* Paris, Rob. le Fizelier 1584. In-12°, ff. *IV* + 39.

BRACH (Pierre de). — *Les poemes de Pierre de Brach Bourdelois. Divisés en trois livres.* Bourdeaux, Simon Millanges 1576. In-4°, ff. *VIII* + 220 + *II*.

BRACH (Pierre de). — *Œuvres poétiques de Pierre de Brach, sieur de La Motte-Montussan, publiées et annotées par Reinhold Dezeimeris.* Paris, A. Aubry 1861. In-4°, 4 vol.

BRANTOME. — *Œuvres complètes de Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, publiées... par Ludovic Lalanne.* Paris, veuve Renouard 1864-1882. In-8°, 11 vol.

BRANTOME. — *Recueil d'aulcunes rymes de mes jeunes amours.* Ed. Louis Perceau. Paris, G. Briffaut 1927. In-8°, pp. 323.

BRETONNAYAU (René). — *La Generation de l'homme et le temple de l'ame : avec autres œuvres poëtiques extraittes de l'Esculape de René Bretonnayau, medecin, natif de Vernantes en Anjou.* Paris, A. l'Angelier 1583. In-4°, ff. *IV* + 186.

BROSSES (Charles de). — *Lettres familières sur l'Italie, publiées d'après les manuscrits... par Yvonne Bézard.* Paris, Firmin-Didot 1931. In-4°, 2 vol.

BRUSANTINI (Vicentio). — *Angelica inamorata di M. Vicentio Brusantino Ferrarese.* Vinegia, Franc. Marcolini 1553. In-8°, pp. 399.

[BUGNYON (Philibert)]. — *Erotasmes de Phidie et Gelasine, plus le chant panegyrique de l'Ile Pontine, avec la gayeté de May.* Lyon, Jean Temporal 1557. In-8°, pp. 128.

BUTTET (Marc-Claude de). — *Les œuvres poétiques. Nouvelle édition avec une introduction par A. Philibert-Soupé.* Lyon, N. Scheuring 1878. In-8°, pp. XXXVIII + 401.

Le Cabinet des Muses, ou nouveau recueil des plus beaux vers de ce temps. Rouen, David du Petit Val 1619. In-12°, pp. 943 + *XVI*.

CALIGNON (Soffrey de). — *Vie et poésies de Soffrey de Calignon, Chancelier du roi de Navarre, publiées... par le Comte Douglas.* Grenoble, Ed. Allier 1874. In-4°, pp. XXXVIII + 500.

[CALLIÈRES (François de)]. — *Histoire poetique de la guerre nouvellement déclarée entre les anciens et les modernes.* Paris, P. Auboüin, P. Emery et Ch. Clousier 1688. In-12°, pp. *XX* + 304.

CAREL DE SAINTE-GARDE. — *Charles-Martel ou les Sarrazins chassez de France. Poëme heroique par M. de Sainte-Garde.* Paris, Jacques Langlois 1679. In-12°, 2 vol.

CAREL DE SAINTE-GARDE. — *Reflexions academiques sur les orateurs et sur les poëtes, par Monsieur de Sainte-Garde.* Paris, Christophe Remy 1676. In-12°, pp. *XVIII* + 211.

CAZALET. — *Les Méprises, ou Lucrèce et Bradamante. Conte. Suivi des Aveux, Conte bleu en prose, et d'Actéon, Romance. Par M. Cazalet.* Amsterdam-Paris, P.-F. Gueffier 1777. In-12°, pp. X + 120.

[CAZOTTE (Jacques)]. — *Ollivier. Poëme.* S. l. 1763. In-12°, 2 vol.

CHANTELOUVE (François de). — *Tragedie de Pharaon et autres œuvres poetiques contenant Hymnes, divers Sonnets et chansons. Par François de Chantelouve Gentilhomme Bourdelois, Chevalier de l'Ordre de Sainct Jean de Jerusalem.* Paris, Nicolas Bonfons [1576]. In-12°, ff. 68.

CHAPELAIN (Jean). — *La Pucelle, ou la France delivrée, poëme heroïque, par M. Chapelain.* Paris, A. Courbé 1656. In-fol., pp. 522.

CHAPELAIN (Jean). — *Lettres de Jean Chapelain, de l'Académie Française, publiées par Ph. Tamizey de Larroque (Collection de Documents inédits sur l'histoire de la France).* Paris, Imprimerie Nationale 1880-1883. In-4°, 2 vol.

CHARITEO. V. GARETH.

[CHARPENTIER (François)]. — *Carpentariana, ou remarques d'histoire, de morale, de critique, d'érudition et de bons mots de M. Charpentier, de l'Académie Françoise* [publ. par Boscheron]. Paris, N. Lebreton 1724. In-12°, pp. *IV* + 491.

[CHASSAIGNON]. — *Cataractes de l'imagination, déluges de la scribomanie, vomissement littéraire, hémorrhagie encyclopédique, monstre des monstres, par Epiménide l'Inspiré.* Dans l'antre de Trophonius, au pays des Visions. 1779.

[CHAUDON (Louis-Mayeul)]. — *Bibliothèque d'une homme de goût, ou avis sur le choix des meilleurs livres écrits en notre langue... par L. M. D. V.* Avignon, Jos. Bléry, pour A. Aubanel 1772. In-12°, 2 vol.

CHÉNIER (André). — *Œuvres complètes,* publiées par Paul Dimoff. Paris, Delagrave, 1919. In-12°, 3 vol.

CHEVREAU (Urbain). — *Œuvres meslées de Monsieur Chevreau.* La Haye, Adr. Moetjens 1697. In-12°, pp. *XII* + 662 + *XXII*.

CHOLIÈRES (Noël de). — *La guerre des males contre les femelles... avec les meslanges poetiques du Sieur de Cholieres.* Paris, Pierre Chevillot 1588 [Réimpression de P. Lacroix, Bruxelles, A. Mertens 1861]. In-12°, pp. 186.

CHOLIÈRES (Noël de). — *Œuvres du Seigneur de Cholières. Edition préparée par Ed. Tricotel... et D. Jouaust.* Paris, Librairie des Bibliophiles 1879. In-8°, 2 vol.

CONTI (Giusto de'). — *La bella mano.* Paris, Mamert Patisson 1595. In-12°, ff. *IV* + 107.

CORBIN (Jacques). — *Les amours de Philocaste, où par mille beaux et rares accidens il se voit que les variables hasards de la Fortune ne peuvent rien sur la constance de l'Amour.* Paris, Gesselin 1601. In-12°, f. 144.

CORNEILLE (Pierre). — *Œuvres de Pierre Corneille.* Ed. Ch. Marty-Laveaux, Paris, L. Hachette 1862-1868. In-8°, 12 vol.

COSTAR (Pierre). — *Lettres de Monsieur Costar.* Paris, Aug. Courbé 1658-1659. In-4°, 2 vol.

[COTEL (Antoine de)]. — *Le premier livre des mignardes et gaies poesies de A. D. C. A. M. Avec quelques traductions, imitations, et inventions par le mesme autheur. Paris,* Gilles Robinot 1578. In-4°, ff. 60 + 23.

COTIGNON (Pierre, Sieur de La Charnays). — *Le Phylaxandre du Sieur de La Charnays Gentilhomme Nivernois.* Paris, Jacques Villery 1625. In-8°, pp. *VIII* + 647.

COTIGNON (Pierre, Sieur de La Charnays). — *Ouvrage poëtique du Sieur de Lacharnays gentil-homme Nivernois*. Paris, Charles Hulpeau 1626. In-12°, pp. *XII* + 259.

[COURNAND (Antoine de)]. — *Les styles. Poëme en quatre chants*. Paris, veuve Duchesne 1781. In-8°, pp. XXXIV + 164.

[COURNAND (Antoine de)]. — *Tableau des révolutions de la littérature ancienne et moderne*. Paris, Buisson 1786. In-8°, pp. *XXXII* + 301.

COURTIN (Nicolas). — *Charlemagne, ou le retablissement de l'empire romain. Poëme heroïque*. Paris, Thomas Jolly 1666. In-12°, pp. *XII* + 153.

COURTIN DE CISSÉ (Jacques). — *Les euvres poetiques de Jacques de Courtin de Cissé, Gentil-homme Percheron*. Paris, Gilles Beys 1581. In-12°, ff. *VIII* + 94.

DAIX (François). — *Polydore, ou le printemps des amours du Sieur Daix*. Lyon, Th. Ancelin 1605. In-12°, ff. *VI* + 119 + *V*.

DAVITY (Pierre). — *Les Travaux sans travail de Pierre Davity, de Tournon en Viveroys. Avec le tombeau de Madame la Duchesse de Beaufort*. Lyon, T. Ancelin 1603. In-12°, ff. 191.

DE BASTE (Nicolas). — *Les passions d'amour, de Nicolas Debaste, Chartrain*. Rouen, Th. Mallard [1586]. In-12°, ff. 82.

DEIMIER (Pierre de). — *Les premieres œuvres du Sieur de Deimier. Dediees à la gloire*. Lyon, Cl. Morillon 1600. In-12°, pp. *XXIV* + 191.

DEIMIER (Pierre de). — *Les illustres avantures par Pierre de Deimier*. Lyon, Th. Ancelin 1603. In-12°, pp. *XXIV* + 360.

DEIMIER (Pierre de). — *La Nereide ou victoire navale. Ensemble les Destins heroïques de Cleophille et de Nereclie. Par Pierre de Deimier. Dediee au Roy*. Paris, P. Metayer 1605. In-12°, pp. *XXIV* + 312.

DEIMIER (Pierre de). — *Le Printemps des lettres amoureuses. Dedié à la Royne Marguerite. Par Pierre de Deimier*. Paris, Fr. Huby 1608. In-12°, pp. *XXIV* + 632 + *XII*.

DEIMIER (Pierre de). — *Histoire des amoureuses destinees de Lysimont et de Clytie, par Pierre de Deimier*. Paris, J. Millot 1608. In-12°, pp. *XXIV* + 476 + *IV*.

DEIMIER (Pierre de). — *L'Academie de l'art poetique où par amples raisons, demonstrations, nouvelles recherches, examinations et authoritez d'exemples, sont vivement esclaircis et deduicts les moyens par où l'on peut parvenir à la vraye et parfaicte connoissance de la Poësie Françoise... Par le Sieur de Deimier*. Paris, J. de Bordeaulx 1610. In-8°, pp. *XXXII* + 592 + *XVI*.

Delices (les) de la poesie françoise. Ou dernier recueil des plus beaux vers de ce temps. Paris, T. du Bray 1630. In-8°, pp. *XXIV* + 1180.

DELILLE (J.). — *Œuvres complètes*. Paris, Firmin-Didot 1837. In-4°, pp. VIII + 914.

DEPLANCHES (Jean). — *Les œuvres poetiques de Jean Deplanches sieur du Chastelier, et de la Bastonnerie*. Poictiers, Julian Thoreau 1612. In-16°, pp. *XII* + 189.

DES FONTAINES (Abbé Pierre-François Guyot). — *L'esprit de l'abbé Des Fontaines, ou reflexions sur différens genres de science et de littérature*. Londres, Clément 1757. In-12°, 4 vol.

DESMARETS (Roland). — *Rolandi Maresii Epistolarum philologicarum libri duo*. Paris, Edm. Martin 1655. In-8°, pp. *XXXVI* + 491.

DESMARETS DE SAINT-SORLIN. — *Clovis, ou la France chrestienne. Poeme heroïque. Enrichy de plusieurs figures. Par J. Desmarests*. Paris, M. Bobin et N. le Gras 1666. In-12°, pp. *XVIII* + 347.

DES MASURES (Louis). — *Œuvres poëtiques de Louis des Masures, Tournisien*. Lion, Jan de Tournes et Guil. Gazeau 1557. In-4°, pp. *XXIV* + 80.

DESPORTES (Philippe). — *Œuvres de Philippe Desportes, avec une introduction et des notes par Alfred Michiels*. Paris, A. Delahays 1858. In-12°, pp. XCII + 536.

DESPORTES (Philippe). — *Les imitations de l'Arioste par Philippe Desportes, suivies de poésies inédites ou non recueillies du même auteur*, éd. J. Lavaud. Paris, E. Droz 1936.

DES ROCHES (Catherine et Madeleine). — *Les œuvres de Mesdames des Roches de Poetiers mere et fille. Seconde edition*. Paris, Abel l'Angelier 1579. In-4°, pp. *XII* + 192.

DES ROCHES (Catherine et Madeleine). — *Les secondes œuvres de Mesdames des Roches de Poictiers, Mere et Fille*. Poictiers, Nicolas Courtoys 1583. In-4°, ff. 87.

DIDEROT (Denis). — *Œuvres complètes de Diderot*. Ed. J. Assézat et M. Tourneux. Paris, Garnier 1875-1877. In-8°, 20 vol.

DORAT (Jean). — *Œuvres poétiques de Jean Dorat*. Ed. Ch. Marty-Laveaux. Paris, Lemerre 1875. In-8°, pp. LXXXIV + 91.

DORAT (Jean, Limousin). — *La Nymphe remoise au Roy*. Reims, Simon de Foigny 1610. In-12°, pp. *VIII* + 29.

DOUBLET (Jean). — *Elégies de Jean Doublet suivies des Epigrammes et rimes diverses*. Paris, Librairie des Bibliophiles 1871. In-8°, pp. XVI + 257.

DU BARTAS (Guillaume Salluste). — *Les œuvres poetiques de G. de Saluste, Seigneur du Bartas, prince des poëtes françois*. Rouen, Jacques Auber 1623. In-12°, pp. *XII* + 701 + *IV*.

DU BELLAY (Joachim). — *Œuvres poétiques. Edition critique, publiée par Henri Chamard*. Paris, Hachette 1908-1931. In-12°, 8 vol.

DU BELLAY (Joachim). — *La deffence et illustration de la langue françoyse. Edition critique par Henri Chamard*. Paris, A. Fontemoing 1904. In-8°, pp. XXI + 381.

DU BOCAGE (Anne-Marie Lepage, dame). — *Recueil des œuvres de Madame du Bocage, augmenté de l'imitation en vers du poëme d'Abel*. Lyon, Frères Périsse 1770. In-8°, 3 vol.

DU BOS (J.). — *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*. Paris, Jean Mariette 1719. In-12°, 2 vol.

DU LORENS (Jacques). — *Premières satires de Du Lorens*. Paris, Cabinet des Bibliophiles 1881. In-8°, pp. 212.

Du Mas. — *Lydie. Fable champestre imitée en partie de l'Aminthe du Torquato Tasso. Dediee à la Reyne Marguerite. Par le S. du Mas.* Paris, Jean Millot 1609. In-8°, pp. *XVI* + 306 + *VI*.

Du Perron (Jacques Davy). — *Les diverses œuvres de l'Illustrissime Cardinal du Perron.* Paris, Ant. Estienne 1622. In-fol., 2 vol.

Du Peyrat (Guillaume). — *Les essais poetiques de Guillaume du Peyrat, Gentil-homme Lyonnois.* Tours, Jamet Mettayer 1593. In-12, ff. *VIII* + 202 + *VI*.

Durand (Estienne). — *Meditations de E[stienne] D[urand], réimprimées sur l'unique exemplaire connu... par Frédéric Lachèvre.* Paris, H. Leclerc 1906. In-8°, pp. LVI + 271.

[Durant (Gilles)]. — *Imitations tirees du latin de Jean Bonnefons, avec autres amours et Meslanges poetiques de l'invention de l'Autheur.* Paris, A. l'Angelier 1538. In-12°.

Du Sable (Guillaume). — *La muse chasseresse dédiée à la Royne Mere regente. Par Guillaume du Sable.* Paris, l'autheur 1611. In-12°, ff. *VI* + 227.

Du Souhait. — *Les divers souhaits d'amour par le S. Du Souhait, gentilhomme champenois.* Paris, Jacques Rezé 1599. In-12°, ff. *VI* + 22.

[Duval (François)]. — *Lettres curieuses sur divers sujets.* Paris, Nicolas Pepié 1725. In-12°, 2 vol.

Du Verdier. — *Le chevalier hipocondriaque.* Paris, Pierre Billaine 1632. In-8°, pp. *XVI* + 709 + *VI*.

Engenville. — *La conqueste des enfers par l'invincible Gontal, et sa glorieuse entreprise au regne celeste, par le sieur d'Engenville.* Paris, Jean Regnoul 1609. In-12°, ff. 40.

Estienne (Henri). — *La Précellence du langage françois. Réimprimée avec des notes, une grammaire et un glossaire par Edmond Huguet.* Paris, A. Colin 1896. In-8°, pp. XXX + 434.

Estoile (Pierre de l'). — *Mémoires-journaux de Pierre de l'Estoile, édition publiée par MM. G. Brunet, A. Champollion, E. Halphen, Paul Lacroix, Charles Read, Tamizey de Larroque et Ed. Tricotel.* Paris, Librairie des Bibliophiles 1875-1896. In-8°, 12 vol.

Expilly (Claude d'). — *Les poëmes du sieur d'Expilly, à Madame la marquise de Monceaux.* Paris, A. l'Angelier 1596. In-4°, pp. *IV* + 215.

Fiori (I) delle rime de' poeti illustri, nuovamente raccolti et ordinati da M. Girolamo Ruscelli. Venetia, heredi di Marchio Sessa 1579. In-12°, ff. *XXIV* + 290 + *XVI*.

Fleurs (les) des plus excellents poëtes de ce temps. Edition troisiesme, augmentée. Paris, Nicolas et Pierre Bonfons 1601. In-12°, ff. *IV* + 262 + *IV*.

Florian (Jean-Pierre Claris de). — *Gonzalve de Cordoue, ou Grenade reconquise, par M. de Florian.* Paris, Didot aîné 1791. In-8°, 2 vol.

Fonteny (Jacques de). — *Le Bocage d'amour. Contenant deux pastorelles. L'une du Beau Pasteur. L'autre de la Chaste bergère.* Paris, J. Corrozet 1624. In-12°, pp. 142.

[Forcadel (Estienne)]. — *Le chant des seraines. Avec plusieurs compositions nouvelles.* Paris, Gilles Corrozet 1548. In-16°, ff. 78.

Fourmont (Estienne). — *Examen pacifique de la querelle de Madame Dacier et de Monsieur de La Motte sur Homere. Avec un traité sur le poëme épique.* Paris, Jacques Rollin 1716. In-12°, 2 vol.

Fournier (Edouard). — *Variétés historiques et littéraires, recueil de pièces volantes rares et curieuses en prose et en vers, revues et annotées par Ed. Fournier.* Paris, Jannet 1855-1863. In-16°, 10 vol.

François Ier. — *Poésies du roi François Ier, de Louise de Savoie, duchesse d'Angoulême, de Marguerite, reine de Navarre... par M. Aimé Champollion-Figeac.* Paris, Imprimerie Royale 1847. In-4°, pp. XI + 235.

Frenicle (Nicolas). — *Les premieres œuvres poetiques du Sieur Frenicle.* Paris, Toussainct du Bray 1625. In-16°, pp. *XVI* + 160.

Gaillard (Gabriel-Henri). — *Poetique françoise, à l'usage des dames. Avec des exemples.* Paris, Le Clerc 1749. In-8°, 2 vol.

Gareth (Benedetto). — *Le Rime del Chariteo, a cura di Erasmo Pèrcopo.* Napoli 1892. In-8°, pp. CCXCIX + 484.

Garnier (Claude). — *L'amour victorieux de Claude Garnier Gentilhomme Parisien, divizé en quatre livres.* Paris, Gilles Robinot 1609. In-12°, ff. *VIII* + 246.

Garnier (Robert). — *Œuvres complètes (Théâtre et Poésie). Avec notice et notes par Lucien Pinvert.* Paris, Garnier Frères 1923. In-8°, 2 vol.

Gayot de Pitaval (François). — *L'art d'orner l'esprit en l'amusant, ou nouveau choix de traits vifs, saillans et légers... par M. Gayot de Pitaval.* Paris, Briasson 1732. In-12°, 4 vol.

Gayot de Pitaval (François). — *Heures perdues du chevalier de Rior.* Paris, Veuve de Courbes 1725. In-12°, pp. *XII* + 522.

Giraldi Cinthio (Gian-Battista). — *De'Romanzi, delle comedie e delle tragedie, ragionamenti.* Milano, G. Daelli 1864. In-12°, 2 vol.

Godard (Jean). — *Les œuvres de Jean Godard Parisien, divisees en deux Tomes.* Lyon, Pierre Landry 1594. In-8°, 2 vol.

Gohorry (Jacques). — V. *Amadis de Gaule.*

Gonzague (Elisabetta Rangoni, Princesse). — *Lettres de Madame la Princesse de Gonzague écrites à ses amis pendant le cours de ses voyages d'Italie en 1779 et années suivantes.* Gênes, Yves Gravier 1789. In-12°, 2 vol.

Grévin (Jacques). — *L'Olimpe de Jacques Grevin de Cler-mont en Beauvoisis. Ensemble les autres œuvres poëtiques dudict auteur.* Paris, Robert Estienne 1560. In-8°, pp. *XVI* + 216.

Grévin (Jacques). — *Proeme sur l'histoire des François et les hommes vertueux de la maison de Medici. A la Royne de France, mere du Roy.* Paris, Henri Estienne 1567. In-8°.

Grévin (Jacques). — *Théâtre complet et poésies choisies de Jacques Grévin, avec notice et notes par Lucien Pinvert.* Paris, Garnier Frères 1922. In-8°, pp. XLIX + 363.

Grisel (Jean). — *Les premieres œuvres poetiques de Jehan Grisel Rouennois.* Rouen, R. du Petit Val 1599. In-12°, pp. *VIII* + 135.

GROSLEY (Pierre-Jean). — *Nouveaux mémoires ou observations sur l'Italie et sur les Italiens.* Londres, Jean Nourse 1764. In-12°, 3 vol.

GUÉRET (Gabriel). — *Les auteurs en belle humeur.* Amsterdam 1723. In-12°, pp. *VIII* + 78 + 80.

GUY DE TOURS (Michel). — *Les premieres œuvres poetiques et souspirs amoureux de Guy de Tours. Dediez à Monseigneur le Grand Escuyer de France.* Paris, Jean de Carrey 1598. In-12°, ff. VI + 244.

HABERT (Isaac). — *Les œuvres poetiques d'Isaac Habert Secretaire du Roy.* Paris, A. l'Angelier 1582. In-4°, ff. *IV* + 70.

[HABERT (Isaac)]. — *Les trois livres des meteores avecques autres œuvres poetiques.* Paris, Jean Richer 1585. In-12°, ff. *II* + 70 + 60 + 72 + 39.

HARDY (Alexandre). — *Le théâtre d'Alexandre Hardy, Erster Neudruck der Dramen von Pierre Corneille unmittelbaren Vorläufer... von E. Stengel.* Marburg, Elwert 1883-1884. In-12°, 5 vol.

[HAYS (Jean)]. — *Les premieres pensees. A Madame sœur unique du Roy.* Rouen, Theodore Reinsart 1598. In-12°, pp. *XVI* + 268 + *X.*

HESTEAU (Clovis). — *Les œuvres poetiques de Clovis Hesteau sieur de Nuysement, Secretaire de la Chambre du Roy, et de Monsieur.* Paris, A. l'Angelier 1578. In-8°, ff. *X* + 108 + *II.*

HUET (Daniel). — *Lettre de Monsieur Huet à Monsieur de Segrais de l'origine des Romans.. Seconde édition.* Paris, S. Mabre-Cramoisy 1678. In-12°, pp. 176.

IMBERT (Guillaume), MÉTRA, etc. — *Correspondance secrète politique et littéraire.* Londres, John Adanson 1787. In-12°, 18 vol.

Imitations de quelques chans de l'Arioste par divers poetes françois. Paris, Lucas Breyer 1572. In-8°.

[JACQUIN (Abbé Armand-Pierre)]. — *Entretiens sur les romans.* Paris, Duchesne 1755. In-12°, pp. X + 396.

JAMYN (Amadis). — *Les œuvres poetiques d'Amadis Jamyn, reveues, corrigees et augmentees pour la seconde impression.* Paris, Mamert Patisson 1577. In-12°, ff. *IV* + 308 + *X.*

JAMYN (Amadis). — *Le second volume des œuvres d'Amadis Jamin, secretaire, et lecteur ordinaire de la chambre du Roy.* Paris, Felix le Mangnier 1784. In-12°, ff. *VI* + 182 + *IV.*

JODELLE (Estienne). — *Les œuvres et meslanges poetiques d'Estienne Jodelle sieur du Lymodin.* Paris, Robert le Fizelier 1583. In-16°, ff. *XII* + 294.

JULIARD (Jean). — *Les amours de l'amant converty, en forme de dialogue.* Lyon, Jean Didier 1604. In-16°, pp. *XXXII* + 367.

LABÉ (Louise). — *Œuvres de Louise Labé, publiées par Charles Boy.* Paris, Lemerre 1887. In-8°, 2 vol.

LA BOÉTIE (Estienne de). — *Œuvres complètes d'Estienne de la Boétie publiées... par Paul Bonnefon.* Bordeaux, G. Gounouilhou 1892. In-4°, pp. *LXXXV* + 444.

LA BORDERIE. — *Le prelude de Perroquet fluteur Tolosain. Dediés à Monseigneur le Duc de Mayenne. Par le sieur de La Borderie.* Bourdeaus, Gilbert Vernoy 1620. In-8°, pp. *VIII* + 80.

LA CHARNAYS. — V. COTIGNON (Pierre).

LACROIX (Paul). — V. *Ballets et mascarades.*

LA FONTAINE (Jean de). — *Œuvres de Jean de La Fontaine. Nouvelle édition... Par M. Henri Régnier.* Paris, Hachette 1883-1892. In-8°, 11 vol.

LA FONTAN. — *Les jours et les nuicts du Sieur de La Fontan, où sont traictez plusieurs beaux discours et épistres consolatoires.* Paris, Charles Sevestre 1606. In-16°, ff. *VIII* + 162.

LA JESSÉE (Jean de). — *Les odes-satires et quelques sonnets de Jean de la Gessée.* Paris, Federic Morel 1578. In-4°, pp. 30.

LA JESSÉE (Jean de). — *Les premieres œuvres françoyses de Jean de la Iessée, secretaire de la chambre de Monseigneur. Premier volume.* Anvers, Chr. Plantin 1583. In-4°, pp. *XVI* + 1503.

LA MESCHINIÈRE (Pierre de). — *La Ceocyre de Pierre de la Meschiniere.* Lyon, Barth. Honorat 1578. In-4°, pp. *XVI* + 188.

LA MESNARDIÈRE (Hippolyte-Jules Pilet de). — *Lettre du sieur du Rivage, contenant quelques observations sur le poëme épique, et sur le poëme de la Pucelle.* Paris, A. de Sommaville 1656. In-4°, pp. 65.

[LANGLOIS (François)]. — *Le tombeau des romans, où il est discouru. I. Contre les Romans. II. Pour les Romans.* Paris, Claude Mollot 1626. In-8°, p. *IV* + 96.

LA NOUE (François de). — *Discours politiques et militaires du Seigneur de la Noue.* Basle, François First 1587. In-4°, pp. *XVI* + 710.

LANTIER (Etienne-François de). — *Œuvres complètes.* Paris, Arthus Bertrand 1836. In-4°, pp. VI + 964.

LA PÉRUSE (Jean de). — *Les œuvres de J. de La Peruse. Avec quelques autres diverses poësies de Cl. Binet.* 1573. Paris, Nicolas Bonfons. In-16°, ff. *XII* + 177.

LARIVEY (Pierre de). — *Les Comedies facetieuses de Pierre de Larivey.* Rouen, R. du Petit-val 1601. In-12°, pp. 620.

LA ROQUE (Simon de). — *Les œuvres du Sieur de La Roque de Clairmont en Beauvoisis.* Paris, Veuve Cl. de Monstroeil 1609. In-12°, pp. *XVI* + 803 + *XXVIII.*

LASPHRISE (Marc Papillon de). — *Les premieres œuvres poetiques du Capitaine Lasphrise.* Paris, Jean Gesselin 1591. In-12°, pp. XXXII + 683.

[LA TAILLE (Jean de)]. — *Saul le furieux. Tragedie prise de la Bible, faicte selon l'art et à la mode des vieux autheurs tragiques.* Paris, Federic Morel 1572. In-12°, ff. 80.

LA TAILLE (Jean de). — *La Famine ou les Gabeonites, Tragedie prise de la Bible et suivant celle de Saul. Ensemble plusieurs autres Œuvres poetiques de Jehan de la Taille de Bondaroy gentilhomme du pays de Beauce, et de feu Jacques de la Taille son frere.* Paris, Federic Morel 1573. In-12°, ff. 174.

[LA TOUR (Abbé Bertrand de)]. — *Réflexions morales, politiques, historiques et littéraires sur le théâtre.* Avignon, Marc Chave 1763-1778. In-12°, 20 vol.

LAUDUN D'AIGALIERS (Pierre de). — *L'art poëtique français. Edition critique, par Joseph Dedieu.* Toulouse, au siège des Facultés Libres 1909. In-8°, pp. 173.

LAVAL (Pierre de). — *Les rimes de Pierre de Laval. 1576.* Ed. par Pierre Barrière. Bordeaux, Delmas [1937]. In-8°, pp. 174.

LA VALLETTRYE. — *Œuvres poétiques du Sieur de La Vallettrye. A Monseigneur de Rosny.* Paris, Estienne Vallet 1602. In-12°, ff. *VI* + 112.

[LE BLANC (Jean). — *La Neotemachie poetique du Blanc. Odes.* Paris, François Julliot 1610. In-4°, 2 vol.

LE DIGNE (Nicolas). — *Les Fleurettes du premier meslange de N. le Digne sieur de l'Espine-Fontenay. Rassemblees par A. de la Forest, sieur du Plessis.* Paris, Jeremie Perier 1601. In-12°, ff. *XII* + 166 + *II.*

LE FÈVRE DE LA BORDERIE (Guy). — *Divers meslanges poetiques. Par Guy le Fevre de la Borderie, secretaire de Monseigneur frere du Roy.* Paris, Robert le Mangnier 1582. In-16°, ff. 112.

LEGRAND (Marc-Antoine). — *Théâtre de Monsieur le Grand, Comédien du Roy.* Paris, Veuve P. Ribou 1731. In-12°, 4 vol.

[LE JEUNE]. — *Clovis, poëme héroï-comique, avec des remarques historiques et critiques.* La Haye-Paris, Fournier 1763. In-12°, 3 vol.

LE LABOUREUR (Louis). — *Charlemagne, poëme heroïque. Par Louys Le Laboureur, Bailly du duché de Montmorency.* Paris, L. Billaine 1664. In-8°, pp. XXXVI + 96.

LE LOYER (Pierre). — *Les œuvres et meslanges poetiques de Pierre le Loyer Angevin. Ensemble la comedie Nephelococugie, ou la Nuee des Cocus, non moins docte que facetieuse.* Paris, Jean Poupy 1579. In-12°, ff. *VIII* + 156 + *VI.*

LE LOYER (Pierre). — *Erotopegnie, ou passetemps d'amour. Ensemble une comedie du Muet insensé. Par Pierre le Loyer, Sieur de la Brosse, Angevin.* Paris, A. l'Angelier 1576. In-8°, ff. *VIII* + 103.

LE MASSON (Nicolas). — *Les premieres œuvres de Nicolas le Masson, advocat en la Cour.* Paris, O. de Varennes 1608. In-12°, ff. *XII* + 93 + *III.*

LE PAYS (René). — *Amitiez, Amours et Amourettes.* Grenoble-Paris 1674. In-12°, pp. *XXXVI* + 477 + *XII.*

LE POULCHRE DE LA MOTTE-MESSEMÉ (François). — *Les sept livres des honnestes loisirs de Monsieur de la Motte Messemé.* Paris, Marc Orry 1587. In-12°, ff. *XII* + 287.

LE POULCHRE DE LA MOTTE-MESSEMÉ (François). — *Le passe-temps de messire François le Poulchre seigneur de la Motte-Messemé chevalier des Ordres du Roy. Seconde edition.* Paris, Jean le Blanc 1597. In-12°, ff. *II* + 75 + 50.

LEVOL (Florimond). — *Les âges poétiques, ou le triomphe du génie. Poëme en quatre chants.* Paris, J.-L.-J. Brière 1826. In-16°, pp. VIII + 249.

LIMOJON DE SAINT-DIDIER (Ignace-François). — *Le Voyage du Parnasse,* Rotterdam 1716. In-8°, pp. 317.

LORET (Jean). — *La Muze historique ou recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps... nouvelle édition par Ch. Livet.* Paris, P. Daffis 1857. In-4°, 4 vol.

LORTIGUE (Annibal de). — *Les poemes divers du sieur de Lortigue Provençal, où il est traicté de Guerre, d'Amour, gayetez, Poincts de controverses, Hymnes, Sonnets, et autres poësies.* Paris, Jean Gesselin 1617. In-12°, pp. 454.

LORTIGUE (Annibal de). — *Le desert du sieur de Lortigue sur le mepris de la cour.* Paris, Cl. Marette et Cardin Besogne 1637. In-8°, pp. *VIII* + 192.

LOUVENCOURT (François de). — *Les amours et premieres œuvres poetiques de François de Louvencourt Seigneur de Vauchelles.* Paris, Georges Drobet 1595. In-8°, ff. *VIII* + 193 + *VI.*

LOYS (Jacques). — *Les œuvres poetiques de Jacques Loys, docteur es droicts poete lauré.* Douay, Pierre Auroy 1613. In-12°, pp. *XVI* + 228 + *IV.*

LOYS (Jean). — *Les œuvres poetiques de Jean Loys Douysien, licentié es droicts.* Douay, Pierre Auroy 1613. In-12°, pp. *VI* + 243 + *V.*

MACLOU DE LA HAYE. — *Les œuvres de Maclou de La Haye, Piccard valet de chambre du Roy.* Paris, Estienne Groulleau 1553. In-12°, ff. 59.

MAGE DE FIEFMELIN (André). — *Les œuvres du Sieur de Fiefmelin.* Poictiers, Jean de Marnef 1601. In-12°, ff. 312.

MAGNY (Olivier de). — *Les Odes d'Olivier de Magny. De Cahors en Quercy. Avec une introduction de Mr. P. Blanchemain.* Lyon, N. Scheuring 1876. In-8°, pp. XXXII + 440.

MAGNY (Olivier de). — *Les Gayetez d'Olivier de Magny. Texte original, avec notice par E. Courbet.* Paris, Lemerre 1871. In-8°, pp. XXIV + 110.

MAGNY (Olivier de). — *Les Souspirs d'Olivier de Magny. Texte original, avec notice par E. Courbet.* Paris, A. Lemerre 1874. In-8°, pp. XXIII + 123.

MAGNY (Olivier de). — *Les Amours d'Olivier de Magny. Texte original, avec notice par E. Courbet.* Paris, Lemerre 1878. In-8°, pp. XLVII + 177.

MALBOISSIÈRE (Geneviève de). — *Lettres de Geneviève de Malboissière à Adélaïde Mélland. 1761-1766... Par Albert de Luppé.* Paris, Champion 1924. In-8°, pp. XXXV + 382.

MALHERBE (François de). — *Œuvres de Malherbe, recueillies et annotées par M. L. Lalanne.* Paris, Hachette 1862-1869. In-8°, 5 vol.

[MALLET (Abbé Edme)]. — *Principes pour la lecture des poëtes.* Paris, Durand 1745. In-12°, 2 vol.

MALLEVILLE (Claude de). — *Poésies du sieur de Malleville.* Paris, Augustin Courbé 1649. In-4°, pp. *VIII* + 370 + *XII.*

MAMBRUN (Pierre). — *Dissertatio peripatetica de epico carmine auctore Petro Mambruno Arverno e Societate Jesu.* Paris, Cramoisy 1652. In-4°, pp. *XVI* + 341.

[MARIGNY (Jacques-Charpentier de)]. — *Relation des divertissements que le Roy a donnés aux Reines dans le Parc de Versailles.* Paris, Claude Barbin 1664. In-16°, pp. 64.

MARMONTEL (Jean-François). — *Eléments de littérature, par Marmontel, Secrétaire perpétuel de l'Académie Française.* Paris, Firmin-Didot 1879. In-8°, 3 vol.

MARONE (Andrea). — V. *Angélique.*

[MATON (Alexis)]. — *Vanbrock, ou le Petit Roland. Poëme Héroï-Comique, en huit chants.* Birmingham 1776. In-8°, pp. *VIII* + 93.

MEDICI (Lorenzo dei). — *Poesie volgari nuovamente stampate di Lorenzo de' Medici.* Venetia, Aldo 1544. In-8°, ff. 205.

[MENNESSON]. — *Manto la fée, opéra.* Paris, Chr. Ballard 1711. In-4°, pp. 63.

MÉRÉ (Antoine Gombauld, Chevalier de). — *Lettres de Monsieur le Chevalier de Méré.* Paris, Denis Thierry et Claude Barbin 1682. In-12°, pp. *VIII* + *XII* + 710.

MÉRÉ (Antoine Gombauld, Chevalier de). — *Œuvres complètes. Texte établi et présenté par Charles-H. Boudhors.* Paris, F. Roches 1930. In-8°, 3 vol.

MONTAIGNE. — *Essais. Texte établi et présenté par Jean Plattard.* Paris, F. Roches 1929 et suiv.

MONTGAILLARD. — *Œuvres du feu sieur de Montgaillard.* Paris, Matthieu Guillemot 1606. In-12°, ff. *VIII* + 134.

MONTREUIL (Mathieu de). — *Les œuvres de Monsieur de Montreuil.* Paris, Thomas Jolly 1666. In-12°, pp. *XVI* + 629.

[MONTREUX (Nicolas de)]. — *Le premier [-le cinquiesme et dernier] livre des Bergeries de Juliette, auquel par les amours des bergers et bergeres l'on void les effects differents de l'amour, de l'invention d'Ollenix du Mont-Sacré.* Paris-Tours 1585-1598. In-12°, 5 vol.

[MONTREUX (Nicolas de)]. — *Les amours de Cleandre et Domiphille, par lesquelles se remarque la perfection de la vertu de Chasteté... Le tout de l'invention d'Ollenix du Mont-Sacré, Gentilhomme du Mayne.* Paris, veuve de G. Buon 1597. In-12°, ff. *XII* + 369.

[MONTREUX (Nicolas de)]. — *L'Espagne conquise par Charles le Grand, Roy de France. Premiere partie. Par Ollenix du Mont-Sacré, Gentilhomme du Maine.* Nantes, Pierre Doriou 1597. In-12°, 2 vol.

MORENNE (Claude de). — *Poésies profanes de Claude de Morenne évêque de Séez 1601-1606, publiées et annotées par L. Duhamel.* Caen, Le Gost-Clérisse 1864. In-12°, pp. *XXVI* + 210.

MURET (Marc-Antoine). — *M. Antonii Mureti variarum lectionum libri XV ad Hippolytum Estensem Cardinalem ac Principem Illustrissimum.* Anvers, Chr. Plantin 1580. In-16°, ff. 175 + *VIII.*

NERVÈZE (Antoine de). — *Les essais poetiques d'Antoine de Nerveze, conseiller et secretaire de Monseigneur le Prince de Condé.* Poictiers, François Lucas 1605. In-16°, pp. *XVI* + 323 + *XVI.*

NERVÈZE (Antoine de). — *Recueil de divers cartels du Sieur de Nerveze.* Paris, Toussainct du Bray 1609. In-12°, pp. 16.

NEUFGERMAIN. — *La seconde partie du livre intitulé les poesies et rencontres.* s. l. 1637. In-4°, pp. 199.

NIVERNOIS (Duc de). — V. MANCINI-MAZARINI.

NOSTREDAME (César de). — *Les perles ou les larmes de la Saincte Magdelaine.* Tolose, Colomiez 1606. In-12°.

Nouveau recueil des plus beaux vers de ce temps. Paris, Toussainct du Bray 1609. In-8°, pp. 535.

Nouveaux amusements du cœur et de l'esprit. Amsterdam, Châtelain 1740-1745. In-12°, 15 vol.

[PALISSOT DE MONTENOY (Charles)]. — *La Dunciade, poëme en dix chants.* Londres 1771. In-8°, 2 vol.

PAPON (Loys). — *Œuvres du chanoine Loys Papon seigneur de Marcilly, poëte forézien du XVI^e siècle, éd. par Guy de La Grye.* Lyon, L. Perrin 1857. In-8°, pp. LI + 167.

Parnasse (le) des plus excellens poetes de ce temps. Paris, Mathieu Guillemot 1618. In-12°, pp. *VIII* + 444.

Parodies (les) du nouveau Théâtre Italien, ou recueil des parodies représentées sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne par les comédiens Italiens ordinaires du Roy. Paris, Briasson 1738. In-12°, 4 vol.

PASQUIER (Etienne). — *La Jeunesse d'Estienne Pasquier et sa suite.* Paris, Jean Petit-Pas 1610. In-8°, pp. *XVI* + 799.

PASQUIER (Etienne). — *Les lettres.* Paris, Jean Petit-Pas 1619. In-8°, 2 vol.

PASQUIER (Etienne). — *Les recherches de la France.* Paris, G. de Luyne 1665. In-fol., pp. 910.

PASSERAT (Jean). — *Les poésies françaises de Jean Passerat, publiées avec Notices et Notes par Prosper Blanchemain.* Paris, Lemerre 1880. In-8°, 2 vol.

PELETIER DU MANS (Jacques). — *Œuvres poétiques de Jacques Peletier du Mans. Publiées d'après l'édition originale de 1547 par Léon Séché, avec une notice... par Paul Laumonier.* Paris, Revue de la Renaissance 1904. In-4°, pp. XXXI + 192.

PELETIER DU MANS (Jacques). — *André Boulanger. L'art poëtique de Jacques Peletier du Mans (1555). Publié d'après l'édition unique avec introduction et commentaire.* Paris, Les Belles Lettres 1930. In-8°, pp. VI + 240.

PESCATORE (Giovambattista). — *Morte di Ruggiero continuata alla materia de l'Ariosto, con ogni riuscimento di tutte l'imprese generose da lui proposte, et non fornite... Per Giovambattista Pescatore da Ravenna nouvamente composta.* [Venetia], al segno del Diamante 1558. In-8°, ff. 190.

PESCATORE (Giovambattista). — *Vendetta di Ruggiero continuata alla materia dell' Ariosto, con le allegorie ad ogni canto, nouvamente da Giovanbattista Pescatore nobile Ravegnano composta.* [Venetia], Comin da Trino 1557. In-4°, ff. 140.

PICHOU. — *Les folies de Cardenio. Tragicomedie.* Paris, Claude de Marette 1633. In-8°, pp. 8 + 150.

[PILOUST (Nicolas)]. — *Le chevalier enchanté.* Paris, David Gilles 1612. In-12°, pp. *XVI* + 368.

PIRON (Alexis). — *Œuvres complètes, d'Alexis Piron, publiées par M. Rigoley de Juvigny.* Neuchâtel 1779. In-8°, vol. 7.

[Porée (Charles)]. — *De libris qui vulgo dicuntur romanenses oratio. Habita die vigesimo-quinto Februarii, anno Domini M. DCC. XXXVI, in Regio Ludovici Magni Collegio.* Paris, Marc Rondelet 1736. In-4°, pp. 51.

Poullet (P.). — *Clorinde, ou le sort des amants. Pastorale. De l'invention de P. Poullet.* Paris, A. du Brueil 1598. In-12°, ff. 68.

Rabelais. — *Les œuvres de Maistre François Rabelais.* Ed. Ch. Marty-Laveaux. Paris, Lemerre 1868-1903. In-12°, 6 vol.

Racine (Jean). — *Œuvres de Jean Racine. Nouvelle édition... par M. Paul Mesnard.* Paris, Hachette 1885-1888. In-8°, 7 vol.

Racine (Louis). — *Du respect que les poetes doivent à la religion. Mémoires de littérature tirez des registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres,* XV, Paris 1743, pp. 244-254.

Rapin (René). — *Réflexions sur l'éloquence, la poétique, l'histoire et la philosophie.* Paris, Fr. Muguet 1684. In-4°, pp. 388 + *XVI.*

Recueil de pièces en prose les plus agréables de ce temps. Paris, Charles de Sercy 1662. In-12°, 5 vol.

Renaud (Nicolas). — *Les chastes amours, ensemble les chansons d'amour de N. Renaud, Gentilhomme Provençal.* Paris, Thomas Brumen 1565. In-4°, ff. *IV* + 34.

Resneville. — *Les traverses du sieur de Resneville et ses œuvres poetiques.* Paris, Toussainct du Bray 1624. In-12°, pp. *VIII* + 268.

Robert (Gabriel). — *Le violier des Muses, par Gabriel Robert Sieur du Colombier, Angoumoisin.* Poictiers, Charles Pignon et Catherin Courtoys. 1614. In-12°, ff. *VI* + 83.

Romant (le) des Chevaliers de Thrace. Paris, Jean Gesselin 1605. In-8°, pp. 100.

Ronsard (Pierre de). — *Œuvres complètes. Edition critique avec introduction et commentaire par P. Laumonier.* Paris 1914-1937.

Ronsard (Pierre de). — *Œuvres complètes. Texte de 1578. Publié avec compléments, tables et glossaire, par Hugues Vaganay.* Paris, Garnier Frères 1923-1924. In-8°, 7 vol.

Rosset (François de). — *Les XII Beautez de Phyllis. Et autres œuvres Poëtiques du Sieur de Rosset.* Paris, Abel l'Angelier 1604. In-12°, ff. IV + 71.

[Rozoi (De)]. — *Le génie, le goût et l'esprit. Poëme en quatre chants.* La Haye 1756. In-8°, pp. XXIV + 68.

Ruscelli (Girolamo). — V. *Fiori.*

Saint-Gelais (Mellin de). — *Œuvres complètes de Mellin de Sainct-Gelays. Edition revue, annotée et publiée par Prosper Blanchemain.* Paris, Paul Daffis 1873. In-8°, 3 vol.

[Saint-Just]. — *Organt, poëme en vingt chants.* Vatican, 1789. In-16°, 2 vol.

Sainte-Marthe (Scevole de). — *Les premieres œuvres de Scevole de Sainte-Marthe, Gentilhomme Lodunois. Qui contiennent ses imitations, et traductions recueillies de divers poëtes grecs et latins.* Paris, Federic Morel 1569. In-8°, ff. *VIII* + 120.

Sainte-Marthe (Scevole de). — *Second volume des œuvres de Scevole de Sainte-Marthe, Lodunois, Controlleur general des finances en Poictou, Contenant trois livres de poëmes meslees de vers françois et latins.* Poictiers, Bouchetz freres 1573. In-4°, pp. *VIII* + 185 + *VII.*

Sainte-Marthe (Scevole de). — *Les œuvres de Scevole de Sainte-Marthe. Dernière édition.* Paris, Jacques Villery 1629. In-4°, pp. *VIII*+171.

[Salviati (Leonardo)]. — *Degli Accademici della Crusca Difesa dell' Orlando Furioso dell' Ariosto. Contra 'l dialogo dell' Epica poesia di Camillo Pellegrino. Stacciata prima.* Firenze, Domenico Manzani 1584. In-12°, ff. IV + 53.

Scalion de Virbluneau. — *Les loyalles et pudicques amours de Scalion de Virbluneau à Madame de Boufflers.* Paris, Jamet Metayer 1599. In-12°, ff. *IV* + 134.

Scève (Maurice). — *Œuvres poétiques complètes de Maurice Scève... Réunies pour la première fois par Bertrand Guégan.* Paris, Garnier Frères 1927. In-8°, pp. LXXVII + 333.

Scudéry (Georges de). — *Ligdamon et Lidias, ou la ressemblance. Tragi-comédie. Par Monsieur de Scudery.* Paris, Fr. Targa 1631.

Scudéry (Georges de). — *Alaric, ou Rome vaincue. Poëme heroïque. Dedié à la Serenissime Reine de Suède. Par Monsieur de Scudery, Gouverneur de N. D. de la Garde.* Leyde, Jean Sambix 1654. In-12°, pp. LXVIII + 298.

Scudéry (Georges de). — *Le Prince déguisé. Republished with an introduction by Barbara Matulka.* New-York 1929. In-8°, pp. 102.

Sebillet (Thomas). — *Art poétique françois (1549). Edition critique avec une introduction et des notes par Félix Gaiffe.* Paris, Société nouvelle de Librairie et d'Edition 1910. In-8°, pp. XXVI + 226.

Sénécé (Antoine Bauderon de). — *Œuvres choisies de Sénécé. Nouvelle édition publiée par MM. Emile Chasles et P. A. Cap.* Paris, P. Jannet 1855. In-8°, pp. 366.

Sévigné (Madame de). — *Lettres.* Ed. Monmerqué. Paris, Hachette 1861-1866. In-8°, 13 vol.

Sonnet de Courval (Thomas). — *Poésies.* Ed. Prosper Blanchemain. Paris, Librairie des Bibliophiles 1876-1877. In-8°, 2 vol.

Sorel (Charles). — *Le Berger extravagant, où parmi des fantaisies amoureuses on voit les impertinences des romans et de la poesie.* Paris, Toussainct du Bray 1628. In-8°, 3 vol.

[Sorel (Charles)]. — *Remarques sur les XIIII livres du Berger extravagant.* Paris, Toussainct du Bray 1628. In-8°, pp. 818.

Sorel (Charles). — *La vraie histoire comique de Francion, composée par Charles Sorel sieur de Souvigny, nouvelle édition avec avant-propos et notes par E. Colombey.* Paris, A. Delahays 1858. In-12°.

Soret. — *Œuvres.* Paris, Duchesne et Royez 1784. In-8°, 2 vol.

Tabarin. — *Les adventures et amours du capitaine Rodomont : Les rares beautez d'Isabelle, et les Inventions folastres de Tabarin, faites depuis son depart de Paris, jusques à son retour. Œuvre non moins recreatif que facetieux, non encore veu cy devant.* Rouen, David Geuffroy 1627. In-16.

TABARIN. — *Les œuvres de Tabarin.* Ed. Georges d'Harmonville [Paul Lacroix]. Paris, A. Delahays 1858. In-8°, pp. XVI + 488.

TAHUREAU (Jacques). — *Les poesies de Jacques Tahureau du Mans.* Paris, Nicolas Chesneau 1574. In-12°, ff. *VIII* + 136.

TAILLEMONT (Claude de). — *La Tricarite ; plus qelqes chants an faveur de pluzieurs Damoézelles.* Lyon, J. Temporal 1556. In-8°, pp. 152.

TAILLEMONT (Claude de). — *Discours des champs faez, a l'honneur et exaltation de l'Amour et des Dames, Par C. de Taillemont Lyonnois.* Lyon, Michel du Bois 1553. In-8°, pp. *XVI* + 280.

TASSO (Bernardo). — *Libro primo de gli amori di Bernardo Tasso.* [Venetia, A. da Sabio 1534]. In-8°, ff. 127 + *IV*.

TEBALDEO (Antonio). — *Di M. Antonio Tibaldeo Ferrarese l'opere d'amore.* Vinegia, Agostino Bindoni s. d. In-8°, non chiffré.

Temple (le) d'Apollon, ou nouveau recueil des plus excellens vers de ce temps. Rouen, R. du Petit-Val [1621]. In-12°.

[TRELLON (Chevalier de)]. — *Le premier livre de la flamme d'amour.* Paris, Abel l'Angelier 1591. In-8°, ff. *IV* + 115.

[TRELLON (Chevalier de)]. — *Le cavalier parfait... divisé en quatre livres, où sont comprises les amours de Sylvie, les amours de Felice, les meslanges et l'Hermitage.* Lyon, Th. Ancelin 1597. In-12°.

TRISTAN L'HERMITE. — *Le page disgracié par M. Tristan l'Hermite.* Paris, A. Boutonné 1667. In-12°, 2 vol.

TURRIN (Claude). — *Les œuvres poetiques de Claude Turrin Dijonnois, divisés en six livres.* Paris, J. de Bordeaux 1572. In-8°, ff. *VIII* + 86.

TYARD (Pontus de). — *Les œuvres poétiques. Avec une notice biographique et des notes par Ch. Marty-Laveaux.* Paris, Lemerre 1875. In-8°, pp. XXXIII + 266.

URFE (Honoré de). — *L'Astrée de Messire Honoré d'Urfé.* Paris, Toussainct du Bray 1627. In-8°, 5 vol.

VAUQUELIN DE LA FRESNAYE (Jean). — *Les diverses poésies de Jean Vauquelin de La Fresnaye, publiées et annotées par Julien Travers.* Caen, F. Le Blanc-Houdel 1869-1870. In-8°, 2 vol.

VAUQUELIN DE LA FRESNAYE (Jean). — *L'art poétique de Vauquelin de La Fresnaye, où l'on peut remarquer la perfection et le défaut des anciennes et des modernes poésies.* Ed. G. Pellissier, Paris, Garnier Frères 1885. In-18°, pp. XCVIII + 230.

VAUQUELIN DES-YVETEAUX. — *Les œuvres poetiques de Vauquelin des-Yveteaux, réunies pour la première fois, annotées et publiées par Prosper Blanchemain.* Paris, Auguste Aubry 1854. In-8°, pp. XIV + 154.

VERGIER (Jacques). — *Œuvres diverses de M. Vergier, Commissaire de la Marine.* Amsterdam, N. E. Lucas 1742. In-12°, 4 vol.

VOITURE (Vincent). — *Les œuvres de M. de Voiture, éditées par Amédée Roux.* Paris, Firmin-Didot 1856. In-8°, pp. 714.

VOLTAIRE. — *Œuvres complètes. Nouvelle édition* [Publiée par Louis Moland]. Paris, Garnier Frères 1883-1885. In-8°, 52 vol.

YVER (Jacques). — *Le Printemps d'Iver. Contenant cinq histoires, discourues par cinq journées en une noble compagnie, au chasteau du Printemps. Par Jacques Yver, seigneur de Plaisance et de la Bigottrie, gentilhomme Poictevin. Tierce edition.* Paris, Jean Ruelle 1574. In-16°, ff. *VIII* + 395 + *IV*.

II. ETUDES

AGNELLI (Giuseppe) et RAVEGNANI (Giuseppe). — *Annali delle edizioni ariostee.* Bologna, Zanichelli 1933. In-8°, 2 vol.

ALLAIS (Gustave). — *Malherbe et la poésie française à la fin du XVI^e siècle (1585-1600).* Paris, E. Thorin 1892. In-8°, pp. 424.

ALLARD (Guy). — *Bibliothèque du Dauphiné.* Grenoble, veuve Giroud 1797. In-8°, pp. 340.

AMATO (Modesto). — *La comédie italienne dans le théâtre de Pierre Larivey.* Girgenti, Disma 1909. In-8°, pp. 183.

ARNOULD (Etienne). — *De l'influence italienne sur la littérature française.* Dans *Essai de théorie et d'histoire littéraire.* Paris, A. Durand 1858, pp. 327-495.

AUGÉ-CHIQUET (Mathieu). — *La vie, les idées et l'œuvre de Jean-Antoine de Baïf.* Paris-Toulouse 1909. In-8°, pp. XX + 618.

AVANZI (Giannetto). — *Bibliografia ariostea.* Dans *Nuova Antologia*, 1-16 luglio 1933.

BACHAUMONT. — *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours.* Londres, J. Adamson 1777-1789. In-12°, 36 vol.

BAGUENAULT DE PUCHESSE. — *Jean et Jacques de La Taille. Etude biographique et littéraire sur deux poètes du XVI^e siècle.* Orléans, Herluison 1889. Extrait des *Lectures et Mémoires de l'Académie de Sainte-Croix*, vol. VI.

BAILLET (Adrien). — *Jugemens des sçavans sur les principaux ouvrages des auteurs.* Paris, A. Dezallier 1685-1686. In-12°, 9 vol.

BARBERET (V.). — *Lesage et le théâtre de la Foire.* Nancy 1887. In-8°, pp. 266.

BARBIER (Pierre). — *La pastorale au XVI^e et au XVII^e siècles.* Dans *Annales de la Société d'Emulation de l'Ain*, V (1872), pp. 259-289.

BARET (Eugène). — *De l'Amadis de Gaule et de son influence sur les mœurs et sur la littérature au XVI^e et au XVII^e siècle.* Paris, Firmin-Didot 1873. In-8°, pp. X + 234.

BARUFFALDI (Girolamo). — *La vita di M. Lodovico Ariosto.* Ferrara, Pe' Socii Bianchi e Neri 1807. In-4°, pp. 7 + 323.

BATEREAU (Georges). — *Georges de Scudéry als Dramatiker.* Dissertation de Leipzig 1902. In-8°, pp. VIII + 208.

BAUDRIER (Henri). — *Bibliographie lyonnaise.* Lyon, L. Brun 1895-1914. In-8°, 11 vol.

BEAUCHAMPS. — *Recherches sur les théâtres de France depuis l'année onze cents soixante-un jusques à présent.* Paris, Prault 1735. In-4°, 3 parties.

BERNAGE (M. S.). — *Etude sur Robert Garnier.* Paris, Delalain Frères [1880]. In-8°, pp. 187.

BIONDOLILLO (Francesco). — *Le fonti dell'opera di F. Rabelais.* Dans *Poeti e critici,* Palermo, Trimarci 1910, pp. 69-100.

BLANC (Joseph). — *Bibliographie italico-française universelle.* Milan, l'auteur 1886. In-8°, 2 vol.

BOURCIEZ (Edouard). — *Les mœurs polies et la littérature de cour sous Henri II.* Paris, Hachette 1886. In-8°, pp. 437.

BOUVY (Eugène). — *Voltaire et la langue italienne.* Dans *Revue des Langues Romanes,* XXXIX (1896), pp. 49-69.

BOUVY (Eugène). — *Voltaire et l'Italie.* Paris, Hachette 1898. In-8°, pp. VII + 368.

BRAY (René). — *La formation de la doctrine classique en France.* Paris, Payot 1931. In-8°, pp. V + 389.

BRAY (René). — *La dissertation sur « Joconde » est-elle de Boileau ?* Dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France,* XXXVIII (1931), pp. 337-354 et 497-517.

BRÉDIF. — *Segrais, sa vie et ses œuvres.* Paris, Aug. Durand 1863. In-8°, pp. 327.

BURE (Guillaume de). — *Catalogue des livres de la Bibliothèque de feu M. le duc de La Vallière.* Paris, G. de Bure 1783. In-8°, 3 vol.

BUSNELLI (Manlio). — *Diderot et l'Italie. Reflets de vie et de culture italiennes dans la pensée de Diderot.* Paris, E. Champion 1925. In-8°, pp. XXII + 305.

BUSSON (Henri). — *Charles d'Espinay, évêque de Dol, et son œuvre poétique (1531-1591).* Paris, H. Champion 1923. In-8°, pp. IV + 201.

CAMERON (Alice). — *The influence of Ariosto's epic and lyric poetry on Ronsard and his group.* Baltimore, The John Hopkins Press 1930. In-8°, pp. XIX + 187.

CAMERON (Alice). — *The influence of Ariosto's epic and lyric poetry on the work of Amadis Jamyn.* Baltimore, The John Hopkins Press 1933. In-8°, pp. 63.

CAMERON (Alice). — *Desportes and Ariosto : additional notes.* Dans *Modern Language Notes,* L (1935), pp. 174-178.

CAMERON (Alice). — *A note on Desportes and Du Bellay.* Dans *Modern Language Notes,* L (1935), pp. 278-308.

CARDUCCI (Giosuè). — *L'Ariosto e il Voltaire.* Dans *Opere. X. Studi, Saggi e Discorsi.* Bologna, Zanichelli 1898, pp. 129-147.

CASTIL-BLAZE. — *L'Académie Impériale de Musique, de 1545 à 1885.* Paris 1885. In-8°, 2 vol.

CHAMARD (Henri). — *Joachim du Bellay. 1522-1560.* Lille, au Siège de l'Université 1900. In-8°, pp. XV + 545.

CHAMARD (Henri). — *De Jacobi Peletarii Cenomanensis [Jacques Peletier du Mans] arte poetica (1555).* Lille, Le Bigot Frères 1900. In-8°, pp. VIII + 93.

CHAMARD (Henri). — *Les origines de la poésie française de la Renaissance.* Paris, E. de Boccard 1920. In-8°, pp. VIII + 307.

CHAMPION (Pierre). — *Ronsard et son temps.* Paris, E. Champion 1925. In-8°, pp. XVIII + 508.

CHANDON (Henri). — *Robert Garnier. Sa vie, ses poésies inédites, avec son véritable portrait.* Paris, Champion 1905. In-8°, pp. 279.

CHÉROT (Henri). — *Etude sur la vie et les œuvres du P. Le Moyne (1602-1671).* Paris, A. Picard 1887. In-8°, pp. 563.

CIORANESCU (Alexandre). — *Les « Imitations de l'Arioste » de Philippe Desportes.* Paris 1935. In-12°, pp. 88. Extrait des *Mélanges de l'Ecole Roumaine en France,* XII (1934), pp. 63-152.

CIORANESCU (Alexandre). — *Une supercherie littéraire non dévoilée : Marone, ou imitation de l'Arioste ?* Dans *Revue de Littérature Comparée,* XV (1935), pp. 490-496.

CIORANESCU (Alexandre). — *Claude de Pontoux imitateur de l'Arioste.* Dans *Revue de Littérature Comparée,* XVI (1936), pp. 521-530.

CIORANESCU (Alexandre). — *Les romans de la Princesse de Conti.* Paris 1937. In-8°, pp. 54. Extrait des *Mélanges de l'Ecole Roumaine en France,* XIII (1935-1936).

CLOUZOT (Henri). — *L'ancien théâtre en Poitou.* Niort, L. Clouzot 1901. In-8°, pp. XVI + 393.

COLLAS (Georges). — *Un poète protecteur des lettres au XVII^e siècle. Jean Chapelain. 1595-1674. Etude historique et littéraire.* Paris, Perrin 1912. In-8°, pp. IX + 525.

COLLÉ (Charles). — *Journal et mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772). Nouvelle édition... par Honoré Bonhomme.* Paris, Firmin-Didot 1868. In-8°, 3 vol.

COTRONEI (Bruno). — *La Fontaine e l'Ariosto. Studio comparativo.* Catania, C. Galatola 1890. In-12°, pp. 29.

[CUBIÈRES-PALMEZEAUX (Michel de)]. — *Essai historique sur la vie et les écrits de François (de Neufchâteau), entremêlé de quelques conseils qu'on lui adresse sur son ministère, par un ermite de Seine-et-Marne.* Paris, J. B. Chemin an VII. In-8°, pp. VII + 56.

DALEY (Tatham Ambersley). — *Jean de La Taille (1533-1608). Etude historique et littéraire.* Paris, Gamber 1934. In-8°, pp. 257.

DELAPORTE (P. V.). — *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV.* Paris, Rétaux 1891. In-8°, pp. 424.

DELMONT (Abbé Th.). — *Le meilleur poète épique du XVII^e siècle.* Paris, s.a. In-8°, pp. 21. Extrait de la *Revue de Lille,* 1900.

DESJARDINS (Albert). — *Les sentiments moraux au XVI^e siècle.* Paris, A. Durant et Pedone-Lauriel 1887. In-8°, pp. XII + 486.

DESNOIRESTERRES (Gustave). — *La musique française au XVIII^e siècle. Gluck et Piccinni. 1774-1800.* Paris, Didier 1872. In-8°, pp. XI + 424.

DONATI (Leone). — *L'Ariosto e il Tasso giudicati dal Voltaire. Appunti e note.* Halle, Niemeyer 1889. In-8°, pp. 53.

DONCIEUX (Georges). — *Un Jésuite homme de lettres au dix-septième siècle. Le père Bouhours.* Paris, Hachette 1886. In-8°, pp. 328.

DREUX DURADIER. — *Histoire littéraire du Poitou.* Niort, Robin et Comp. 1842. In-8°, 3 vol.

DREYFUS-BRISAC (Edmond). — *Un faux classique. Nicolas Boileau. Etudes littéraires comparées.* Paris, Calmann-Lévy [1901]. In-8°, pp. 360.

DUBLED (J.). — *L' « Orlando Furioso » et la « Pucelle » de Voltaire.* Dans *Bulletin Italien,* XI (1911), pp. 287-315 ; XII (1912), pp. 50-73 et 299-309 ; XII (1913), pp. 37-47.

DUCHESNE (Julien). — *Histoire des poèmes épiques français du XVII^e siècle.* Paris, E. Thorin 1870. In-8°, pp. 384.

DU VERDIER. — V. LA CROIX DU MAINE.

ESTEVE (Edmond). — *Le moyen-âge dans la littérature du XVIII^e siècle.* Dans *Revue de l'Université de Bruxelles,* XXVIII (1923), pp. 353-382.

FARINELLI (Arturo). — *Dante e la Francia dall' età media al secolo di Voltaire.* Milano, U. Hoepli 1908. In-8°, 2 vol.

FARMER (Albert J.). — *Les œuvres françaises de Scévole de Sainte-Marthe (1536-1623).* Toulouse, Ed. Privat 1920. In-8°, pp. 151.

FATINI (Giuseppe). — *Sulla fortuna e l'autenticità delle liriche di Ludovico Ariosto.* Torino, V. Borra 1924. In-8°, pp. 133-297. (*Giornale Storico della Letteratura Italiana,* suppl. 22-23).

FERRAZZI (Giuseppe). — *Bibliografia ariostesca.* Bassano, Santo Pozzato 1881. In-8°, pp. XII + 275.

FLAMINI (Francesco). — *Studi di storia letteraria italiana e straniera.* Livorno, Giusti 1895. In-8°, pp. XII + 453.

FLAMINI (Francesco). — *Di alcune inosservate imitazioni italiane in poeti francesi del Cinquecento.* Dans *Atti del Congresso internazionale di scienze storiche (Roma, 1-9 aprile 1903). Vol. IV, atti della sezione III : Storia delle Letterature,* pp. 161-171.

FLAMINI (Francesco). — *Varia. Pagine di critica e d'arte.* Livorno, R. Giusti 1905. In-8°.

FLEURY (Etienne). — *Etudes révolutionnaires. Saint-Just et la Terreur.* Paris, Didier 1852. In-8°, 2 vol.

FRIEDMANN (C.). — *La coltura italiana di Madame de Sévigné.* Dans *Giornale Storico della Letteratura Italiana,* LX (1912), pp. 1-72.

FUCILLA (Joseph G.). — *European Translations and imitations of Ariosto.* Dans *Romanic Review,* XXV (1934), pp. 45-51.

FUMAGALLI (Giuseppina). — *La fortuna dell' Orlando Furioso in Italia nel secolo XVI.* Ferrara 1910. In-8°, pp. 365 + XXV. Extrait des *Atti e memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria,* XII.

GASPARY (Adolf). — *Storia della letteratura italiana, tradotta dal tedesco da Vittorio Rossi,* Torino, E. Loescher 1891. In-8°, 3 v.

GERMA (B.). — *L'Astrée d'Honoré d'Urfé. Sa composition. Son influence.* Toulouse-Paris 1904. In-8°, pp. 326.

GINGUÉNÉ (P. L.). — *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni.* Paris, veuve Panckoucke, an IX. In-8°, pp. 144.

GOHIN (Ferdinand). — *Les comédies attribuées à La Fontaine.* Paris, Garnier [1935]. In-8°, pp. IV + 158.

GOIZET (J.). — *Dictionnaire universel du théâtre en France et du Théâtre Français à l'étranger.* Paris, s. a. In-8°.

GOUJET (Abbé). — *Bibliothèque françoise, ou histoire de la littérature françoise.* Paris, P.-J. Mariette et H. Guérin 1741-174., In-12°, 18 vol.

GRANNIS (Valleria Belt). — *Dramatic parody in eighteenth century in France.* New-York [1931]. In-8°, pp. 428.

GRAUR (Theodosia). — *Un disciple de Ronsard. Amadis Jamyn. 1540 (?)-1595. Sa vie, son œuvre, son temps.* Paris 1929. In-8°, pp. XXVI + 350.

GRENTE (Georges). — *Jean Bertaut, abbé d'Aunay, premier aumônier de la reine, évêque de Séez (1552-1611).* Paris, Lecoffre 1903. In-8°, pp. XV + 438.

GROS (Etienne). — *Philippe Quinault. Sa vie et son œuvre.* Paris, E. Champion 1926. In-8°, pp. XII + 825.

GUIDI (Ulisse). — *Annali delle edizioni e delle versioni dell' Orlando Furioso e d'altri lavori al poema relativi.* Bologna, Guidi 1861. In-8°, pp. XII + 224.

JACOUBET (Henri). — *Le Comte de Tressan et les origines du genre troubadour.* Paris, Les presses universitaires 1923. In-8°, pp. XXIV + 440.

JULLIEN (J.-Auguste). — *Histoire du théâtre de l'Opéra Comique.* Paris, Lacombe 1769. In-12°, 2 vol.

KASTNER (L. E.). — *The sources of Olivier de Magny's Sonnets.* Dans *Modern Philology,* VII (1909-1910), pp. 27-48.

KEYSER (Sijbrand). — *Contribution à l'étude de la fortune littéraire de l'Arioste en France.* Leiden 1933. In-8°, pp. 227.

KOERTING (Heinrich). — *Geschichte des französischen Romans im XVII Jahrhundert.* Leipzig 1885-1887. In-8°, 2 vol.

KUECHLER (Walter). — *Eine dem « Orlando Furioso » Ariosts entlehnte Episode im französischen Amadisroman.* Dans *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur,* XXXIV (1909), pp. 274-292.

LACHÈVRE (Frédéric). — *Bibliographie des recueils collectifs de poésies publiés de 1597 à 1700.* Paris, H. Leclerc 1901-1922. In-4°, 5 vol.

LACHÈVRE (Frédéric). — *La dissertation de Boileau sur les deux traductions ou imitations du conte « Joconde » de l'Arioste, faites par Boileau et La Fontaine.* Dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France,* XXXII (1925), pp. 262-268.

JACOB (Paul L.). — *Bibliothèque dramatique de M. de Soleinne.* Paris, Alliance des Arts 1843-1844. In-8°, 5 vol.

LA CROIX DU MAINE et DU VERDIER. — *Bibliothèques françoises. Nouvelle édition par M. Rigoley de Juvigny.* Paris, Saillant et Nyon et M. Lambert 1772. In-4°, 4 vol.

LA HARPE (J. F.). — *Correspondance littéraire adressée à Son Altesse Impériale Mgr. le Grand-Duc, aujourd'hui Empereur de Russie.* Paris, Migneret et Dupont 1801. In-8°, 3 vol.

LA HARPE (J. F.). — *Cours de littérature ancienne et moderne.* Paris, Firmin-Didot 1840. In-4°, 3 vol.

LAJARTE (Théodore de). — *Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra.* Paris, Librairie des Bibliophiles 1878. In-8°, 2 vol.

LANCASTER (Henry Carrington). — *Pierre du Ryer dramatist.* Washington, Carnegie Institution 1913. In-4°, pp. IV + 182.

LANCASTER (Henry Carrington). — *La Calprenède dramatist.* Dans *Modern Philology,* XVIII, N° 3, juillet 1920, pp. 1-21 ; N° 7, novembre 1920, pp. 57-70.

LANCASTER (Henry Carrington). — *A history of french dramatic literature in the seventeenth century. Part I : The pre-classical period. 1610-1634.* Baltimore, s. a. In-8°, 2 vol.

LANSON (Gustave). — *Etude sur les origines de la tragédie classique en France.* Dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France,* X (1903), pp. 177-231 et 413-436.

[LA PORTE et CLÉMENT]. — *Anecdotes dramatiques.* Paris, veuve Duchesne 1775. In-8°, 3 vol.

LAUMONIER (Paul). — *Ronsard, poète épique. Etude historique et littéraire. Deuxième édition.* Paris, Hachette 1923. In-8°, pp. LI + 806.

[LA VALLIÈRE]. — *Ballets, opéras et autres ouvrages lyriques par ordre chronologique depuis leur origine.* Paris, J.-B. Bauche 1760. In-4°, pp. *VIII* + 298.

[LA VALLIÈRE, ou mieux L.-F.-C. MARIN, J. CAPPERONNIER, Abbé P.-J. BOUDET, et MERCIER DE SAINT-LÉGER]. *Bibliothèque du théâtre françois depuis son origine.* Dresde, M. Groell 1768. In-12°, 3 vol.

LAVAUD (Jacques). — *Un poète de cour au temps des derniers Valois. Philippe Desportes (1546-1606).* Paris, E. Droz 1936. In-8°, pp. XXXII + 576.

LEGROS (René P.). — *L' « Orlando Furioso » et la « Princesse de Babylone » de Voltaire.* Dans *Modern Language Review, XXII* (1927), pp. 155-161.

LENEL (S.). — *Un homme de lettres au XVIII^e siècle. Marmontel.* Paris, Hachette 1902. In-8°, pp. 572.

[LENGLET DUFRESNOY]. — *De l'usage des romans... avec une bibliothèque des romans... par M. le C. Gordon de Percel.* Amsterdam, veuve de Poilras 1734. In-8°, 2 vol.

LHOMER (Jean). — *Un homme politique lorrain. François de Neufchâteau (1750-1828), d'après des documents inédits.* Paris-Nancy, Berger-Levrault 1913. In-8°, pp. X + 229.

LINTILHAC (Eugène). — *Histoire générale du théâtre en France. II. La Comédie. Moyen-Age et Renaissance.* Paris, E. Flammarion, s. a. In-8°, pp. 427.

LION (Henri). — *Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire.* Paris, Hachette 1895. In-8°, pp. XI + 476.

MADELEINE (Jacques). — *La Belle Genièvre. Première en date des tragi-comédies françaises.* Dans *Revue de la Renaissance,* IV (1903), pp. 30-46.

MAGENDIE (Maurice). — *Du nouveau sur l'Astrée.* Paris, H. Champion 1927. In-8°, pp. 463.

MAGENDIE (Maurice). — *Le roman français au XVII^e siècle. De l'Astrée au Grand Cyrus.* Paris, E. Droz 1932. In-8°, pp. 457.

MARANDET (André). — *Manuscrits inédits de la famille Favart, de Fuzelier, de Pannard et de divers auteurs du XVIII^e siècle.* Paris, E. Jorel 1922. In-4°, pp. 139.

MARCEL (Pierre). — *Les influences italiennes sur la Renaissance artistique française. Un vulgarisateur. Jean Martin.* Paris, Garnier Frères, s. a. In-8°, pp. 189.

MARCOU (F. L.). — *Etude sur la vie et les œuvres de Pellisson.* Paris, Didier et Comp. 1859. In-8°, pp. X + 498.

[MARESCHAL (Philippe)]. — *Le guide des arts et sciences, et Promptuaire de tous livres, tant composez que traduicts en François.* Paris, François Jaquin 1598. In-12°, pp. *VI* + 421.

MARSAN (Jules). — *La pastorale dramatique en France à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle.* Paris, Hachette 1905. In-8°, pp. XII + 526.

MATULKA (Barbara). — *The novels of Juan de Flores and their european diffusion.* New-York 1931. In-4°, pp. XVII + 475.

MATULKA (Barbara). — *The main source of Scudéry's* Le Prince déguisé : *the* Primaleon. Dans *Romanic Review,* XXV (1934), pp. 1-14.

MAUGAIN (Gabriel). — *L'Italie dans quelques publications de Jésuites français.* Paris, Champion 1910. In-4°, pp. 62.

MAUGAIN (Gabriel). — *Boileau et l'Italie.* Paris, H. Champion 1912. In-4°, pp. 103.

[MAZON (A.)]. — *Les deux Bérenger de la Tour d'Aubenas, par le Docteur Francus.* Privas 1905. In-8°, pp. 56.

MÉLÈZE (Pierre). — *Répertoire analytique des documents contemporains d'information et de critique concernant le théâtre à Paris sous Louis XIV. 1659-1715.* Paris, E. Droz 1934. In-8°, pp. 238.

[MELZI (Gaetano)]. — *Bibliografia dei romanzi e poemi cavallereschi italiani. Seconda edizione.* Milano, P. A. Tosi 1838. In-8°, pp. VIII + 380.

MENESTRIER (le Père Claude-François). — *Des ballets anciens et modernes, selon les regles du theâtre.* Paris, René Guignand 1682. In-12°, pp. LVI + 232.

MENESTRIER (Le Père Claude-François). — *Des representations en musique anciennes et modernes.* Paris, Rob. Pepié 1685. In-12°, pp. XXIV + 333.

MOLINIER (Henri). — *Mellin de Saint-Gelays (1490-1558). Etude sur sa vie et sur ses œuvres.* Rodez 1910. In-8°, pp. XXXII + 614.

MOUHY (le Chevalier de). — *Abrégé de l'histoire du théâtre françois.* Paris, L. Jorry et J.-G. Mérigot 1780. In-8°, 2 vol.

NERI (Ferdinando). — *Nota ai « Regrets ».* Dans *Athenaeum,* Pavia, VII (1919), pp. 185-193.

NICERON (Jean-François). — *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la république des Lettres, avec un catalogue raisonné de leurs ouvrages.* Paris, Briasson 1727-1745. In-12°, 43 vol.

O' CONNOR (Dorothy). — *Louise Labé. Sa vie et son œuvre.* Abbeville, F. Paillart 1926. In-8°, pp. 177 + XXXIV.

ORIGNY. — *Annales du théâtre italien, depuis son origine jusqu'à ce jour.* Paris, veuve Duchesne 1788. In-8°, 3 vol.

PARDUCCI (Amos). — *Le imitazioni ariostee nella Franciade.* Dans *Archivum Romanicum*, 1931, pp. 369-381.

[PARFAICT (Claude et François)]. — *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire, par un acteur forain.* Paris, Briasson 1743. In-12°, 2 vol.

PARFAICT (Claude et François). — *Dictionnaire des théâtres de Paris.* Paris, Lambert 1756. In-12°, 7 vol.

PARFAICT (Claude et François). — *Histoire de l'ancien théâtre italien, depuis son origine en France jusqu'à sa suppression en l'année 1697.* Paris, Lambert 1753. In-12°, pp. XVI + 455.

PASINI (Ferdinando). — *La « Bradamante » di Roberto Garnier e la sua fonte ariostesca.* Dans *Annuario degli studenti trentini*, VII (1900-1901), Trento 1901, pp. 121-166.

PELLET (Eleanor J.). — *A forgotten French dramatist. Gabriel Gilbert (1620-1680).* Baltimore 1931. In-8°, pp. 355.

PFLAENZEL (Max). — *Ueber die Sonette des Joachim du Bellay.* Dissertation de Leipzig 1898. In-8°, pp. 87.

[PEREY (Lucien)]. — *La fin du XVIII^e siècle. Le duc de Nivernais (1754-1798).* Paris, Calmann-Lévy 1891. In-8°, pp. 475.

PICCO (Francesco). — *Appunti intorno alla coltura italiana in Francia nel secolo XVII. Jean Chapelain (1595-1674).* Dans *Miscellanea di studi critici pubblicati in onore di Guido Mazzoni*, Firenze 1907, vol. II, pp. 111-178.

PICOT (Emile). — *Les français italianisants au XVI^e siècle.* Paris, H. Champion 1906-1907. In-8°, 2 vol.

PIÉRI (Marius). — *Le Pétrarquisme au XVI^e siècle. Pétrarque et Ronsard, ou de l'influence de Pétrarque sur la Pléiade française.* Paris-Marseille, Laffitte 1895. In-8°, pp. 341.

PINVERT (Lucien). — *Jacques Grévin (1538-1570). Sa vie. Ses écrits. Ses amis. Etude biographique et littéraire.* Paris, Fontemoing 1898. In-8°, pp. 391.

PRUNIÈRES. — *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully.* Paris, Laurens 1914. In-8°, pp. VI + 282.

QUADRIO. — *Della storia e della ragione d'ogni poesia volumi quattro.* Bologna 1739. In-4°, 4 vol.

RATEL (Simone). — *La cour de la reine Marguerite.* Dans *Revue du XVI^e siècle*, XI (1924), pp. 1-29 et 193-207.

RATHÉRY (E. J. B.). — *Influence de l'Italie sur les lettres françaises, depuis le XIII^e siècle jusqu'au règne de Louis XIV.* Paris, Firmin-Didot 1853. In-8°, pp. 200.

RAVEGNANI (Giuseppe). — V. AGNELLI.

REYNIER (Gustave). — *Le roman sentimental avant l'Astrée.* Paris, A. Colin 1908. In-8°, pp. VIII + 406.

RICCOBONI (Louis). — *Observations sur la comédie, et sur le génie de Molière.* Paris, veuve Pissot 1736. In-12°, pp. XX + 357.

RIGAL (Eugène). — *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle.* Paris, Hachette 1889. In-8°, pp. XXIV + 715.

RIGAULT (Hippolyte). — *Histoire de la querelle des anciens et des modernes.* Paris, Hachette 1856. In-8°, pp. IV + 490.

ROTH (Theodor). — *Der Einfluss von Ariost's Orlando Furioso auf das französische Theater.* Leipzig, A. Deichert 1905. In-8°. In-8°, pp. XXII + 263.

SAINÉAN (Lazare). —*Les sources modernes du Roman de Rabelais.* Dans *Revue des Etudes Rabelaisiennes*, X (1912), pp. 375-420.

SCHOEMBS (Jakob). — *Ariosts Orlando Furioso in der englischen Litteratur des Zeitalters der Elisabeth.* Dissertation de Strasbourg 1898. In-8°, pp. VIII + 107.

SPINGARN (Joel Elias). — *A history of literary criticism in the Renaissance with special reference to the influence of Italy in the formation and development of modern classicism.* New-York, Macmillan 1899. In-8°, pp. XI + 330.

STIRNER (Berta). — *Ariost und die französische Poesie der Renaissance.* Münster, Helios-Verlag 1931. In-8°, pp. 80. (*Universitas-Archiv, Romanistische Abteilung*, II).

TEXTE (Jules). — *Note sur la vie et les ouvrages de Claude de Taillemont, poète Lyonnais.* In-8°, pp. 15. Extrait du *Bulletin historique et philologique*, 1894.

TOINET (Raymond). — *Quelques recherches autour des poèmes héroï-épiques français du dix-septième siècle.* Tulle, Crauffon 1899 et 1907. In-12°, 2 vol.

TOLDO (Pietro). — *La comédie française de la Renaissance.* Dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, IV (1897), pp. 366-392 ; V (1898), pp. 220-264 et 554-603 ; VI (1899), pp. 571-608.

TOLDO (Pietro). — *L'arte italiana nell' opera di Francesco Rabelais.* Dans *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen*, Braunschweig, vol. C (1898), pp. 103-148.

TOLDO (Pietro). — *Quelques notes pour servir à l'histoire de l'influence du* Furioso *dans la littérature française.* Dans *Bulletin Italien*, IV (1904), pp. 49-61, 103-118, 190-201, 281-293.

TOLDO (Pietro). — *Sulla fortuna dell' Ariosto in Francia.* Dans *Studi romanzi*, I (1903), pp. 107-127.

TOLDO (Pietro). — *Quello che la Signora di Sévigné scrive delle cose nostre.* Dans *Scritti varii di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier*, Torino, Bocca 1912, pp. 21-23.

VAGANAY (Hugues). — *Le premier essai de traduction de Roland Furieux en vers français.* Dans *La Bibliofilia*, X (1908), pp. 281-292.

VAN TIEGHEM (Paul). — *Le Préromantisme. Etudes d'histoire littéraire européenne.* Paris, F. Alcan 1930. In-8°, 2 vol.

VIANEY (Joseph). — *Les Satyres françoises de Vauquelin de la Fresnaye.* Dans *Revue des Universités du Midi*, I (1895), pp. 386-400.

VIANEY (Joseph). — *Les antiquités de Rome. Leurs sources latines et italiennes.* Dans *Bulletin Italien*, I (1901), pp. 187-199.

VIANEY (Joseph). — *Les sources italiennes de « l'Olive »*. Dans *Annales internationales d'histoire. Congrès de Paris 1900. 6e section. Histoire comparée des littératures.* Paris, Colin 1901, pp. 71-104.

VIANEY (Joseph). — *Mathurin Régnier*. Paris, Hachette 1896. In-8°, pp. XX + 322.

VIANEY (Joseph). — *Jean Bertaut, par l'abbé Georges Grente.* Compte-rendu, dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, XI (1904), pp. 156-163.

VIANEY (Joseph). — *La part de l'imitation dans les « Regrets »*. Dans *Bulletin Italien*, IV (1904), pp. 30-48.

VIANEY (Joseph). — *Le Pétrarquisme en France au XVIe siècle.* Montpellier-Paris 1909. In-8°, pp. 399.

WAGNER (Ernst Winfrid). — *Mellin de Saint-Gelais. Eine litteratur-und Sprachgeschichtliche Untersuchung.* Dissertation de Heidelberg 1893. In-8°, pp. 149.

WILLIAMS (Ralph Coplestone). — *Epic unity as discussed by sixteenth century critics in Italy.* Dans *Modern Philology*, XVIII (1920), pp. 95-112.

WILLIAMS (Ralph Coplestone). — *The merveilleux in the epic.* Paris, Champion 1925. In-8°, pp. 152.

INDEX

DES NOMS PROPRES (1)

Abarbanel. V. Leo Hebraeus.
Abel (François), II, 237.
Abusés (les), comédie (par Alessandro Gregorio Piccolomini), I, 20.
Abrégé historique des ordres de chevalerie, II, *145*.
Académie des lectures, II, *108*.
Académie des modernes poètes françois, I, *116*.
Achillini (Claudio), II, 113.
Adam, I, *119* ; II, 257.
Addamiano (Natale), I, *108*.
Adventures (les) nompareilles d'un marquis Espagnol, I, *378*.
Afrique, II, 8.
Agenais, II, 275.
Agnelli (Giuseppe), I, *12*, *15*, *130* ; II, 258.
Agostini (Niccolô degli), I, *84*.
Aignan d'Orbessan. V. Daignan.
Aigre (Henri-Barthélemy), I, *315*.
Ain, II, *84*.
Aix, II, 276.
Alaigre (Antoine). V. Allègre.
Alamanni (Luggi), I, 15, 293, 295 ; II, *210*.
Albanès. V. Havard.
Albani (Francesco), II, 140.
Alberti (Leone Battista), I, 75, 81, 82, 83.
Alberto, II, 221.
Albret (Jeanne d'), reine de Navarre, II, 288.
Alcine princesse de Perse, I, *63*.
Alembert (Jean Le Rond d'), II, *57*, *125*.
Alençon, II, 214.
Alençon (François de Valois, duc d'), I, 99, 254.
Alexandre I, Empereur de Russie, II, *164*.
Alexandre (Mme), II, 269.
Allais (Guillaume), I, *123*.
Allard (Guy), I, *79*, *84*, *86*.
Allègre (Antoine), I, *31*.
Allier, I, 129.
Allori (Cristofano), I, 382.
Alpes, I, 13, 15, 31, 189, 269 ; II, 13, 22.
Altovitti (Renée Chasteauneuf de Rieux, dame), baronne de Castellane, II, 237.
Amadis de Gaule, I, **22-29**, 36, 37, 38, 77, 86, 87, *88*, *109*, *138*, *177*, 222, *223*, 247, *329*, 357, **360-362**, 376, 377, 378, 379, 381, 384, 392 ; II, 5, 38, *70*, 81, 167, 190, 225.
Amadis de Gaule, parodie, II, *97*.
Amadis le Cadet, parodie, II, *97*.
Amato (Modesto), I, *304*, *335*.
Amboise, I, 87.
Amiens, II, 226.
Amyrault (Moyse), I, 27.
Amyot (Jacques), I, 15, 76.
Ampere (Jean-Jacques), II, 253.
Amusemens (les) du cœur et de l'esprit, II, *70*.
Anacreon, I, 35.
Ancône, I, 157.

(1) Les chiffres romains indiquent le volume, et les chiffres arabes, les pages. Les chiffres penchés renvoient aux notes de la page respective ; quand ils sont imprimés en caractères gras, ils indiquent les pages dans lesquelles l'auteur respectif fait l'objet d'une attention spéciale.

Ancre, Maréchal d'. V. Concini.
Angélique, roman, II, 177-179.
Angennes (Julie-Lucie d'), marquise de Rambouillet et de Pisani, duchesse de Montausier, II, 13, 14, 15.
Angleterre, I, 13 ; II, 122, 213.
Angoulême, Madame d'. V. Marguerite de Valois.
Anguillara (Giovanni Andrea dell'), II, 210.
Anjou, duc d'. V. Henri III.
Annales dramatiques, I, 312 ; II, *103*.
Annales poétiques, I, *247*.
Anne de Bretagne, reine de France, I, 13.
Anneau (l') magique, scénario, II, 99.
Antonini (Abbé Annibale), II, 40, 122.
Apelle, II, 219.
Apollonius de Rhodes, I, 176, 179.
Aquila (Serafino dell'), I, 31, *234*, *273*, *288*, 293.
Arcueil, I, 288.
Aretino (Pietro), I, 12, 20, *48*, 49, 50, 97, 126, **155-162**, 321.
Argenson. V. Paulmy.
Argental (Charles-Augustin de Ferriol, Comte d'), II, *134*.
Argonne (Noël d'), pseudonyme de Vigneul-Marville, II, *110*.
Arioste françois, II, *160*, 243.
Arioste travesty en vers burlesques, II.
Ariosto (Antonio), I, 16.
Ariosto (Gabriele), I, 300.
Ariosto (Lippa), II, 108.
Ariosto (Orazio), II, 25.
Aristote, I, 52, 171 ; II, 9, 10, 22, 23, 24, 26, 27, 34, 35, 42, 193.
Arlotto. V. Mainardi.
Armagnac (Henri de Lorraine, comte d'Harcourt et d'), I, 394.
Arnaud (François-Maris de Baculard d'), II, *94*, 147, 264.
Arnauld D'Andilly (Antoine), II, 14.
Arnauld D'Andilly (Robert), II, 14.
Arnould (Edmond), I, *295* ; II, 42 45.
Arouet. V. Voltaire.
Aroux (Eugène), I, *290* ; II, 223, 252, 257.
Artaud De Montor (Alexis-François), II, *165*, *176*, 274.
Aspremont, II, 26.
Assarino (Luca), II, 110.
Assézat (Juoles), II, *177*.
Assolant (Alfred), II, 273.
Assoucy (Charles Coypeau d'), I, *60*.
Assy (François d'), I, 81.
Astolphe, tragédie lyrique, II, 186, 266.
Astolphe et Joconde, comédie. V. *Trompeurs trompés*.
Atry (Anne d'Aquaviva, demoiselle d'), comtesse de Châteauvilain, II, 233.
Aubert (Guillaume), I, 23, *27*, *138*, **361-362**.
Auberville (C. d'), I, 297.
Aubignac (François Hedelin, abbé d'), I, *347*, *392*.
Aubigné (Théodore-Agrippa d'), I, *62*, *131*, 292, 293.
Aubigné (Jeanne de Cardillac, dame d'), II, *8*.
Aublé (Emile), I, *138*.
Aublet de Maubuy, II, *106*, *110*.
Audiguier (Vital d'), sieur de La Ménor, I, 53, *64*, *65*, *66*, *68*, 102, 188, *252*.
Auffray (François), II, 57.
Auffroy (Roland), I, *75*.
Augé-Chiquet (Mathieu), I, *22*, *36*, *55*, *113*, *137*.
Auger (Louis-Simon), II, *186*.
Aumale (Claude de Lorraine, duc d'), I, *68*.
Aumer (Pierre), II, 96, 267, 268, 271.
Auratus. V. Dorat.
Ausone (Decimus Magnus Ausonius), I, 246.
Aut (N., chevalier d'), II, 171, 244.
Auvergne, I, 99, 100 ; II, 233, 234.
Auvray (Jean), I, *33*, *71*, 335, **337** ; II, 262, 269.
Auvray (Lucien), II, *118*, 278.
Avalos (Alphonse II d'), marquis del Vasto, I, 157.
Aventin (Gustave). V. Veinant.
Avignon, II, *117*, 214.
Avost (Hiérôme d'), sieur de Laval, I, *140* ; II, 235.

B. Alph. H., I, 196.
Babault, I, 134.
Bachaumont (Louis Petit de), II, *96*, *152*, *176*, *181*.
Baculard d'Arnauld. V. Arnauld.
Bagnolet, II, *95*.
Bague (la) magique, scénario, II, *99*.
Baguenault de Puchesse (Fernand), I, *304*.
Baïf (Jean-Antoine de), I, *22*, *44*, *47*, 49, 52, 66, *73*, 101, 113, 114, 137, 168, **215-216**, 229, 233, *235*, 236, 242, 245, 247, 252, *253*, 256, *259*, 261, 275, *276*, 282, 283, 287, 288, 293, 296 ; II, 229, 269, 271.
Baïf (Lazare de), I, 44, 105.
Baillet (Adrien), I, *123* ; II, *110*.
Baillière (Paul), II, 224.
Bailly (Jacques), II, 88, 91, 265, 270.
Baizard de Ponteau, II, 90.
Balbuena (Bernard de), I, 97.
Baldensperger (Fernand), II, *144*.
Ballet comique de Circé, I, 390.
Ballet dansé en la présence du Roy, I, *392*.
Ballet de la délivrance de Renaud, I, 391.
Ballet de Monseigneur le Duc de Vandosme, I, 391 ; II, 261, 269.
Ballet des Sorciers, I, 391.
Ballu (Camille), I, *247*.
Balzac (Jean-Louis Guez, sieur de), I, *71*, 366 ; II, 4, 9, 10, **14-16**, 17, *18*, 29, *213*.
Bandello (Matteo), I, 15, 167, *309*, 359 ; II, 70, 130, 131.
Bar (F. A.), II, 252, 256.
Barberet (Victor), II, *99*.
Barbier (Pierre), I, *309*, *333*, *351*.
Baret (Eugène), I, *23*, *28*.
Bargagli (Girolamo), I, *383*, *384*.
Baro (Balthasar), I, 392.
Baron (Henri-Charles-Antoine), II, 26, **252**.
Barrière (Pierre), I, *218*.
Barthélemy (Edouard de), I, *316*.
Baruffaldi (Girolamo), I, *78*, *79* ; II, 258, 260.
Bassi (Ugo-Benedetto), II, 151.
Bassompierre (François de Bestein, marquis d'Harouel, maréchal de), I, 371.
Basterius. V. Bauter.
Batereau (Alfred), I, *335*.
Baudouin (Jean), I, *356*.
Baudouin (Nicolas), I, *71*, 164.
Baudot (Alphonse), II, 274.
Baudrais (Jean), I, *312*, *348*.
Baudrier (Henri), I, *88* ; II, 231.
Bauter (Charles), I, 164, **319-329**, 330, 331, 332, 340, 341 ; II, 261, 270, 271, 273.
Bayard (Pierre du Terrail, seigneur de), I, 22.
Bayard. V. Boiardo.
Bazire d'Amblainville (Gervais de), I, 49, 115, 116, 117, **192-195**, 310, 351, 368, **374-375**.
Beail (Chandler B.), II, *10*, *39*, *110*.
Beauchamps (Pierre-François Godard de), I, *116*, *132*, *301*, *317*, *319*, *326*, *329*, *333*, *340* ; II, *78*, *100*.
Beaugé (J. A.), II, 246.
Beaujeu (Christofle de), I, *67*, *231*.
Beaumont (Henri de Bourbon, duc de), I, *263*.
Beaune, II, *99*.
Beauvais (Mlle de), II, 6.
Beccelli (Giulio Cesare), II, *109*.
Belciugateanu (Anita), I, *246*.
Bellaio. V. Du Bellay.
Belleau (Rémy), I, *47*, 70, 76, **216-217**, 233, *234*, *236*, 244, 261, *262*, 275, 287.
Belleforest (François de), I, 262, *263*, 279, 282, 283 ; II, 106.
Bellegarde (César de Saint-Lari, seigneur de), I, 147 ; II, 234.
Bellegarde (Roger de Saint-Lari et de Termes, seigneur de), I, *68*, 389 ; II, 9.
Bellegarde (Abbé de). V. Morvan de Bellegarde.
Belliard (Guillaume), I, 49, 50, 101, **118-122**, **142-144** ; II, 233, 270, 272.
Belloy (Pierre-Laurent Buirette de), II, 146, 147.
Belon (Pierre), I, *52*.
Bembo (Pietro), I, 42, 44, 80, *105*,

212, *234*, *246*, 293, 296, 297 ; II, 210.
Bengesco (Georges), II, 122.
Beni (Paolo), II, *25*, 27, 42, *211*.
Benoit XIV (Vincenzo Maria cardinal Orsini, page), II, *109*.
Benserade (Isaac de), *389*, 393, *394*.
Bentivoglio (Ercole), I, 295 ; II, 110.
Béreau (Jacques), I, *109*, *248*, *262*, *264*.
Berlin, II, 226, 232.
Bernage (S.), I, *304*, *312*; II, *80*.
Bernard (Catherine), II, *78*.
Bernard (Jean-François), II, 265, 272.
Bernardin de Saint-Pierre (Jacques-Henri), II, *143*.
Berni (Francesco), I, 32, 252, 293, 377 ; II, 40, *56*, 249, 251.
Bernier de la Brousse (Joachim), I, *62*, *63*, *68*, *72*, *210*, 218, *235*, *238*, 244, *245*, 248, *263*.
Beroalde de Verville (François), I, *33*, 231.
Bertall (Charles-Albert d'Arnould, dit), II, 246.
Bertani (Carlo), I, *157*, *161*, *293*.
Bertaut (Jean), I, *62*, *71*, 94, *115*, 186, 292, 388, *389*.
Berthé de Besancèle (Louis), I, *87*.
Berthrand (François), I, *228*, 283, *284*.
Berthrand (Louis), II, *146*.
Berton (Henri Montan), II, *186*, 266.
Bertoni (Giulio), I, *14*.
Bertrand (Jean), I, 251.
Besançon, I, *86*.
Besch (E.), I, *60*.
Bettinelli (Saverio), II, 123, 124, 127, *134*, 149, *150*.
Beuchot (Adrien-Jean-Quentin), II, *130*, 243.
Bézard (Yvonne), II, *118*, 242.
Bèze (Théodore de), II, *229*.
Biancolelli (Pierre-François, dit Dominique), II, 90, 264, 270.
Bibbiena (Bernardo Dovizio di), I, 16.
Bibliothèque des romans, II, 146, *167*.
Bichlmaier (Karl), I, *367*.
Billard (Claude), sieur de Courgenay, I, 50, 53, *75*, 102, 132, 310, 333-334 ; II, 230, 261, 269.
Billaut (Adam), II, 7.
Billon, I, 100.
Binet (Claude), I, 117, *299*.
Biondolillo (Francesco), I, *18*.
Birague (Flaminio de), I, 233, *235*, *257*.
Blambeausault, I, *187*, 356.
Blanc (Joseph), I, *79* ; II, 258, 259.
Blanchard, II, *152*.
Blanchard (Charles-Louis), II, 273.
Blanchard (Jacques), I, 383.
Blanchemain (Prosper), I, *51*, *60*, *64*, *66*, *113*, *247*.
Blanchon (Joachim), I, *62*, *64*, *67*, *69*, *72*, *141*, *210*, *218*, 229, *235*, *239*, *244*.
Blaze (François-Henri-Joseph, dit Castil-Blaze), II, *74*.
Blois, I, 51, 386.
Boaistuau (Pierre), sieur de Launay, I, *251*.
Boccaccio (Giovanni), I, 12, 42, 57, 86, 304; II, 26, 32, *59*, 110, 210, 241, 251.
Boccalini (Traiano), I, *157* ; II, 110, 111, *210*.
Boiardo (Matteo-Maria), I, 63, 69, 70, 84, *85*, 96, 154, *165*, 199, *357* ; II, *13*, 24, 26, 35, 37, 38, 40, 55, 124, *129*, 158, 177, 209, 244, 249, 251.
Boileau-Despréaux (Nicolas), I, 369; II, 29-32, 54, 59, *60*, 64-66, 143, 211.
Boivin (Florizée de), I, *75*.
Bologna, I, 15.
Bolte (Johann), I, *331*.
Bonafous (Raymond), II, 276.
Bonhomme (Honoré), II, *95*, *99*, *176*.
Bonneau (Alcide), II, 254.
Bonnefons (Jean), I, *228*, *272*, 288.
Bonnefons (Paul), I, *141* ; II, 228.
Bordeaux, I, *392* ; II, 228.
Bordelon (Laurent), II, *80*, 88, *107*, 263, 270.
Bordèse (Stéphan), II, 268, 273.
Bordier (René), I, 392 ; II, 262, 270.
Borgia (Lucrezia), I, 15.
Bossuet (Jacques-Bénigue), II, 54.
Botero (Giovanni), I, 87.

Boton (Pierre), I, *72*, 184-186, *219*.
Bouchet (Jean), I, 100, 101 ; II, 234.
Boudhors (Charles-Henri), II, *7*.
Boufflers (Stanislas-Jean de), II, *152*, 249.
Bougeant (Guillaume-Hyacinthe), II, *40*, *108*.
Bouhours (Dominique), II, 9, *37*, 39-40.
Bouillon (de), II, 59, 60, 64, 65, 240, 271.
Boujan, II, 213, 216.
Boulanger (Mme de), II, 56.
Boulanger (André), I, *43*, *107*, *172*, *174*.
Boulogne, I, *259*, *260*, *261*.
Bourbon (Maison de), I, 370 ; II, 40.
Bourbon (Antoine de), roi de Navarre, I, 288.
Bourbon (Nicolas) l'Ancien, I, *77*, 82.
Bourciez (Edouard), I, *21*, *23*, *24*, *25*, *30*, *56*, *387*.
Bourgeois (Jacques), I, 20, 300-301 ; II, 221.
Bourgogne (L'Hôtel de), II, *20*.
Boutron, I, *363*.
Bouvy (Eugène), II, *120*, *121*, *122*, *124*, *130*, *132*, *133*, *134*.
Bovet (Ernest), II, *12*.
Boy (Charles), I, *19*, *207*.
Boyardo. V. Boiardo.
Boyssières (Jean de), I, *62*, *66*, *72*, 79, 99-101, *109*, *133*, 144, 190-192, 200, 218, *235*, 237, 245, 259, 289, 290 ; II, 233, 234.
Boyssoné (Jean de), I, 19.
Boissy (Louis Gouffier, marquis de), II, 239.
Brach (Pierre de), I, 49, 59, 120-121, 125, *229*, *235*, *244*, *259*, *261*, 264 ; II, 234, 270.
Bradamante, ballet, I, 315-317 ; II, 261, 272.
Bradamante, opéra, II, 86-87, 266.
Bradamante ridicule, parodie, II, *20*, 272.
Brantome (Pierre de Bourdeille, seigneur de), I, *33*, 38, 39, *40*, *64*, *65*, *67*, *68*, 144, *204*, *248*, 309.
Bray (René), II, *22*, *28*, *64*.
Brazier (Nicolas), II, *97*, 267.
Brébeuf (Georges de), I, *363* ; II, *19*.
Brécourt (Guillaume Marcoureau de), II, *20*.
Brédif (Léon), II, *76*, *77*.
Bretonnayau (René), I, *73*.
Brevio (Giovanni), I, *358*.
Briden (Edme), I, 326.
Brinon (Jean), I, 51, 52, 264.
Brosses (Charles de), II, 118-119, 156, *157*, *159*, 242, 278.
Brossette (Claude), II, *32*, 59, *60*, *65*.
Brousse-Desfaucherets (Jean-Louis), II, 273.
Brunet (Jacques-Charles), II, 226, 258, 274.
Bruni (Antonio-Bartolomeo), II, 266.
Brusantini (Vicenzo), I, 12, *53*, 93.
Bruxelles, II, *145*, 268.
Budé (Guillaume), I, 15.
Bugnyon (Philibert), I, *67*, 221.
Bulgarini (Belisario), I, 12.
Bullart (Isaac), II, *53*.
Bure. V. Debure.
Bury (Château de), I, *20*.
Busnelli (Manlio), II, *177*.
Busson (Henri), I, *279*, *283*.
Buttet (Marc-Claude de), I, *61*, *218*, *221*, *254*.

Cabinet des Muses, I, *74*, *230*.
Caburacci (Francesco), II, *25*, 26.
Caiffany (Jean-Jacques), II, 237.
Caigniez (Louis-Charles), II, 187, 267, 272.
Calais, I, *260*.
Calcagnini (Celio), I, *105*.
Calianthe (le Pasteur). V. Bazire.
Calignon (Soffrey de), I, *60*, 228, 387, *388*.
Callais. V. Calais.
Callier (Raoul), I, 116, 117, *227*.
Callières (François de), II, *43*, 111-112.
Calliste, II, 227.
Callot (Jacques), II, 121.
Cameron (Alice), I, 5, 6, *43*, *44*, *47*, *56*, *179*, *232*, *233*, *240*, *255*, *256*, *259*, *260*, *263*, *273*, *275*, *285*.
Camillo (Giulio), I, *105*.
Camoens (Luis de), II, 29, 40, 107, 112.
Capon (Charles), I, *87*.
Caporali (Cesare), II, 111.

Carducci (Giosuè), II, *120*, *124*.
Carel de Sainte-Garde (Jacques), II, 33, 49, *50*.
Carles (Lancelot de), I, 84.
Carles (Marguerite de), I, 140.
Carnavalet. V. Kernovenoy.
Caro (Annibale), II, 110, 210, 211.
Carpentariana, II, *33*.
Carracci (Annibale), II, 149.
Cartouche (Louis-Dominique Bourguignon, dit), II, *97*.
Casa (Giovanni della), II, 210.
Casanova (Jacques) de Seingalt, II, 124.
Castel, II, 213, 216.
Castelnau (Michel de), seigneur de Mauvissière, I, 309, 310.
Castelvetro (Lodovico), II, 23, 42, *216*.
Castets (Fernand), I, *96*.
Castiglione (Baltasare), I, 57, 87, *100*.
Castil-Blaze. V. Blaze.
Castro (Guillén de), I, 167.
Catalano (Michele), II, *53*.
Catherine de Médicis, reine de France, I, 184, 233, 309.
Catulle (Caius Valerius Catullus), I, 35, 203, 246, 247 ; II, *164*, 244, 248.
Caumont, II, *209*.
Caumont (Joseph de Seytres, marquis de), II, 117, 209.
Caussade (François de), I, 131.
Cavailhon, II, **160-162**, 171, 243, 260.
Caviceo (Giacomo), I, 81.
Catherine de Médicis, reine de France, I, 309.
Cazalet, II, **181-183**, 271.
Caze. V. Casa.
Cazotte (Jacques), II, 176.
Ceba (Ansaldo), II, 27.
Celler. V. Leclerc.
Cellini (Benvenuto), I, 15.
Cervantes Saavedra (Miguel de), I, 392 ; II, 17, 111, 112, *181*.
César (Caius Iulius Caesar), II, 210.
Cesarini (Virginio), II, 112.
Chabaneau (Camille), I, *68*.
Chable (G.), II, 234.
Chabrol (C.), I, 349.
Chalmel (Alfred), II, 256.
Chalons-sur-Marne, II, 175.
Chamard (Henri), I, *16*, *33*, *43*, *45*, *46*, *47*, *62*, *65*, *69*, *73*, *74*, *105*, *108*, *213*, *226*, *278*, *294*, *387*.
Chamfort (Sébastien-Roch-Nicolas), II, *125*, *151*.
Chammelay. V. Champmeslé.
Champion (Pierre), I, *42*, *52*, *309*.
Champmeslé (Charles Chevillet de), I, *63* ; II, 92, 263, 268, 273.
Champollion-Figeac (Aimé), I, *17*.
Chandezon (Léopold), II, 187, 267, 270.
Chantelouve (François de), I, *59*, 64, *69*, *73*.
Chantilly, I, *139*, *388* ; II, 215.
Chapelain (Jean), II, *6*, 7, 11, *12*, 13, 14, 15, *16*, 29, *33*, 44-46, 79, 112, 133.
Chappuys (Claude), I, 87.
Chappuys (Gabriel), I, 23, *27*, *30*, *67*, 69, 85, 87-94, 95, 100, 357, *358*, *360* ; II, 53, 230, 231, 232, 259.
Chardon (Henri), I, *240*, *312*, *315*.
Charmasse (Anatole de), I, *279*, *303*.
Chariteo. V. Gareth.
Charles IX, I, 49, 51, *73*, 135, 162, 240.
Charolais (G.), I, *190*.
Charpentier (François), II, 33.
Chasles (Emile), I, *54*, *302*, *304*, *305*.
Chasles (Philarète), I, *304*.
Chassaignon (Jean-Marie), II, *148*.
Chastel (Jean), I, *73*.
Chateaubriand (François-René de), II, *188*.
Chaudebonne (Claude d'Urre du Puy Saint-Martin, sieur de), II, 8.
Chaudon (Dom Louis-Mayeul), II, 106, *107*, *123*.
Chénier (André), I, *263* ; II, 155.
Cherbuliez (Victor), II, 275.
Cherot (Henri), II, *38*.
Chevaine (François), II, 230.
Chevalier (*le*) *errant*, parodie, II, *97*.
Chevreau (Urbain), I, 230 ; II, 33, *57*.
Cheynel (Charles), II, 237.
Chiquet (Jean), I, *219*.
Cholières (Nicolas de), I, *228*, 358.
Chuppin (Angélique), I, *75*.
Chuquet (Gustave), II, *71*.

Ciampoli (Giovanni), II, 112.
Cicéron (Marcus Tullius Cicero), II, 112, 210.
Cideville (de), II, *134*.
Cinq-Mars (Henri Coiffier de Ruzé, marquis de), II, *5*.
Cioranescu (Alexandre), I, *5*, *71*, *97*, *134*, *142*, *159*, *164*, *229*, *236*, *238*, *239*, *245*, *249*, *272*, *273*, *276*, *280*, *282*, *285*, *290*, *319*, *328*, *331*, *371* ; II, *130*, *176*, *177*, *261*, *278*.
Clairambault (Pierre), II, *86*.
Claudien (Claudius Claudianus), I, *63*.
Clément (Jean-Marie-Bernard), I, *132*, *359* ; II, 66, *121*, *123*, *152*.
Clermont (de), II, *6*.
Clermont-Tonnerre (Comte Robert de), II, 268.
Clèves (Catherine de), duchesse de Guise, I, *96*.
Clèves (Henriette de). V. Nevers (duchesse de).
Clocquemin (Louis), I, *88*.
Clouzot (Henri), I, *311*, *340*.
Cochin (Charles-Nicolas), II, 162.
Coeffeteau (Nicolas), I, 94.
Cogniard (Frères Hippolyte et Théodore), II, 268, 270.
Cohen (Gustave), I, *243*, *291*.
Coignée de Bourron (Henri), I, 328.
Coislin (Armand du Cambout, duc de), I, 394.
Colin Bucher (Germain), I, 84.
Colle, I, *56*.
Collé (Charles), II, **95-96**, *134*, *140*, *183*, 265, 271.
Colletet (Guillaume), I, *37*, *71*, *138*, *139*, *146*, *284*, *301* ; II, 7.
Colombey (Emile), I, *381*.
Colonna (Francesco), I, 81.
Combellaeus (Joannes), II, 230.
Compaignon de Marcheville (Marcel), II, *100*.
Concini (Concino), I, *67*.
Condé (Louis I de Bourbon, prince de), I, *240*, 310.
Condé (Henri II de Bourbon, duc d'Enghien, prince de), II, 236.
Condorcet (Jean-Antoie-Nicolas de Caritat, marquis de), II, 133, 256.
Conrart (Valentin), I, *68* ; II, 14, *15*.
Contes de l'ancien temps, II, *175*, 256.
Conti (Giusto de'), I, *245*.
Conti (Louise-Marguerite de Lorraine, princesse de), I, *96*, *252*, 368, **370-372** ; II, 256, 269.
Coqueret (Collège de), I, 44, 45.
Coraline, canevas, II, 98.
Corbin (Jean), I, 368, **369-370** ; II, 269, 272.
Corneille (Pierre), I, 70, 72, 167, *269*, 317, 346, *349* ; II, 7, 53, 86, 112.
Corneille (Thomas), II, **78-80**, 84, 186, 263, 272.
Correggio (Antonio Allegri, dit), II, 121.
Corrier (Jean), II, 234.
Cortese (Giambattista), I, *252*.
Cossé (Angélique de), I, *75*.
Costanzo (Angelo di), I, *246*.
Costar (Pierre), I, *290* ; II, 7.
Cotel (Antoine de), I, 220, *253*.
Cotignon (Pierre), sieur de La Charnays, I, 134, **335-336**, **379-380** ; II, 240, 262, 269.
Cotin (Abbé Charles), I, *376* ; II, *53*.
Cotronei (Bruno), II, *59*, *61*, *64*.
Counson (Albert), I, *68*.
Cour (*la*) *de Charlemagne*, tragédie lyrique, II, *186*, *266*.
Courbet (Ernest), I, *55*, *68*, *221*.
Courbeville, II, 216.
Cournand (Antoine de), II, *107*, *148*, 154, *155*.
Courtin (Nicolas), II, 48, *49*.
Courtin de Cissé (Jacques), I, 236, *237*.
Coutances, II, 214.
Coyer (Abbé Gabriel-François), II, 157.
Crasfort (Angélique de), I, *75*.
Crest-Arnaud, I, 84, 86.
Creuzé de Lesser (Auguste), II, 249.
Croce (Benedetto), I, *269*.
Crusca (Académie della), II, 13, 25. 26, 214.
Cubières-Palmézeaux (Michel de), II, 164.
Cuvelier de Trie (Jean-Guillaume A. de), II, 187, 267, 270.
Cypierre. V. Sipierre.

Cyrano de Bergerac (Hercule-Savinien), II, 5.

D. (Mme), II, *152*.
D. L. T., II, *19*, 240.
Dacier (Anne Lefebvre, dame), II, 113.
Daignan d'Orbessan (Anne-Marie, marquis), II, 157.
Daix (François), I, *109*, *237*.
Dalban (Pierre-Jean-Baptiste), II, 268, 272.
Dalescheidt (Henry), I, 263.
Dalley (Tatham Ambersley), I, *304*, *305*.
Danchet (Antoine), II, 83-84, 263, 269.
Dancourt (Florent Carton), I, 76, 264, 270.
Dangeau (Philippe de Courcillon, marquis de), II, *76*.
Daniel (Samuel), I, *274*, *275*.
Dante Alighieri, I, 12, *19*, 42, *55*, *57*, 158, *292*, *379* ; II, *10*, *54*, *57*, *70*, *110*, *120*, 150, 157, 210, 223, 251, 252, 259, 276.
Dassoucy. V. Assoucy.
Daudiguier. V. Audiguier.
Daveyne (Jacques) II, 230.
Davity (Pierre), I, *71*.
Debaste (Nicolas), I, *37*, *222*.
Debure (Guillaume-François), II, *100*.
Decure de Stouts (Francis), I, *21*.
Dedieu (Joseph), I, *385*.
Deimier (Pierre de), I, *58*, *72*, *73*, 103, 108, *109*, 153-154, 156, 162, 172, *173*, 174, 195, 196, *219*, 227, *228*, 231, *235*, 357, 377 ; II, 11, 28, 238, 273.
Dejaure (Jean-Elie-Bédéno), II, 186, 266, 269.
Dejob (Charles), II, 276, 277.
Delaporte (Victor), II, *43*, *56*, *70*.
Delécluze (Etienne-Jean), II, 223.
Delfau (Guillaume), II, 274.
Délices de la poésie françoise, I, *73*, 227.
Delille (Jacques), II, 153.
Delon de Sarnach, II, 187, 265, 270.
Démosthène, II, 112.
Denis, I, 145.
Denis (Ferdinand-Jean), II, 7.
Denisot (Nicolas), I, 52.
Denkinger (Emma Marshall), I, *320*.
Deplanches (Jean), I, *58*, *62*, *65*, *235*, 263.
Des Autels (Guillaume), I, 107, *108*.
Desboulmiers. V. Jullien.
Descallis (François), I, 151-153, 164 ; II, 237, 272.
Deschamps (Emile), II, 235.
Deschanel (Emile), II, *132*.
Des Escuteaux, I, 367-368 ; II, 239, 272.
Desfontaines (Abbé Pierre-François Guyot), II, *40*, 106, *158*.
Desfontaines (Madame). V. Fontaines.
Desforges, II, 96, 266, 271.
Desforges-Maillard (Paul), I, *74* ; II, *75*, *107*, *149*.
Des Gouttes (Jean), I, 20, 77-82, 91 ; II, 225.
Desjardins (Albert), I, *21*, *37*.
Desmarests (Roland), II, 10.
Desmarests de Saint-Sorlin (Jean), I, 163 ; II, *31*, 47-48.
Des Masures (Louis), I, *22*, 83, *84*, *109*.
Desnoiresterres (Gustave), II, *184*.
Despence. V. Espence.
Desportes (Philippe), I, *4*, *5*, *33*, 48-50, 51, 52, 53, *62*, *63*, *65*, 38, *73*, 94, 96, 97, 102, 104, 113, 117, 126, *131*, *133*, 134-137, 140-142, 143, 144, 145, 147, 152, 155-165, 167, 168, 187, 188, 192, 229, 233, 234, *235*, 237, *238*, 245, 249, *255*, 256, *257*, *259*, 273, 276, 285, 287, 289, 290, 296, 315, 319, 320, 321, 327, 328, 329, 333, 341, 342, 349, 386, 388 ; II, *5*, *32*, 192, 228, 229, 270, 272, 273, 278.
Despréaux (Jean-Etienne), II, 91, *92*, 187. 265, 270.
Des Roches (Catherine), I, *63*, *91*, 117.
Des Roches (Madeleine Neveu, dame), I, *63*, *91*, 117.
Des Roches (Adolphe), I, 86.
Desserteaux (Félix), II, 253.
Devauchelle, II, 226.
Dezeimeris (Reinhold), I, *59*, *121*.
Deux (les) anneaux magiques, scénario, II, 99.

Diane de Poitiers, I, *73*, *84*, 243.
Diderot (Denis), II, 70, 177.
Dijon, II, 232.
Diller (Georges), I, *91*.
Dimoff (Paul), I, *263* ; II, *155*.
Dol, I, *279*.
Dolce (Lodovico), I, 12, 95, 159, 295 ; II, 23, 231, 234.
Dolet (Etienne), I, 15, *106*.
Domayron (Antoine), I, *38*, *73*.
Dombes, I, *302* ; II, 222.
Domenicchino (Domenico Zampieri, dit), I, 382.
Dominique. V. Biancolelli.
Donati (Leone), II, *120*, *124*.
Doncieux (George), II, *39*.
Doneville, II, 56.
Donneau de Vizé (Jean), II, 20, 87.
Doolittle (Dorothy), II, *145*.
Dorat (Jean), I, 44, 52, 55, *74*, 132, 293 ; II, 230.
Dorat (Jacques), I, *240*.
Dorat (Claude-Joseph), II, *119*, *147*, *175*.
Doré (Gustave Dorneval), II, 254.
Dorneval, II, 102, 264.
Dorvigny (Louis-Archambault), II, 88, 91, 187, 265, 270.
Dossi (Dosso), I, 382.
Douai, I, 263.
Doublet (Jean), I, *36*, *55*, 239, 255.
Douglas (Comte Louis-Archambauld), I, *60*.
Draudius (Georgius), I, *301* ; II, 221.
Dressino. V. Trissino.
Dreux du Radier (Jean-François), I, 116, *138*.
Dreyfus-Brisac (Edmond-Paul), II, *31*.
Druon (Henri-Valéry-Marc), II, *167*.
Du Bartas (Guillaume de Salluste, seigneur), I, 56, 120, 173, 180-182, 200 ; II, 28, 191.
Du Bellay (Joachim), I, *22*, 33, 41, 45-47, *56*, *61*, *62*, *65*, *66*, *69*, *73*, *74*, 76, 83, *105*, 106, 107, 108, 128, 236, 238, 245, 246, 250, 254, 256, 172, 174, 212, 213, 225, 226, 234, 257, 258, 259, 260, 261, 263, 270, 271, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 282, 283, 293-294, 386, 387 ; II, 192, 221.
Du Bellay (René), I, 41.
Du Berry, II, 103.
Dubled (Jean), II, *134*, *134*, *136*, *137*.
Du Bos (Jean-Baptiste), II, *37*, 116-117, 149.
Du Chastelard, II, 227.
Duchesne (Joseph), II, *47*.
Du Deffand (Marie de Vichy-Chamrond, marquise), II, 125, 135.
Du Faur, I, 134.
Dugast-Matifeux (Charles), I, *138*.
Duhamel (Jacques), I, *309*.
Duhamel (Léopold), I, *115*.
Dulac, II, 266, 269.
Du Lorens (Jacques), I, 63, *363*.
Du Mas, I, 53, *62*, *64*, *73*, 102, 219, 221, 350.
Du Monin (Jean-Edouard), I, 57.
Du Monstier (Daniel), I, 95.
Du Parc. V. Sauvage.
Du Pays (Augustin-Joseph), II, 254.
Du Peloux (Vicomte Charles), II, *185*.
Du Perrier, II, 110.
Du Perron. V. Perron.
Du Peyrat (Guillaume), I, 34, 49, 145, *210*, 218, *219*, *222*. *236*, *284*; II, 235, 272.
Du Pin (Marie), I, 262.
Du Pons, II, *37*, *40*.
Du Pont (Jean-Baptiste), I, *62*.
Dupont de Nemours (Pierre-Samuel), II, *163*, 171-174, 244, 248.
Dupray, II, *165*.
Dupuy (Etienne), II, 267.
Durand (Estienne), I, 139-140 ; II, 59, 239, 271.
Durant (Gilles), I, 220, *228*, 272, *276*, 288.
Du Rivage. V. La Mesnardière.
Du Rocher (R.M.), I, 337-338 ; II, 262, 269.
Du Ryer (Pierre), I, 344-347 ; II, 196, 263, 272.
Du Sable (Guillaume), I, 237.
Du Sentier, I, 59.
Du Tillet. V. Titon du Tillet.
Du Vair (Guillaume), II, 237.
Duval (François), I, *356* ; II, *110*.
Duvau de Chavagne (Charles), II, 250, 251.
Du Verdier (Antoine), 56, *77*, 78, *79*, 81, *82*, 84, *86*, *87*, *98*, *301*, *304*.

Du Verdier (Claude), II, 233.
Du Verdier (Gilbert Saulnier), I, *27*, 381.
Du Verdier (Geneviève), I, 94 ; II, 231.

E. D. V. Durand (Estienne).
Ebert (Adolf), I, *309*.
Effiat (Marie de Fourcy, marquise d'), I, 139.
Elisabeth, reine d'Angleterre, I, *163*, 262.
Elisabeth de France, I, 316.
Eléonore d'Autriche, reine de France, I, 80.
Elite des poésies fugitives, II, 96.
Ellain (Nicolas), I, *61*.
Emon, tragédie, I, 317 ; II, 262.
Enfariné (Jean l'). V. Salviati.
Engenville d'), I, 164, 187.
Enghien (Jean de Bourbon, comte d'), I, 84.
Entrée en France de Don Quichot de la Manche, ballet, I, 392.
Entretiens (les) de feu M. de Balzac, I, *71*.
Epinay (Louise-Florence-Pétronille d'Esclavelle de la Live, marquise d'), II, *132*.
Equicola (Mario), I, *30*, 87.
Erasme (Désiré), I, *105*.
Erastus (Thomas Lieber dit), I, *358*.
Eschyle, II, 213.
Escuteaux. V. Des Escuteaux.
Esope, II, 212.
Espagne, , 13, 29, *85* ; II, 8, 17, 224.
Espence (Claude d'), I, *130*.
Espezel (Pierre d'), II, *156*.
Espiard de la Cour, I, 355.
Espinaud (Jean d'), I, **368-369** ; II, 237, 269.
Espinay (Charles d'), évêque de Dol, I, *279*, *283*.
Espiner-Scott (Janet G.), I, *51*.
Esprit, II, 260.
Essais d'imitation en vers des jardins d'Alcine et d'Armide, I, *204*; II, 250.
Este (Alphonse I d'), I, 13, 15.
Este (Anne d'), duchesse de Nemours, I, *191*.
Este (Bradamante d'), comtesse Bevilacqua, I, 16, 75.
Este (Ercole II d'), I, 13, 15.
Este (Francesco I d'), I, 15.
Este (Ippolito, cardinal d'), I, *100*, 263 ; II, 53.
Este (Ippolito II d'), I, 16, 77 ; II, 225.
Este (Marfisa d'), marquise de Carrara, I, 16, *75*.
Este (Obizzo d'), II, 108.
Esternod (Claude d'), I, *71*, *72*, *73*.
Estève (Edmond), I, *356* ; II, *145*, *147*, *167*.
Estienne (Charles), I, 20, 106, 293, 304.
Estienne (Henri), I, *57*, 126.
Estival, I, *357*.
Estoile (Pierre de l'), I, *24*, *62*.
Etampes (Loyse d'), I, 85.
Etienne (Charles-Guillaume), II, 96, 267, 271.
Etrées (Angélique d'), I, *75*.
Eugenico (Nicolò), II, 231, 234.
Euripide, I, 45 ; II, 112, 217.
Europe, II, 115, 121.
Everaerts (Jean, dit Jean Second), I, 35, 203.
Evreux, II, 256.
Expilly (Claude d'), I, *58*, *60*, *67*, *235*.

F. Q. D. B., I, 115-117 ; II, 238, 269.
Fagan (Barthélemy-Christophe), II, 95, 264, 271.
Faguet (Emile), I, *290*, *312*.
Fargis (Madeleine de Silly Rochepot, dame du), II, 234.
Farinelli (Arturo), I, *19*, *57*, *292* ; II, *10*, *54*, *57*, *70*, 259.
Farnese (Alessandro), II, 168.
Farnese (Alessandro). V. Paul III.
Fatini (Giuseppe), I, *270*, *286*.
Faucherand (Pierre), sieur de Montgaillard, I, *60*, 64, *73*, 289, 389.
Faure (Henry), I, *333*.
Favart (Charles-Simon), II, *89*, 97.
Favereau (Jacques), II, *12*.
Favoral, I, **365-366** ; II, 238, 271.
Faydit, I, *262*.
Fénelon (François de Salignac de La Mothe), II, 113.
Ferdinand II, Grand-Duc de Toscane, II, 13.
Fermat (Samuel), II, *13*.

Ferney, II, 123.
Ferrara (A.), I, *174*.
Ferrare, I, 11, 13, 14, 15, 46, 77, 93, 207, 299 ; II, *12*, 31, 118, 156, 157, 209, 225, 231, 232, 277.
Ferrazzi (J.), I, *11*, *80* ;II, *24*, 258, 259.
Ferrero (S.), I, 4.
Ferrier de la Martinière (Jules), II, *53*, *56*.
Feugère (Léon-Jacques), I, *33*, *141*.
Ficino (Marsilio), I, 31 ; II, 191.
Fiefmelin (André Mage de), I, *103*, *258* ; II, 237.
Fiorentino (Remigio), I, *254*.
Fiori (i) delle rime dei poeti illustri, I, *246*, *256*.
Firenzuola (Agnolo), I, *256*, *358*.
Fischmann (Paul), II, *20*.
Flaccus (Valerius), I, 179.
Flamini (Francesco), I, *16*, *17*, *155*, *242*, *261*, *264*.
Fleuret (Fernand), I, *71*.
Fleurs (les) des plus excellens poètes, I, *116*.
Fleury (Edouard Husson), II, *181*.
Fleury (Jacques), II, *107*.
Florence, II, *12*, 214.
Flores (Juan de), I, 334, 358.
Florian (Jean-Pierre Claris de), II, 176.
Foix (Monsieur de), I, *237*.
Foix (Jean-Roger, marquis de), baron de la Gardiole et de Canté, I, *394*.
Folard (Abbé Joseph-Nicolas), II, 117, 118, 209.
Folard (le Père François-Melchior), II, 213.
Folengo (Teofilo), II, *159*.
Fontaine (Charles), I, 19, *31*, 128.
Fontaine (Léon), II, *84*.
Fontainebleau, I, 308, 309, 310, 311.
Fontaines (Mlle de), I, 145.
Fontaines (Maris-Louise-Charlotte de Pelard de Givry, comtesse de), II, 130, 131.
Fontana (Bartolomeo), I, *14*.
Fontenay-le-Comte, I, 139.
Fontenelle (Bernard Le Bouyer de), II, 54.
Fonteny (Jacques de), I, 353.
Forcadel (Estienne), 102, *103*, *256* ; II, 226, 227.
Forli (Aveugle de). V. Scanello.
Fornari (Simone), II, 26, 245, 246.
Fornier (Jean), I, **98-99**, 101 ; II, 227.
Fortet (Pierre), I, 134.
Fortiguerri (Niccolò), II, *159*, 249.
Fortoul (Hippolyte-Nicolas-Honoré), II, 274.
Fourmont (Etienne), II, 113, *114*, *134*.
Fournel (Victor), II, *20*, *100*.
Fournier. V. Fornier.
Fournier (Edouard), I, *67*.
Fragment... de l'Orlando Furioso, II, 249.
Fragrius. V. Fraguier.
Fraguier (R.), II, 227.
Framéry (Nicolas-Etienne), II, *152*, 171, 247, 266, 269.
Français (François-Louis), II, 252.
Francheville, II, 8.
Franco (Nicolo), I, 31, *108*.
François I, roi de France, I, 13, *16*, 17, 22, 50, 55, 56, 80, 87, 287, 300, 385 ; II, 221.
François de Neufchâteau, II, *163*, **164-165**, 244, 257.
Francus (Dr.). V. Mazon.
Fregoso (Giambattista), I, *106*.
Frémy (Etienne), I, *52*.
Frenicle (Nicolas), I, *64*.
Frénilly (Auguste-François Fauveau de), I, *204* ; II, 171, 251.
Fréron (Elie-Cath.), II, 132.
Friedmann (C.), II, *55*.
Fucilla (Joseph), I, *5*, *212*, *238*.
Fulgoso. V. Fregoso.
Fumagalli (Giuseppina), I, *12*, *174*, *206*, *382*.
Fumée (Gilles), I, 49, **130** ; II, 229, 230, 271.
Furetière (Antoine), I, 290.
Fuzelier (Louis), II, 88, 89, 92, 103, 264, 270, 273.

G., II, *92*.
Gachet d'Artigny (Abbé Antoine), II, *113*.
Gaiffe (Félix), I, *28*, *106*.
Gaillard (Gabriel-Henri), II, *148*.
Galilei (Galilea), II.

Galus (Cornelius), I, *209*.
Gambier (H.), I, *16*.
Garat (Dominique-Joseph), II, *127*, *151*.
Gareth (Benedetto), dit Chariteo, I, 31, *252*, *259*.
Garfagnana, I, 298.
Garnier (Claude), I, 53, *62*, *67*, *73*, *163*, 221, *252*.
Garnier (Robert), I, 4, 50, *240*, *304*, 312-318, 319, 320, 332, 333, 341, 348 ; II, 78, *80*, 261, 272.
Garonne, I, 129.
Garrisson (Gaston), I, *65*, *386*.
Gascogne, I, *258*.
Gasdou (Adrien de), I, *109*.
Gaspary (Adolf), I, 155.
Gassendi (Jean - Jacques - Basilien), II, 250.
Gaston d'Orléans. V. Orléans.
Gaule, I, 77 ; II, 225.
Gaultier (Léonard), I, 94 ; II, 239.
Gaultier Gargouille. V. Guéru (Hugues).
Gayot de Pitaval (François), II, *39*, *40*, *110*.
Genèvre, tragicomédie, I, 309-311 ; II, 261, 269.
Génie de la littérature italienne, II, *107*.
Genlis (Stéphanie-Félicité Ducrest de Saint-Aubin, marquise de Sillery, comtesse de), II, *176*.
Geoffroy (Julien-Louis), II, *127*, *147*, *152*, *153*.
Germa (B.), I, *373*.
Gerold (Theodor), II, *144*.
Gessner (Salomon), II, 157.
Gilbert (Gabriel), I, 342-344, 347 ; II, 263, 270.
Gilbert (Nicolas-Joseph-Laurent), I, *72*.
Gilbert (Pierre), II, 227.
Ginguéné (Pierre-Louis), II, *59*, *185*.
Gioberti (Vincenzo), II, 274.
Giraldi Cinzio (Giovanbattista), I, 5, *87*, *105*, 171, *172*, *173* ; II, 24, 26.
Giraldi Lilio (Gregorio), I, 14.
Gluck (Christoph von), II, 184, 185.
Gmelin (Hermann), I, *105*.
Godard (Jean), I, *66*, *68*, 218, *235*, 249, *257*, *276*, 279, 302-303 ; II, 222.
Godeau (Antoine), II, 4, *6*, 13.
Godefroy (Mlle Claude), II, 235.
Gohin (Ferdinand), II, *92*.
Gohorry (Jacques), I, 23, *28*, 83, 222, *223*, 247.
Goizet (J.), I, *301*, *326*, *329*, *340* ; II, *20*, *91*, *94*, 265, 266, 267, 268.
Gomberville (Martin le Roy, sieur de), I, *380*.
Gomez de Vasconcellos (Louise-Geneviève), dame Gillot de Beaucou., II, 52, 75, 241, 259.
Gonzaga (Famille), I, 156, 157.
Gonzaga (Curzio), I, *75*.
Gonzaga (Federico II di), marquis de Mantoue, I, 156, 157.
Gonzaga (Luigi), II, 234.
Gonzague (Catherine de). V. Longueville.
Gonzague (Elisabetta Rangoni, princesse de), II, 157.
Gouffé (Armand), II, *97*, 267.
Gouffier (Louis), marquis de Boissy. V. Boissy.
Goujet (Abbé Claude-Pierre), I, 78, *94*, *95*, *96*, *98*, *99*, *102*, *114*, 116, *118*, *121*, *123*, *127*, *130*, *131*, 153, 155, 190, *195*, *302*, *304*, *319*, *323*, *363* ; II, *19*, *52*.
Goujon (Jean), I, 83.
Gourbillon (Joseph-Antoine de), II, *98*.
Gournay (Marie Le Jars, demoiselle de), I, *54*.
Graesse (Johann-Georg-Theodor), II, 226, 258.
Graf (Arturo), I, 32.
Granet (Abbé François), II, *108*, *109*.
Granjon (Robert), I, *128*.
Grasse (Evêque de). V. Godeau.
Graur (Théodosia), I, *217*, *262*, *282*.
Gravier (G.), II, 217.
Grazzini (Antonfrancesco), dit il Lasca, I, *309*.
Grèce, II, 217.
Gregorio da Spoleto, I, 293.
Grenier (Abel), I, *14*, *22*.
Grente (Georges), I, *115*, *389*.
Grévin (Jacques), I, 56, 59, 64, *67*, *68*, *73*, 184, *251*, 253, 256.

Grimm (Friedrich-Melchior, baron), II, *109*.
Gringoire (Pierre), I, *326*.
Grisel (Jean), I, *34*, *278*.
Gros (César), évêque de Saint-Jouarre, II, 231.
Gros (Etienne), II, *71*, *76*.
Grosley (Pierre-Jean), II, *157*.
Guarino (Alessandro), II, 168.
Guarino (Giovambattista), II, *12*, 101, 168, *176*, 210.
Guazzo (Stefano), I, 87.
Guégan (Bertrand), I, *19*.
Guercin (Antoine), I, 86 ; II, 257.
Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, dit il), I, 382.
Guéret (Gabriel), I, *88*, *367*.
Guersin. V. Guercin.
Guéru (Hugues), sieur de Fléchelles, dit Gaultier-Gargouille, I, *363*.
Guesdon (Julien), I, 103, 247 ; II, 235.
Guevara (Antonio de), I, *31*.
Gueulette (Thomas-Simon), II, 100, *101*.
Guicciardini (Francesco), II, 210.
Guidi (Jean-Baptiste-Marie), II, 163, *167*, 168, 257.
Guidi (Ulisse), I, *11*, *80* ; II, 258.
Guidicciolo (Levantio da), I, *257*.
Guidiccione (Giovanni), I, *269*.
Guiffrey (Jules-Joseph), I, *20*.
Guillais (A.), II, *187*.
Guillaume (Charles), I, *63*.
Guise (Charles de Lorraine, duc de), duc de Joyeuse, prince de Joinville, I, 388, 389.
Guise (François de Lorraine, duc de), I, 310 ; II, 227.
Guise (Henri de Lorraine, duc de), II, 370.
Guise (Henriette-Catherine, duchesse de), I, *96*.
Guise (Louis-Joseph de Lorraine, duc de), duc de Joyeuse et d'Angoulême, I, 394.
Guy (Henri), I, *17*, *177*, *207*, *246*.
Guy de Tours (Michel), I, 49, *62*, *68*, *70*, *72*, *73*, *109*, 145, 148-149, 220, 222, *231*, *233*, *253*, 263 ; II, 236, 272, 273.
Guyot (R.), I, *248*.
Habert (François), I, 106.
Habert (Isaac), I, *133*, 214, *215*, *235*, *256*, *257*.
Hapdé (Jean-Baptiste-Augustin), II, 269.
Hardy (Alexandre), I, *316*, 323, 331, 349.
Harmand (René), II, *19*.
Harmonville (G. d'). V. Lacroix.
Harrington (John), II, *26*.
Hautemer, II, 103.
Hauvette (Henri), I, *5* ; II, 189, 277, 278.
Havard (Jean-Alexandre), II, 246.
Hays (Jean), I, *65*, *66*, *221*, *244*, *257*, 289.
Hazard (Paul), II, *115*, *166*.
Hébreu (Léon). V. Leo Hebraeus.
Henri II, roi de France, I, *21*, 28, 80, 82, 260, 385, 386.
Henri III, roi de France, I, 49, 52, 99, 162, 240, 310, 311, *391* ; II, 228.
Henri IV, roi de France et de Navarre, I, 24, 102, 121, *185*, 187, 240, 332, *363*.
Henry (Charles), II, *133*.
Herberay (Nicolas d'), sieur des Essarts, I, 22, 23, 24, 76, 77, 83, 86, 355.
Hercuëil. V. Arcueil.
Hermite (François, dit Tristan l'), I, 357 ; II, 5.
Hernu (Anne de), I, *219*.
Héroard (Jean), I, *316*, *317*, *391* ; II, 261, 262.
Héroet (Antoine), I, 31.
Hérold (Louis-Joseph-Ferdinand), II, 267.
Hesteau (Clovis), sieur de Nuysement, I, *109*, 163, 184, 239, 257, *260*, *261*, 280.
Heudon (Jean), I, 323.
Heures (les) perdues de R.D.M., I, *321*.
Heurles (Monsieur de), II, 7.
Hillebrand (Karl), II, 275.
Hippeau (Célestin), II, 254.
Hoffmann (François - Benoît), II, 186, 266, 269.
Hollande, II, 157, 213.
Homère, I, 46, 54, 55, 109, 171, 173, 175, 176, 190, 196 ; II, *10*, *11*, *25*,

26, 29, 33, 36, 38, 44, 54, 112, *113*, 122, 124, 125, 146, *147*, 148, 149, 152, 187, 191, 210, 211, 214, 217, 249, 275.
Horatius Flaccus (Quintus), I, 42, 107, *209*, *240*, 270, 291, 295 ; II, 23, 42, *59*, 210, 212, 213.
Hospital (Michel de l'), I, 56, *210*, 258, 263.
Hovyn de Tranchère (J.), I, *248*.
Huet (Pierre-Daniel), I, 355.
Huguet (Edmond), I, *57*, *126*.
Humières (Claude d'), I, *387*.
Humières (Louis IV de Crevant, marquis d'), I, 394.
Hurd (Richard), I, *207* ; II, *147*.

I. D. B. V. Boyssières.
Imbert de Bourdeaux (Guillaume), I, *72*.
Imitation de quelques chans, I, 49, 113, *114*, *135*, 137-142, 155, 161.
Imola, II, 25.
Irail (Abbé Simon-Augustin), II, *40*.
Isouard (Alexandre-Niccolo), II, 96.
Issoire, I, 66.
Issy, I, 53.
Italie, I, *12*, 13, 15, 16, 29, 35, 44, 56, 173, *245*, *247*, 253, 382, 383, 390 ; II, 13, 22, 23, 24, 25, *29*, *39*, *82*, 119, *120*, *121*, 124, *132*, 156, 157, *177*, 185, 210, 212, 224, 274, 275, 278.

J. B. B. B., I, *331*.
J. D. L. V. Blambeausault.
Jacob (P. L.). V. Lacroix.
Jacoubet (Henri), II, *109*, *144*, *166*, *167*, 244, 278.
Jacquier (J.), II, 234.
Jacquin (Abbé Armand-Pierre), I, *378* ; II, *107*, *108*, *109*.
Jadin (Adolphe),II, 96.
Jamyn (Amadis), I, 5, *28*, *40*, 49, 50, 52, 53, *60*, *61*, *65*, *66*, *67*, 126, 144, 217, *232*, *233*, *235*, 239, *240*, 251, 254, 255, *257*, 259, 262, *271*, 273, 282, 284, *285*, *287*, *290* ; II, 234, 270.
Janin (Jules), II, 252.
Jodelle (Eugène), I, *47*, 70, 73, 144, 214, 244.
Johannot (Tony), II, 246, 252.
Jordan (Charles-Etienne), II, *39*.
Jouglard (Madeleine), II, *145*.
Joyeuse (Anne d'Arques, duc de), I, 390.
Jugé (Clément), I, *52*.
Juliard (J.), I, *61*, 223.
Jullien (Jean-Auguste), dit Desboulmiers, II, *90*, *97*, *98*, *99*.
Julliot (Renault), I, *75*.
Juvénal (Decimus Junius Juvenalis), I, 54, 296 ; II, 210.
Juvenal (Latino), II, 168.
Juvenel de Carlencas (Félix de), II, *105*.

Kastner (L. E.), I, *258*, *275*.
Kehl, II, *130*.
Kernovenoy (François de), I, 159, *163*.
Keyser (Sijbrand), I, 5, *309*, *314*, *319*, *320*, *329*, *331*, *336*, *371* ; II, *52*, *61*, *65*, *96*, *120*, *121*, *137*, 258, 259, 260, 278.
Koerting (Gustav), I, *356*.
Kramer, II, *39*.
Kuechler (Walter), I, *360*.

L. A., II, *122*.
L. F. (de). V. La Fontaine.
Labbet (Antoine-Jacques), abbé de Morambert, II, *97*.
Labé (Louise), 19, *61*, 82, 111, 207, 236.
La Béraudière (Marc de), I, 385.
La Bizardière (Michel-David de), II, 113.
Lablénie (Edmond), I, *121*.
La Boétie (Etienne de), I, *33*, *108*, 140, *233* ; II, 228, 272.
La Borderie, I, *68*, *188*.
La Borderie. V. Le Fèvre de La Borderie.
Laborié (Charles-Honoré), II, 248.
La Bruyère (Jean de), II, *74*.
La Calprenède (Gautier de Coste, sieur de), I, 317-318, *380* ; II, 263, 272.
Lacépède (Bernard-Germain-Etienne de La Ville-sur-Illon, comte de), II, 265, 269.
La Charnays. V. Cotignon de La Charnays.

La Chastre (Marie de), demoiselle de Tenjou, I, *35*.
La Chaume (A. le C., baron de), I, 103, *258*.
Lachèvre (Frédéric), I, *99*, *116*, *195*, *363* ; II, *5*, *64*, 239.
Lacoche (Hector), II, 255.
Lacour (Louis), I, *393*.
Lacroix (C.-S. de), II, *5*.
Lacroix (Paul), I, *70*, *71*, 116, *117*, *322*, 323, *326*, *329*, *330*, *336*, *359*, *381*, *391*, 392 ; II, *53*, 261, 262.
La Croix du Maine (François Grudé, sieur de), I, 77, 78, 79, *80*, 81, 82, 84, 85, 86, *87*, *98*, *99*, 116, *130*, *190*, *197*, *301*, *304*, *329* ; II, 221, 257.
La Curne de Sainte-Palaye (Jean-Baptiste de), II, 145.
Ladoué (P.), II, 255.
La Faille (de), II, *74*.
Lafargue (P.), II, 103.
Laffémas (Isaac de), I, 319.
Laffichard (Thomas), II, 102.
La Fontaine (Jean de), I, 5, *18*, *68*, 138, 140, 153 ; II, 32, 53, 56, 57-68, 69, 70, 83, 92, 93, 94, 119, 125, 161, 175, 194, 196, *212*, 241, 263, 268, 271, 273.
La Fontan (J. de), I, 72.
La Fontenelle de Vaudoré (Armand-Désiré de), I, *311*.
Lagrange, II, 20.
Lagrange, II, 102.
La Gravière (Laurent de), I, 128.
La Grye (Guy de), I, *61*.
La Harpe (Jean-François de), II, *66*, *74*, *75*, *130*, *134*, *149*, *164*, *167*, *176*, *185*.
La Haye, II, 103.
La Haye (Maclou de), I, 208, 236.
Lajarte (Théodore Dufaure de), II.
La Jessée (Jean de), I, *33*, *38*, 49, *55*, *59*, 60, *61*, *62*, *65*, *66*, *67*, *68*, *69*, *70*, *73*, *121*, 146-147, 164, 237, *239*, 248, 251, *254*, 257, *290* ; II, 234, 272.
Lalanne (Ludovic), I, *38*, *68*, *160*, *204*, *309*, *316* ; II, 100.
La Laurencie (Lionel de), I, *389*, *391*.
Lamartine (Alphonse-Marie-Louis Prat de), I, 309 ; II, 130, 188, 275.
Lambert (Elie), II, 278.
La Meschinière. V. Odespunc de La Meschinière.
La Mesnardière (Hippolyte-Jules Pilet de), II, 7, 8, 45, *46*.
La Montagne, II, *165*.
Lamothe-Langon (Baron Etienne-Léon de), II, 273.
La Mothe le Vayer (Abbé François de), II, 64.
La Motte (Antoine Houdar de), II, *97*, 113, *212*.
La Motte-Aigron (Jacques de), I, *68*.
Lancaster (Henry Carrington), I, *115*, *317*, *323*, *328*, *329*, *331*, *344*, *347*.
Landré (Guillaume), I, 79, 80, 85 ; II, 257.
Lange (Nicolas de), I, *302* ; II, 222.
Langlard, II, *150*.
Langlois (François), I, *29* ; II, 11.
La Noue (François de), I, 25-28, *37* ; II, 108.
La Noue (Odet de), I, *253*.
Lanson (Gustave), I, *44*, *309*, *311*, *316*, *326* ; II, *145*.
Lantier (Etienne-François de), II, *55*, 155, *156*, 179.
La Péruse (Jean de), I, *66*.
La Picardière (sieur de), I, *73*.
La Place (Pierre-Antoine de), II, 152.
La Porte (Abbé Joseph de), I, *132*, *304* ; II, *20*, *52*, *92*.
Larivey (Pierre), I, *304*, *335*.
La Roche, I, 134.
La Rochefoucauld (François, prince de Marsillac, puis duc de), I, *347*, 394.
La Rochefoucauld (Anne de), II, 230.
La Rochefoucauld (Françoise de), II, 230.
La Ronce, I, *357*.
La Roque (Simon, sieur de), I, *38*, 49, 50, 53, 64, *72*, 102, 123, 124, *138*, 144, 165-166, *231*, 239, *253*, *255*, 289, *239*, *352* ; II, 235, 236, 270, 271, 273.
Lasca. V. Grazzini.
Lasphrise (Mars Papillon de), I, *62*, *67*, *68*, *71*, *72*, *253*.
Lastri (Marco), II, *150*.

La Taille (Jacques de), I, 54, *304*, 347, 348 ; II, 222.
La Taille (Jean de), I, *37*, *54*, *61*, *62*, *63*, *67*, *68*, *72*, *73*, *109*, *226*, *242*, *248*, *258*, 304-307, *311*, 387 ; II, 221, 222.
La Tayssonnière (Guillaume de), I, 19, *98*.
La Thorillière, II, 100.
La Tour, II, *106*, 108.
Latour (Antoine de), II, 247.
La Tour d'Albénas (Béranger), I, 127-128 ; II, 227, 271.
Laudereau (Noël), I, 326.
Laudun d'Aigaliers (Pierre de), I, *108*, 173, 385.
Laugier de Porchères. V. Porchères.
Laumonier (Paul-Marie), I, *32*, *33*, *36*, *37*, *42*, *43*, *44*, *45*, *63*, *65*, *66*, *67*, *68*, *69*, *72*, *83*, *175*, *179*, *208*, *209*, *210*, *211*, *212*, *226*, *227*, *232*, *233*, *235*, *238*, *240*, *242*, *243*, *244*, *245*, *246*, *249*, *253*, *254*, *255*, *256*, 258-263, *272*, *273*, *275*, *276*, *279-283*, *285*, *288*, *290*, *299*.
Launay (Seigneur de). V. Boaistuau.
Laur (E.), I, *19*.
Laurini, I, *41*.
Laval (Antoine de), I, *71*, *333*.
Laval (Antoine-Mathieu de), I, 49, 53, 131-133, 144, *231* ; II, 230, 271.
Laval (Antoine-Mellé de), I, *131*.
Laval (Hiérôme de). V. Avost.
Laval (Pierre de), I, *218*.
Lavallée (Théophile), II, *8*.
La Vallettrye (de), I, *118*.
La Vallière (Laurent de La Baume Le Blanc, seigneur de), I, 394.
La Vallière (Louis-César de La Baume Le Blanc, duc de), I, *301*, *302*, *329*, *331*, *336* ; II, *100*, 221.
Lavaud (Jacques), I, 5, *52*, *53*, *131*, *134*, *135*, *142*, *144*, *155*, *161*, *333* ; II, 228.
Laverdet (Auguste), II, *32*, *60*, *65*.
Lavieille (A.), II, 246.
Le Blais, I, *298*.
Le Blanc, II, *99*.
Le Blanc (Jacques), I, 251.
Le Bossu (Le Père René), II, *37*, 38.
Le Bourdellès (Raymond), II, 276.
Le Brun (Claude), I, *302* ; II, 222.
Leclerc (Ludovic), I, *389*.
Le Court (Hugues de), I, 289.
Le Digne (Nicolas), I, *33*, *69*, *235*, *238*, *257*, 284.
Le Fèvre de la Borderie (Guy), I, *31*, 56, *57*, 60, *61*.
Lefranc (Abel), I, 29, *51* ; II, *155*.
Le Gendre (Roland), I, *75*.
Léger (François-Pierre-Auguste), II, 96, 103, 266, 271.
Legrand (Marc-Antoine), II, *97*, 103.
Legros (René P.), II, *122*, *129*.
Le Hayer du Perron (Louis), II, *10*.
Leiden, I, *5*.
Le Jars (Louis), I, *309*.
Le Jay (le Père Gabriel-François), II, 213.
Le Jeune, II, *123*, 180, *181*.
Le Loyer (Pierre), I, *34*, *63*, *235*, *307*.
Le Maire de Belges (Jean), I, 15, 22.
Le Mans, I, 41, *184*.
Le Masson (Nicolas), I, 150, 151 ; II, 238, 272.
Lemazurier (Pierre-David), II, 250, 272.
Le Meau (Angélique), I, *75*.
Lemercier, I, *295*.
Lemercier (Népomucène), II, *179*.
Le Metel d'Ouville. V. Ouville.
Le Monnier (Henry), II, 274.
Le Moyne (le Père Pierre), II, 37-38, 46-47, *57*.
Le Nain (Louis), II, 254.
Lenel (S.), II, *185*.
Lenglet-Dufresnoy (Abbé Nicolas), I, *79*, *80*.
Lenza, II, *211*.
Leo Hebraeus (Jehudah ban Ishaq Abravanel, dit), I, 30, 31, 34.
Leoni (Giovanni Battista), II, 210.
Léopold. V. Chandézon.
Lepage (Henri), I, *326*.
Lépante, I, 195, 196.
Le Pays (René), II, 56.
Le Poulchre (François), sieur de La Motte-Messemé, I, *62*, *69*, *70*, *71*, *72*, 182, *245*, 254.

Le Riche (Guillaume), I, 164, 328, 340-342, 347 ; II, 263, 270.
Le Riche (Guillaume), I, *311*.
Le Riche (Michel), I, *311*.
Leroy (André), I, *45*.
Lesage (Alain-René), II, 98, 102, 158, 259, 264.
Lespine (Charles de), I, *69*.
L'Estrange (François de), évêque d'Allez, II, 228.
Le Tourneur (Pierre-Prime-Félicien), II, *159*, 223.
Le Vayer (Abbé). V. La Mothe Le Vayer.
Lévi-Alvarès (David-Eugène), II, 251.
Le Villain (Claire), I, 289.
Levol (Florimond), II, *155*.
L'Heritier de Villandon (Marie-Jeanne), II, *106*, 241, 270.
Lhomer (Jean), II, *164*, *165*.
L'Huillier (Jérôme), seigneur de Maisonfleur, I, 135.
Liancourt (Jeanne de Schomberg, marquise Du Plessis, duchesse de), I, 338 ; II, 235.
Lignerolles, II, 226.
Limojon de Saint-Dizier (Ignace-François), II, 112, *113*, *181*.
Limperno Pitocco. V. Folengo.
Lintilhac (Eugène-François-Léon), I, *20*, *303*, *305*.
Lion (Henri), II, *130*, *132*.
Livet (Charles-Louis), I, *67*, *393* ; II, *6*.
Livius (Titus), II, 210.
Logeas. V. Maron.
Loire, I, 129.
Lois (Amadis de), I, *75*.
Lombard (Alfred), II, *116*.
Longchamps, II, *124*, *132*, *133*.
Longueville (Famille), II, 45.
Longueville (Catherine de Gonzague, duchesse de), I, *96*.
Lope de Vega. V. Vega.
Loret (Jean), I, *67*, *393*.
Lorraine (Charles, cardinal de), I, *261*.
Lorraine (Louise-Marguerite de). V. Conti.
Lortigue (Annibal de), I, *58*, *67*, *70*, 72, 221 ; II, 237.
Louis XII, roi de France, I, 13.
Louis XIII, roi de France, I, *316*, 317.
Louis XIV, roi de France, I, 240, *247*, 290, *391*, 392, 393, 394 ; II, 13, *43*, 53, *64*, 71, 111, 115.
Louis XVIII, roi de France, II, 223, 245, 246.
Louise de Savoie, I, *17*.
Louvencourt (François de), I, *71*, *72*, 229, *233*, 273.
Louvre, I, *139*, 391 ; II, 76, 161.
Loys (Jacques), I, 263.
Loys (Jean), I, 219, 289.
Lucain (Marcus Annaeus Lucanus), II, 33.
Lucas (Hippolyte), II, *100*, 266.
Lucien de Samosate, I, 187.
Lucrèce (Titus Lucretius Carus), I, *259*.
Lude (Henri de Daillon, comte de), I, 394.
Lulli (Jean-Baptiste), I, 389.
Lumbroso (Alberto), I, *295*.
Luna (Fabrizio), I, 12.
Luppé (Albert, comte de), II, *115*.
Lurieu (Jules-Joseph-Gabriel de), II, 268.
Luther (Martin), II, 120, 276.
Luzio (Alessandro), I, *156*.
Lyon, I, 11, 15, 16, 20, 51, 77, 86, 87, 88, 100, 102, 144, *302* ; II, 222, 225, 226.

Macé (René), I, 175.
Machiavelli (Niccolò), I, 26 ; II, 210.
Macrin (Salmon). V. Salmon.
Macrobe (Ambrosius Aurelius Theodosius Macrobius), II, 42.
Madame. V. Elisabeth de France.
Madeleine (Jacques), I, *309*, 310, 311.
Maffei (Scipione), II, 29.
Magendie (Maurice), I, *356*, *372*, *373*, *379* ; II, 7.
Magne (Emile), I, *363* ; II, *14*, *15*.
Magny (Olivier de), I, *47*, *55*, *67*, *68*, *212*, 218, 221, *222*, 233, *242*, 251, 255, *257*, *258*, *262*, 270, 275, 277, *278*, 279, 282, *285*, 287, 294 ; II, 192.
Magrini (Diana), I, *14*.
Maguelonne (Mlle G.), II, 255.

Maillé-Brézé (Jacques de), I, *251*.
Mainardi (Arlotto), I, *358*.
Maintenon (Françoise d'Aubigné, marquise de), II, *8*.
Mairet (Jean), I, 339-340, 347 ; II, 73, 263, 270.
Maisons-Laffitte, II, 268.
Malatesta (Giovanni), II, 25.
Malboissière (Geneviève de), II, 155.
Maldé (Ettore de), I, *174*.
Malherbe (François de), I, *123*, 160, *247*, 248, 315, 316, *391* ; II, 4, 5, 17, 54, 211.
Malkiel-Jirmounski (Myron), II, 278.
Mallet (Abbé Edme), II, *5*, *29*, *41*, *107*, *108*, *110*.
Malleville (Claude de), II, 4, 6.
Mambrun (le Père Pierre), II, 37, 38, 42.
Mancini (Hortense), duchesse de Mazarin, II, *89*.
Mancini-Mazarini (Louis-Jules Barbon), duc de Nivernois, II, 163, *164*, 171, 248, 257.
Mandelot (les Demoiselles de), II, 235.
Mans (le). V. Le Mans.
Mantoue, I, 11.
Mantoue (duc de). V. Gonzaga.
Marandet (André), II, *89*.
Marbeuf (Pierre de), I, *290*.
Marc-Monnier. V. Monnier.
Marcassus (Pierre de), I, 24.
Marcel (Pierre-Marcel Lévi, dit), I, *80*, *81*, *82*, *83*.
Marchand (Mathurin), II, 237.
Marcou (François, dit Léopold), II, *56*.
Mareschal (Abbé Philibert), sieur de La Roche), I, *78*, *82*, *84*, *131*.
Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre, I, *17*, *18*, *29*, 112, 254, *260*, 302.
Marguerite de Valois, reine de Navarre, 53, 94, 102, *118*, 121, 142, 143, 144, *260*, 309, 310 ; II, 230, 233, 234.
Mariane (*la*) *du Filomène*, roman, I, *73*, 358 ; II, 236, 271.
Marie de Médicis, reine de France, I, 95 ; II, 239.
Mariette (Roland), I, *75*.
Marigny (Jacques Charpentier de), I, *393*.
Marino (Giovanni-Battista, dit il Cavalier), I, *107* ; II, 5, *12*, 35, 211, 214.
Marivaux (Pierre Carlet de Chamblain de), II, 109.
Markham (Gervasius), I, 163.
Marmontel (Jean-François), II, *66*, 91, 149, 170, 184, *185*, 265, 270.
Maron. V. Virgile.
Maron (Henry de), sieur de Logeas, I, 356, 377.
Marone (Andrea), II, 177.
Marot (Clément), I, 13, 14, 17, 22, 31, 42, 105, 207 ; II, 32, 243.
Marpillero (Guido), I, *300*.
Marquet, II, 268, 270.
Marquise (*la*) *de la Gaudine*, miracle, II, 130.
Marsan (Jules), I, *195*, *197*, *349*, *351*, *354*, *375*.
Martelli(Niccolò), I, 15.
Martial (Marcus Valerius Martialis), I, 42.
Martin (Gabriel), I, *85*.
Martin (Jean), I, 79-84.
Martinelli (Vincenzo), II, 123.
Martinon (Philippe), I, *98*.
Marton (Mme), II, 147.
Marty-Laveaux (Charles-Joseph), I, *17*, *55*, *66*, *73*, *74*, *113*, *137*, *214*, *279* ; II, 7, 229.
Marulle (Michael Marullus Tarchaniota), I, 35.
Masaray (Rodomonte de), I, *75*.
Masson (Pierre-Maurice), II, *159*.
Massuccio Salernitano, I, *358*.
Mathorez (Jules), I, *197*.
Maton (Alexis), II, *181*.
Matrat (Emmanuel), II, 268, 273.
Matulka (Barbara), I, *334*, *335*.
Maubuisson (Notre-Dame de), I, *75*.
Maucouvent (A. de), I, *116*.
Maugain (Gabriel), II, *29*, *31*, *39*.
Maupas (Charles de), I, 70.
Maurel (André), I, *17*.
Maynard (François de), I, *65*, *386*.
Mazarin (Duchesse de). V. Mancini.
Mazon (Albin), I, *128*.
Mazuy (A.), I, *90*, *110* ; II, 251.
Mazzoni (Guido), I, *14* ; II, *12*.

Mécène (Caius Cilnius Mecaenas), II, 212.
Meaux, II, 54.
Méchin-Desquins, II, 224.
Medici (Famille), I, *184*.
Medici (Catherine de). V. Catherine.
Medici (Lorenzo de'), I, *234*, *238*, *286*.
Medici (Marie de). V. Marie.
Meigret (Louis), I, *106*, *107*.
Mélanges tirés d'une grande bibliothèque, II, *152*.
Mélèze (Pierre), II, *71*, *78*, *86*.
Méliand (Adélaïde), II, *155*.
Méliglosse. V. Bauter.
Melzi (Gaetano), I, *110*, *157*.
Menage (Gilles), I, *347*.
Menesson. V. Mennesson.
Menestrier (le Père Claude-François), I, *356*, *383*, 384, *389*, *390*, *393* ; II, *71*.
Mennesson, II, 98.
Menut (Albert Douglas), I, *36*.
Mercœur (Philippe-Emmanuel de Lorraine, duc de), I, *66*, 99, 100, *197*, 198 ; II, 233.
Méré (Antoine Gombault, chevalier de), II, *7*, *9*.
Merki (Charles), I, *53*.
Merrill (Robert Valentine), I, *30*, *31*.
Mesmes (Jean-Pierre de), I, 52, 301-302 ; II, 221.
Mesmes (Henri de), I, 51, 52, 301 ; II, 221.
Mesnard (Paul), II, *54*.
Metastasio (Pietro Bonaventura Trapassi, dit), II, 27, *81*, *110*, *176*.
Métra (François), I, 72 ; II, *164*.
Meudon, II, 215.
Michiels (Alfred), I, *62*, *63*, *73*, *142*, *155*, *161*.
Miger (Pierre-Auguste-Marie), II, 248.
Mignon (Maurice), I, *300*, *336* ; II, 277.
Milan, I, 11, 77 ; II, 225.
Milton (John), II, 29, 40, 149, *154*, 157, 214, 249.
Minturno (Antonio Sebastiano), II, 23, 27.
Miollis (Sextius-Alexandre-François, comte), II, *156*.
Mirabaud (Jean-Baptiste de), II, 4, 158-159, 161, 171, 242, 259, 260.
Mirabeau (André-Boniface-Louis de Riqueti, vicomte de), I, *359* ; II, 175.
Mississipi, II, 216.
Mœnch (Walter), I, *30*.
Moireau (le Père Jacques), II, 113.
Molière (Jean-Baptiste Poquelin de), I, *331*, *393*, 395 ; II, 19, 20, *121*, *124*, *132*, *243*.
Moland (Louis), I, *393* ; II, 57, *65*, 32, 64, 87.
Molinier (Abbé Henri-Joseph), I, *56*, *113*, *236*.
Molza (Francesco-Maria), I, 269, 296, *358*.
Moncaud (François de), II, 227.
Monceaux (marquise de), II, 230.
Moncrif (Paradis de), I, 290.
Monde (*le*) *renversé*, II, 98.
Monge (Léon de), II, 276.
Monglond (André de), II, *105*.
Mongrédien (Georges), II, *5*.
Monlovet (seigneur de), II, 229.
Monmerqué (Louis-Jean-Nicolas de), II, *6*, *55*.
Monnier (Marc), I, *109*, 113 ; II, *120*, 254, 276.
Monsieur. V. Orléans (Gaston d'), et Louis XVIII.
Montagne (Odet de), I, 303.
Montaigne (Michel Eiquem, seigneur de), I, 28, 40, 41, *172*, 270, 299 ; II, 79, 157.
Montalvo (García Ordoñez de), I, 25.
Montauban, I, 98 ; II, 227.
Montausier (Charles de Sainte-Maure, duc de) ,II, 4.
Montchrestien (Antoine de), I, 348.
Montemayor (Jorge de), I, 193, 354.
Montesquieu (Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède et de), II, 146, 149.
Montferrand, I, 99, 100.
Montfort (Maxime de), II, 275.
Montgaillard. V. Faucherand.
Monti (Vincenzo), II, *120*, 134.
Monticourt (Duplat de), II, 93, 265, 273.
Montpellier, I, *3*.
Montreuil (Abbé Mathieu de), II, 56.

Montreux (Nicolas de), I, 23, *56*, *65*, 187, 197, *198*, *199*, 200, *228*, *248*, 256, 329-331, 332, 333, 348, 377 ; II, 28, 261, 271.
Mony (Ancelot de), I, *75*.
Morambert. V. Labbet.
Moreau (Noël), I, 326.
Morel (Jean), I, *99*, 258.
Morenne (Claude de), I, *115*, 239, *248*, *257*.
Moréri (Louis), II, 106.
Morf (Heinrich), II, *12*.
Mornet (Daniel), II, *143*.
Mort (la) de Bradamante, tragédie, I, 323-324 ; II, 262.
Morvan de Bellegarde (Abbé Jean-Baptiste), II, 70.
Mouhy (Charles de Fieux, chevalier de), I, *302*, *304*, *323*, 326, 328, 333, *334* ; II, *20*, *76*, *95*.
Moulinet du Parc (Nicolas), I, *59*, 223.
Mouqué (Jean), I, 352.
Muratori (Lodovico Antonio), II, *37*.
Muret (Marc-Antoine), I, 32, 55, *209*, *243*.
Muret (Théodore), I, *301* ; II, 222.
Muses (les) françoises, I, *109*.
Musset (Alfred de), II, 70.

N.R.P. V. Rapin (Nicolas).
Naigeon (Jacques-André), II, *126*.
Nantes, II, 252.
Nanteuil (Célestin), II, 252.
Naples, II, 253.
Napoléon I, empereur des Français, II, *187*, 256.
Narni (Cassio da), I, 158.
Natali (Giulio), II, *120*, *134*.
Navarre (Reine de). V. Albret.
Nelli (Pietro), I, 295.
Neri (Ferdinando), I, *46*, *63*, *257*, *258*.
Nervèze (Antoine de), I, 124-125, *289*, 362-364, 365, 367, 388 ; II, 236, 237, 270.
Nervèze (Guillaume-Bernard de), I, *363*.
Neufbourg (Roland de), sieur de Sarcelles, I, *75*.
Neufgermain (Louis de), I, *74*.
Neufville de Brunabois-Montador (Chevalier Jean-Florent-Joseph de), II, *106*.
Nevers (Charles de Gonzague, duc de), I, 389.
Nevers (Henriette de Clèves, duchesse de), I, 310 ; II, 230.
Niceron (le Père Jean-Pierre), I, 79, *80*, 82, 87, *138*, *146*, 155, *197*, 304, *369*.
Nicolay (Isabelle), I, 131.
Nicolay (Nicolas de), sieur d'Arfeuille, I, 131.
Nicolo. V. Isouard.
Nitia, II, 211.
Nivernais (Duc de). V. Mancini-Mazarini.
Noailles (Anne-Jules, duc de), I, 394.
Nodier (Jean-Charles-Emmanuel), II, 188.
Nogent-sur-Seine, I, *232*.
Nostre-Dame (César de), I, *65*.
Nostre-Dame (Jean de), I, 78.
Nouveau recueil des plus beaux vers, I, *68*.
Nouveau théâtre italien, II, *99*, *100*.
Nouveaux amusemens du cœur et de l'esprit, I, 74, *96* ; II, *106*, *107*.
Nouvelle biographie générale, I, *96* ; II, *100*.
Noverre, II, 185.
Nozière (Pierre-Fernand Weyl, dit), II, *96*, 268, 271.
Nuitter (Charles-Louis-Etienne Truinet, dit), II, *71*, *159*.
Nuñez de Reinoso (Alonso), I, *84*.

Oddi (Niccolô degli), II, 25.
Odespunc de la Meschinière, I, *235*, *281*.
Oger le Danois, II, 26.
Ognan, II, 216.
Olivet (Pierre-Joseph Thoulier, abbé d'), II, *134*.
Ollénix du Mont-Sacré. V. Montreux.
Olympo degli Alessandri (Baltassare), da Sassoferrato, I, *207*.
Omphale (Jacques), I, *105*.
Oppède (Marie-Thérèse de Pontevès, dame de Forbin-Maynier, baronne d'), II, 55.

Origny, II, *98*.
Orlandi (Giovanni), I, *56*.
Orléans (Jean-Baptiste-Gaston de France, duc d'Anjou, et ensuite duc d'), I, 316 ; II, 8.
Orléans (Duc d'), II, *95*.
Orléans (Louis d'), I, 49, 114, 186 ; II, 229, 273.
Orneval. V. d'Orneval.
Orsi (Giovanni-Giosefo), II, 40.
Orvigny. V. d'Orvigny.
Ossian, II, 143, *166*.
Oudin (César), II, *10*.
Oudot (Nicolas), I, 326.
Ouville (Antoine Le Metel, sieur d'), I, *52*.
Ovide (Publius Ovidius Naso), I, 102, 109, 134, 154, 172, 210, 233, 240.

P. (Marquise de), I, *106*.
Pacius (Giulio Pace ?), II, 42.
Padoue, I, 15, 297.
Palissot de Montenoy (Charles), II, 180.
Pallavicino (Ferrante), II, 110.
Palmérin d'Angleterre, I, 84, 384.
Panard (Charles-François), II, *75*, *88*, *89*, 90, 264, 270.
Panckoucke (Charles-Joseph), II, *152*, 171, 247.
Pansa (Paolo), II, 168.
Papon (Loys), I, *61*, *64*, *69*.
Paquot (Marcel), I, *387*, *388*.
Parabosco (Girolamo), I, 304, *358*.
Parducci (Amos), I, 176, *177*, 178.
Parfaict (les Frères Charles et François), I, *319*, *323*, *339*, *342*, *347* ; II, *20*, *72*, *76*, *90*.
Paris (Louis), I, *139*.
Paris, I, 14, 15, 16, 20, 51, *75*, 82, 87, 99, *108*, 117, *258*, *310*, *391* ; II, 13, 15, 39, 71, 87, 151, *185*, 213, 216, 225, 261, 267, 268.
Parme, II, 168.
Parnasse (le) des plus excellens poëtes, I, *66*, *72*, *74*, *230*.
Parodies du nouveau théâtre italien, II, *97*, 264.
Parrhasius, II, 215.
Parseval-Grandmaison (François-Auguste), II, 249.
Parthenay (Catherine de), dame du Pont, duchesse de Rohan, I, *61*, *387*.
Parthenio (Bernardino), I, *105*.
Parturier (A.), *44*, *279*, *280*.
Pârvulescu (Titus), I, *158*.
Paschal (Pierre de), I, *251*.
Pasini (Ferdinando), I, *312*, *314*.
Pasquier (Etienne), I, *24*, 40, 54, 57, *65*, *108*, 174, *236*, 245, 253, *254*, 272.
Passerat (Jean), I, *64*, *264*.
Patrici (Francesco), I, *172* ; II, 26.
Paul III (Alexandre Farnèse, pape), II, 168.
Paulet (Angélique), II, 6, 7, *8*.
Paulmy (Antoine-René de Voyer d'Argenson, marquis de), I, *78* ; II, 146, *167*.
Pauluccio (Sigismondo), I, 12, *93*, *156*.
Pavie, I, 56 ; II, 118.
Peiresc (Nicolas-Claude Fabri de), I, 315.
Peletier (Jacques), I, 41, 42, 43, 44, 45, 83, 106, 111, 172, 174, *208*, *210*, 212, 301.
Pellegrini (Camillo), II, 24, 25, 26, 210, 211.
Pellet (Eleanor J.), I, *342*.
Pellissier (Georges), I, *54*, *109*, *308*, *311*, *385*.
Pellisson-Fontanier (Paul), II, 56, *57*.
Pellisson (Maurice), II, *151*.
Pepe (Lodovico), I, *157*.
Perceau (Louis), I, *33*, *71*, *248*.
Percheron (Roland), sieur de l'Espine, I, *75*.
Pèrcopo (Erasmo), I, *252*.
Perpignan, II, 248.
Perrault (Charles), II, 111.
Perrin (Françoise), I, *279*, 303.
Perron (Jacques Davy du), I, 52, *73*, 94, 296, 297.
Pers (de), II, 239.
Perse (Aulus Persius Flaccus), I, 54, 296.
Pescatore (Giovanni Battista), I, 12, *91*, 93, 95, 96, 159, 322, 323, 324 ; II, 53.
Pescia, I, *56*.
Petit de Julleville (Louis), I, *348*.

Petit (le) Joconde, ou les coureurs de bals champêtres, II, *96*, 267, 271.
Petitpas, II, 268.
Petrarca (Francesco), I, 12, *19*, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 38, 42, 44, 45, 46, *55*, 57, 107, *108*, 203, *209*, 228, 266, 267, 269, 271, 276, 278, 280, 282, 384 ; II, 110, 124, 150, *176*, 191, 192, 210, 233, 251.
Pezzana (Abbé Giuseppe), II, *158*, 245, 246.
Pflaenzel (Max), I, *294*.
Pflaum (Heinz), I, *30*.
Phelippeaux (Raymond), sieur d'Herbault, I, 145.
Philibert-Soupé. V. Soupé.
Philippe II, roi d'Espagne, I, 28.
Philipon de la Madelaine (V.), II, 252.
Piccardi (Lorenzo), I, *157*.
Piccinni (Nicolas), II, 184, 185.
Picco (Francesco), II, *12*, *14*.
Piccolomini (Alessandro Gregorio), II, 42. V. aussi *Abusez*.
Pichou (Sieur), I, *349*.
Pico de la Mirandola (Giovanni), I, *105*.
Picot (Emile), I, *14*, *16*, *65*, *77*, *99*, *301*.
Piémont, I, 100.
Pienne (Louise de Halluin, demoiselle de), I, *387*.
Piéri (Marius), I, *44*.
Pierné (Gabriel), II, 268.
Pigeon, I, 100 ; II, 233, 234.
Pigna (Giovanni Battista), I, *172*.
Piloust (Nicolas), I, *378*.
Pindare, I, 45, 134.
Pindemonte (Giovanni), II, 186.
Pinvert (Lucien), I, *56*, *59*, *184*, *240*, *253*, *312*, *315* ; II, 261.
Piron (Alexis), II, *99*, 103, *158*, *176*.
Piscatore. V. Pescatore.
Pisseleu (Charles de), évêque de Condom, I, 175.
Pissot (Noël-Laurent), II, 103.
Pistofilo (Bonaventura), I, 296.
Plaisirs (les) de l'Ile enchantée, I, *393*, *395* ; II, 263, 269.
Platon, I, 38, 203 ; II, 16, 191.
Plattard (Jean), I, *18*, *158*.
Plaute (Marcus Acius Plautus), I, 66, 270, 300, 305.
Pô, II, 211.
Poey (Bernard de), seigneur du Luc, II, 227.
Poggio Bracciolini (Giovanni Francesco), I, *18*.
Poissenot (Bénigne), I, *25*.
Poisson (Raymond), II, 100.
Poissy, I, 182.
Poitiers, I, *63*.
Poitou, I, *116*, *138*, *311*, *340* ; II, 263.
Poizat (Alfred), II, 277.
Polichinelle Gros Jean, parodie, II, 91, 264, 270.
Polidori (Filippo Luigui), I, *270*.
Poliziano (Angelo Ambrogini, dit), II, 222.
Pologne, I, 240.
Pomeny (Sieur de), I, *230*.
Pommereul, II, *150*.
Pongerville (Jean-Baptiste-Antoine-Aimé Ganson de), II, 253.
Pont-de-Vesle (Antoine de Fériol, comte de), I, *323*, *326*.
Pontano (Giovanni Gioviano), I, *286*.
Pontoux (Claude de), I, 236, 237, 239, 244, 271, 272, 276, 277, 280, 281, 282, 283, 284, 285 ; II, 278.
Pontus de Tyard. V. Tyard.
Porchères (Honorat Laugier, sieur de), I, 53, *230*.
Porée (le Père Charles), II, 108.
Porry (Eugène de), II, 253.
Portaeus. V. Desportes.
Portugal, I, 13.
Poullet, I, 350.
Pourville, II, 187, 267, 272.
Pradon (Nicolas), II, *31*, *32*.
Prat (Henri), II, 275.
Primaléon de Grèce, I, 85, 87, 334.
Primaticci (Francesco), I, 15.
Properce (Sextus Aurelius Propertius), I, *286*.
Proust (Jean), I, *250*.
Provence, II, 237.
Provins, II, 256.
Prunières (Henry), I, *389*, *391* ; II, *82*.
Pulci (Luigi), I, 12, 24 ; II, 26, 37, 38, 124, *160*, 209, 249.
Putherbaeus. V. Puyherbault.
Puyherbault (Gabriel), I, *37*.
Pyennes. V. Pienne.

Quadrio (Francesco Saverio), I, *78*, *79*, *80*, *371*.
Quatre (les) fils Aymon, I, 65, 73.
Quercy, I, *98* ; II, 227.
Quinault (Philippe), I, 394 ; II, 71-75, 76, 77, 78, 83, 88, 89, 90, 91, *99*, 151, 170, 183, 184, 212, 263, 270.
Quinet (Edgar), II, 188.
Quintilien (Marcus Fabius Quintilianus), I, 105.
Quiqueran de Beaujeu (François), I, 117.

R. D. M., I, 321.
Rabelais (François), I, 15, 17, 18, 355 ; II, 32, 59.
Rabet (Claude), I, *163*.
Racan (Honorat de Bueil, marquis de), II, *5*, *29*.
Racine (Jean), I, 340, 344 ; II, 54, *105*, 151.
Racine (Louis), II, 107, 117.
Radcliff (Anne), II, 143.
Radoux (Jean-Théodore), II, 268, 273.
Ragon (François), II, 253.
Raiecki (Comte), II, *152*.
Rambouillet (Hôtel de), II, 6, 13, *14*, *15*, 64.
Rambouillet (Catherine de Vivonne, marquise de), I, *96* ; II, 45.
Rambouillet (Jean de Vivonne, marquis de), II, 14.
Rameau (Jean-Philippe), II, *103*.
Rampalle (de), II, *10*.
Rapin (Nicolas), I, 49, 50, 116, 117, 138-139, 140 ; II, 229, 271.
Rapin (le Père René), II, 33-37, 59.
Ratel (Simone), I, *53*.
Rathéry (Etienne-Jacques-Benoît), I, *247*, *294*, *298*, *363* ; II, *14*, *15*, *59*.
Ravegnani (Giuseppe), I, *12*, *15*, *130* ; II, 256.
Raymond (Marcel), I, *215*.
Réaume (Eugène), I, *131*.
Reauville (Claude de), II, 237.
Recueil de diverses poésies, I, *116*.
Recueil de pièces curieuses et nouvelles, II, *32*, *75*, *96*.
Recueil de pièces en prose, II, *18*.
Recueil des plus excellens ballets, I, *391*.
Reggio, II, 212.
Regnard (Jean-François), II, 100-101, 266, 269.
Régnier (Henri), I, *68* ; II, *53*, 263.
Régnier (Mathurin), I, *290*, *293*, *295*, 298, *299*.
Reims, I, 240.
Remiremont, I, 326.
Rémond de Saint-Mard (Toussaint), II, *75*.
Rémy (Sieur de), I, *64*.
Renaud (Nicolas), I, *66*, *67*, *69*, *73*.
Renée de France, duchesse de Ferrare, I, 13, 14.
Reni (Guido), I, 382.
Renier (Rodolfo, II, *55*.
Renouard (Nicolas), I, 102 ; II, 240.
Resneville (Sieur de), I, *61*.
Retz (Albert de Gondi, duc de), I, 310.
Retz (Catherine de Clermont, duchesse de), I, 53, *73*, 126, 131, 143, 144, 254, 333.
Retz (Jean-François-Paul de Gondi, cardinal de), II, *70*.
Reynard (Francisque), II, 254.
Reynier (Gustave), I, *53*, *82*, *356*, *357*, *363* ; II, *80*, 236.
Ribot (Jean-Baptiste), II, 256.
Ricci (Corrado), II, 274.
Riccoboni (Antoine-François), II, 42.
Riccoboni (Louis), II, 87, 88, *97*.
Richelieu (duc de), II, 133.
Rigal (Eugène), I, *316*, *322*, *331*.
Rigault (Hippolyte-Ange), II, *111*, *113*.
Rigoley de Juvigny (Jean-Antoine), I, *81*, *190* ; II, *88*, *103*.
Rinaldi (Panfilo de'), da Siruolo, I, *91*.
Ringhieri (Innocenzio), I, *383*.
Rinuccini (Francesco), II, 245, 246.
Robert (Gabriel), I, 219.
Robertet (Florimond), I, *20*.
Robin (Léon-S.), I, *29*.
Robortello (Francesco), II, 23, 42.
Rochechouart (Cardinal Jean-François-Joseph de) de Faudoas, II, *109*.
Roches. V. Des Roches.
Rochon de Chabannes (Marc-Antoine-Jacques), II, *93*.

Rochon de la Valette, II, 93, 265, 273.
Rocquelin (Roland), I, *75*.
Roger (L.), I, *190*.
Rohan (Catherine de), duchesse des Deux-Ponts, I, *75*.
Roland (Mme), I, *66*.
Roland le Furieux, tragicomédie, I, 311 ; II, 261, 270.
Rolland (Romain), II, *71*.
Rolli (Paolo), II, 122, *123*.
Romagnesi (Jean-Antoine), II, 88, 90, *97*, 264, 270.
Romain (Giulio Romano), II, 149.
Rome, I, 17, 261, 293, 294 ; II, 153, 217.
Ronsard (Pierre de), I, *3*, 4, 32, *33*, 34, 35, 36, *37*, **41-45**, *47*, 48, 49, 52, 56, 59, *63*, *64*, *65*, *66*, *67*, *68*, *69*, *72*, *73*, 74, 76, 83, 117, 128, 146, 170, **174-179**, 180, 182, 183, 184, 189, 190, 191, 200, *207*, **208-212**, 213, 214, *215*, 216, 218, *219*, 222, 226, 227, 232, 233, *234*, 235, 237, 238, *240*, 242, 243, 244, *245*, 246, 249, 250, *253*, 254, *255*, 256, 258, 259, 260, 261, 262, 263, *264*, 272, 273, 274, *275*, 276, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 288, 289, *290*, 291, 292, 293, 296, 299, 302, *309*, 310, 386, 387 ; II, 17, 28, 33, 191, 221.
Roseo (Mambrino), da Fabriano, I, 360.
Rosselet (Claude), I, *77*, 82.
Rosset (François de), I, 71, 89, **94-97**, 102, 154, 161, 164, 221, 231 ; II, 4, 9, 239.
Rossi (Bastiano de'), II, 25.
Rossi (Vittorio), I, *155*.
Rosso (Giovanni Battista di Jacopo di Guasparre, dit), I, 15.
Roth (Theodor), I, 4, *18*, *156*, *309*, *310*, *319*, *329*, *348* ; II, *20*, *129*, *186*, 258.
Rothschild (Baron James de), I, *65*.
Rouchès (Gabriel), I, *383* ; II, 27.
Rouen, I, 322 ; II, *78*, 214.
Rousseau (Jean-Baptiste), I, *263* ; II, *75*.
Rousseau (Jean-Jacques), II, *143*.
Roux (Amédée), II, *8*.
Rouille (Guillaume), I, 86.
Roy (Pierre-Charles), II, 76, **84-86**, 264, 272.
Rozoi Barnabé Farmain de), II, *156*.
Ruccellai (Giovanni), I, 15.
Ruscelli (Girolamo), I, *256*.
Russie (Empereur de). V. Alexandre I.
Ruutz-Rees (Caroline), I, *274*, *275*.

Sablé (Madeleine de Souvray, marquise de), II, 8, 39.
Sabon (Sulpice), I, 77.
Sadolet (Jacopo), I, 296 ; II, 210.
Sainéan (Lazare), I, *17*, *18*.
Saint-Aignan (François de Beauvilliers, duc de), I, 317, 394 ; II, 20.
Saint-Alban (Albert, seigneur de), II, 228.
Saint-Amant (Charles de Rochechouart, seigneur de), I, *387*.
Saint-Aurèle, II, 187, 267, 272.
Saint-Didier. V. Limojon de Saint-Didier.
Saint-Domingue, II, 164.
Saint-Evremond (Charles de Marguetel de Saint-Denis, sieur de), I, *347* ; II, 89, 270.
Saint-Gelais (Mellin de), I, 15, 17, *28*, 49, 50, 51, 55, 56, 66, 101, 110, 113, 137, 167, 227, 236, 242, *264*, 287, 386 ; II, 32, 229, 269.
Saint-Gelais (Octavien de), I, 106.
Saint-Germain, I, 316.
Saint-Germain (Foire de), II, 87, 90, 91, 96, 98, *103*, 266.
Saint-Gilles (de l'Enfant, chevalier de), II, 64.
Saint-Just (Antoine-Louis-Léon de), II, 181.
Saint-Laurent (Foire de), II, 87, *93*, 98, 99, 102, 265.
Saint-Luc (Jeanne de Cossé, dame de), I. *31*.
Saint-Maixent, I, 311 ; II, 263.
Saint-Marc (Jean-Paul-André de Razins, marquis de), II, 147, 186.
Saint-Marcel (A.-P.-H. Tardieu de), II, *179*.
Saint-Michel (Alexis de), II, 187, 267, 269.
Saint-Oyn (Charlotte de), I, 148 ; II, 236.

Saint-Thomas-du-Louvre (Rue), II, 4.
Sainte-Beuve (Charles-Augustin), I, *290* ; II, 188.
Sainte-Marie (Regnault de), I, *75*.
Sainte-Marthe (Abel de), I, *255*.
Sainte-Marthe (Scévole de), I, *73*, *109*, 117, 163, 249, *252*, 255 ; II, 227.
Saintonge (Louise-Geneviève Gillot, dame de), II, 52.
Saintot (Marguerite de Vion, dame de), II, 8, 9.
Salel (Hugues), I, 83, 106.
Salluste (Caius Sallustius Crispus), II, 210.
Salmon (Jean), dit Macrin ou Meigret, I, 84, *209*.
Salviati (Leonardo), II, 25, 26, *27*, *210*, 211.
Salza (Abdelkader), I, *273*, *304*.
Sammartanus. V. Sainte-Marthe.
Sanadon (Noël-Etienne), II, 213.
Sannazaro (Jacopo, dit Actius Sincerus), I, 42, 81, 82, 83, *234*, *274* ; II, 107.
Sansovino (Francesco Tatti, dit), I, 295.
Saône, I, 129.
Sarcelles, I, *75*.
Sarpi (Fra Paolo), II, 110, 210.
Sarto (Andrea del), II, 15.
Sasso (Panfilo), I, 269.
Sauvage (Denis), sieur du Parc, I, *30*, 82.
Sauvage (Thomas-Marie-François), II, 268, 270.
Sauval (Henri), II, *12*.
Savoie (Duc de), I, *259*, *263*.
Savoie (Marguerite de France, duchesse de), I, 262.
Savoie (Thomas-François de), prince de Carignan, I, 384.
Scaliger (Jules-César), II, 23, 42.
Scalion de Virbluneau, I, 64, 220, *221*, *235*.
Scandiano, I, *70*.
Scanello (Cristoforo), I, 157.
Scarlatti (Alessandro), II, *71*.
Scarron (Paul), I, *68*, 315 ; II, 17, 240.
Scelles (Catherine), I, 323.
Scève (Maurice), I, 19, 31, 51, 111.
Schlensog (Hugo), I, *309*.
Schoembs (Jakob), I, *163*, *309*.
Schomberg (Charles, duc de Halluin, maréchal de), II, 9.
Scipion, II, 212.
Scott (Walter), II, 144.
Scudéry (Georges de), I, *107*, **334-335**, 349 ; II, 6, *15*, **42-44**, 212.
Scudéry (Marie-Madeleine du Montcel de Martinvast, dame), I, *136*, 363 ; II, *11*, *14*, *15*, 39.
Sebillet Thomas), I, 28, 36, 82, *83*, 106.
Sébonde (Raymond de), I, 80.
Secchi (Niccolò), I, *335*.
Séché (Léon), I, *43*.
Second (Jean). V. Everaerts.
Seconde partie des Muses françoises, I, *116*.
Sedaine (Michel-Jean), II, 146.
Sedaine de Sarcey (Jean-François), II, 266, 269.
Seele (Wilhelm, II, *129*.
Séez, I, 115.
Segrais (Jean Regnaud, sieur de), I, 355 ; II, **76-77**, 263, 265, 270.
Ségur (François de), II, *98*.
Segura (Juan de), I, *84*.
Seillière (Baron Ernest), I, 317.
Sénecé (Antoine Bauderon de), II, 69, *70*, 259.
Sénèque (Lucius Annaeus Seneca), I, *245*.
Serassi (Pietro Antonio), II, 27.
Serdeau (le) des théâtres, II, *97*.
Serlio (Sebastiano), I, 15, 81, 83.
Sévigné (Charles de), II, 55.
Sévigné (Marie de Rabutin, dame de Chantal, marquise de), II, *6*, 39, **55-56**, *68*, 79, 114.
Sforza (Massimiliano), I, 80, 83.
Shakespeare (William), I, 167, *269*, *309*, 338 ; II, 143, *150*, *176*.
Sherlock (Martin), II, 150.
Siam (Roi du), II, 71.
Simon (Edouard-Thomas), II, *159*, 223.
Sipierre (Philibert de Marcilly, seigneur de), I, *387*.
Soldani (Giuseppe), II, *37*.
Soleinne, I, *301*, *322*, *323*, *326*, *329*, *330*, *336* ; II, *89*, *92*, *100*.
Somaize (Antoine Baudeau de), II, *6*.
Songe, I, *67*.

Sonnet de Courval, I, *357*.
Sophocle, II, 112, 213, 217.
Sorel (Charles), I, *33*, *322*, *368*, 381; II, 11, 17, 29.
Soret (Jean), II, 148.
Soubise (Prince de), II, 259.
Souhait (du), I, 231.
Soulié (E.), I, *316*.
Soupé (Alfred-Philibert), I, *61*.
Sourdis (Isabeau Babou, dame de), I, *61*.
Soyecourt (Maximilien-Antoine de Belleforière, marquis de), I, 394.
Spencer (Edmond), I, 168 ; II, *147*.
Speroni (Sperone), II, *210*.
Spinaudus. V. Espinaud.
Spingarn (Joel Elias), II, *23*.
Staal (Pierre-Gustave-Eugène), II, 246.
Stace (Publius Papinius Statius), II, 110, 113.
Stecher (Auguste-Jean), I, *22*.
Stendhal (Henri Beyle, dit), II, 188.
Stengel (Edmund), I, *331*, *349*.
Sticotti (Antoine-Fabre), II, 90, 270.
Stiefel (A.L.), I, *5*.
Stirner (Berta), I, 5.
Strozzi (Tito Vespasiano), I, *286*.
Suard (Jean-Baptiste-Antoine), II, *110*, *124*.
Surgères (Hélène de), I, 262.
Surreau (Thomas), seigneur de Farceaux, I, 130 ; II, 230.
Surville (Florisel de), I, *75*.

T.D.D., II, 227.
Tabarin (Antoine Girard, dit), I, 70, 71, *381*.
Tacite (Caius Cornelius Tacitus), II, 210.
Tahureau (Jacques), I, *47*, 60, 218, *257*.
Taillemont (Claude de), I, 20, *59*, *67*, 110-113, 127, 150, 208, 222, 310 ; II, 227, 269, 272.
Taine (Hippolyte), II, 58.
Tallemant des Réaux (Gédéon), I, *363* ; II, *5*.
Tamizey de Larroque (Philippe), I, *146*, *301* ; II, *6*.
Tarchy (Angelo), II, *98*.
Tardieu Saint-Marcel. V. Saint-Marcel.
Tasso (Bernardo), I, 15, *238* ; II, 24.
Tasso (Torquato), I, 13, *54*, *109* ; 121, 134, 168, *172*, 174, 189, 190, 192, 193, 195, 202, 326, *331*, 340, *350*, 351, 354, 356, 357, 363, 369, 375, 378, 390 ; II, 7, 10, 11, 12, 13, 25, 29, 33, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 50, 51, *53*, 54, 55, *70*, *79*, 81, 107, 109, 110, 112, 117, 118, *120*, 121, 124, 125, 127, 134, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 155, 156, 157, 158, *159*, 171, *176*, *180*, *181*, 210, 211, 215, 251.
Tassoni (Alessandro), I, *71* ; II, 210.
Taylor (Isidore-Justin-Severin, baron), I, *116*, 117, *326*.
Tebaldeo (Antonio), I, 14, *234*, *243*, *288*, 296.
Temple (le) d'Apollon, I, *230*, *257*.
Tencin (Claudine-Alexandrine Guérin de), II, *159*.
Térence (Publius Terentius Afer), I, 54, 270, 300, 305 ; II, 14, *212*, 213, 217.
Testi (Fulvio), II, 112.
Texte (Joseph), I, *111*, *112*.
Théâtre de la Foire, II, *99*, *102*.
Théâtre françois, I, 323 ; II, 262.
Thellusson (Jehan), I, 77, *84*.
Thémistocle, II, 213.
Thénard (Jean-François), II, *54*.
Théocrite, II, 217, 230.
Théophile. V. Viau.
Thérive (André), II, *144*.
Thoinan, II, *71*.
Thomagni (Giovanni), I, *56*.
Thomas (Charles-Louis-Ambroise), II, 268.
Thomas (Jean), I, 331-333 ; II, 261, 271.
Thomas (Lazarre), I, *279*.
Thomas de Savoie. V. Savoie.
Thresor (le) des douze livres d'Amadis, I, *24*.
Tibulle (Albius Tibullus), I, *55*.
Timante, II, 215.
Tipping (Walter M.), II, *76*.
Tiron. V. Desportes.
Tissart (Michel), II, 230.

Tite-Live. V. Livius.
Titon du Tillet (Everard), II, 111.
Toigny (Roland), I, *75*.
Toinet (Raymond), I, *151*, *153*, *195*.
Toldo (Pietro), I, 4, *18*, *20*, *301*, *302*, *303*, 304, *305*, *320*, *323* ; II, *5*, *55*, *59*.
Tolède, I, *85*.
Tomitano (Bernardino), I, *246*, *256*.
Tonelli (Luigi), I, *30*.
Tonnerre (Louise de Clermont, comtesse de), I, *61*, *258*.
Toscane (Grand Duc de). V. Ferdinand II.
Toulouse, I, 240, *392* ; II, 213.
Tourneur, II, 274.
Tourneux (Maurice), II, *109*.
Tourniol (Philibert), I, *257*.
Tours, II, 249.
Trélis, II, *59*, *124*, *127*, 223.
Trellon (Claude de), I, 60, *231*, *290*.
Trento, I, 28.
Tressan (Louis-Elisabeth de La Vergne, comte de), II, *109*, *134*, *144*, 151, *154*, *163*, 165-170, 171, 244, 245, 246, 247, *257*, 260.
Tréverret (A.), II, 275.
Trévoux, II, 211, 213, 214.
Trianon, II, 215.
Tricotel (Edouard), I, *273*.
Trissino (Giangiorgio), I, 173 ; II, 23, 121, 168, 210.
Tristan L'Hermite. V. Hermite.
Tristan et Yseult, II, 167.
Triteville, II, 211.
Tromba (Francesco), I, 158.
Trompeurs (les) trompés, II, 94, 264, 271.
Trotterel (Pierre), sieur d'Aves, I, *71*, 353.
Troyes, I, 322, 324, 326 ; II, 225, 256.
Turquéty (Edouard), I, *376*.
Turgot (Anne-Robert-Jacques), baron de l'Aulne, II, *133*.
Turnèbe (Odet de), I, 70.
Turrin (Claude), I, *33*, *63*, *69*, *71*, *253*, *257*.
Tussan (Jacques de), I, 293.
Tyard (Pontus de), I, 20, *30*, *47*, 66, 214, 226, 244, 254, *263*, *278*, 285.

Udine, II, 210.
Urfé (Honoré d'), I, 335, 336, 350, 372-374.
Urrea (Hieronimo de), I, 85.
Ussieux (Louis d'), II, 162-163, 243, 260.
Uzès (Louise de Clermont-Tallard, duchesse d'), I, 310.

Vaganay (Hugues), I, *32*, *33*, *34*, *37*, *43*, *63*, *65*, *66*, *67*, *68*, *69*, *72*, *73*, *83*, *98*, *175*, *177*, *178*, *179*, *208*, *209*, *210*, *211*, *212*, *226*, *227*, *232*, *233*, *234*, *235*, *237*, *238*, *239*, *240*, *242*, *243*, *244*, *245*, *249*, *253*, *253*, *254*, *255*, *256*, *258*, *259*, *260*, *261*, *262*, *263*, *264*, *272*, *273*, *275*, *276*, *279*, *280*, *281*, *282*, *283*, *285*, *288*, *290*, *292*, *310*, *387* ; II, 230.
Valincour (Jean-Baptiste-Henri du Trousset, sieur de), II, *105*.
Valois, I, 28, 39, 51, *53*, 308, 370, 389 ; II, 4.
Valois d'Orville (Adrien-Joseph), II, 102.
Van Bever (Adolphe), I, *73*.
Van Roosbroeck (Guillaume L.), I, *349*.
Van Tieghem (Paul), II, *143*.
Varchi (Benedetto), I, 12 ; II, 24.
Vaschalde (Henri), I, *127*.
Vasconcellos. V. Gomez de Vasconcellos.
Vasquez (Fernando), I, 28, 29.
Vasto. V. Avalos.
Vaucluse, I, 266.
Vauquelin de la Fresnaye (Jean), I, 4, 54, 108, *109*, 295-298, 308, 309, *311*, *385* ; II, 192.
Vauquelin (Nicolas), sieur des Yveteaux, I, *247*.
Vavasseur (François), II, *18*.
Vega y Carpio (Felix Lope de), I, *231* ; II, 35.
Veinant (Auguste), I, *71*.
Vendée, I, *138*.
Vendôme, I, 129.
Vendôme (César, duc de), I, 391 ; II, 261, 269.
Venise, II, 11, 20, 44, *156*, 157 ; II, 23, 157, 231.
Verdun, II, 226.
Vergier (Jacques), II, *89*, *96*.
Vernassal (François de), I, 85.

Vérone, II, 210.
Véronèse (Charles-Antoine), II, 98.
Versailles, I, 393, 394, 395 ; II, 71, *78*, 263, 265.
Vertron (Claude-Charles Guyonnet), II, *52*.
Vianey (Joseph), I, 3, 4, 5, *14*, *31*, 33, *36*, 44, *47*, *156*, *178*, *180*, *186*, *208*, *211*, *215*, *239*, *245*, *258*, *264*, *287*, *291*, *292*, *293*, *294*, *295*, *348* ; II, 276.
Viau (Théophile de), I, *331*, 337.
Vichard, I, 326.
Vida (Girolamo), I, 296 ; II, 23, 42.
Vienne, II, 226, 227, 231.
Vigneul-Marville. V. Argonne.
Vigny (Alfred-Victor, comte de), II, 188, 267, 270.
Villequier, I, 310.
Villequier (Antoine d'Aumont de Rochebaron, marquis de), I, 394.
Villeroy (Nicolas de Neufville, seigneur de), I, 53, 158, *163* ; II, 228.
Villiers, II, *97*, 267.
Villiers (de), II, *53*, *89*.
Villon (François), II, 32.
Vincent (Jacques), I, 79, 80, 84, *85* ; II, 257.
Vinci (Leonardo da), I, 15.
Vinciguerra (Marco-Antonio), I, 295.
Virgile (Publius Vergilius Maro), I, 42, 46, 55, 108, 109, 134, 172, 173, 176, 178, 184, 190, 196, 239 ; II, *10*, *11*, *25*, 26, 29, *31*, 33, 36, 38, 44, 112, 122, *147*, 148, 151, 187, 191, 210, 213, 214, 217.
Vischer (Theodor), II, 275.
Vitel (Jean de), I, *131*.
Vitruve (Marcus Vitruvius Pollio), I, 80, 83.
Vivaldi (Vincenzo), II, *25*.
Vivarais, II, 227.
Vivian (Baptiste), II, 235.
Vogler (Heinrich), II, *9*.
Voisenon (Claude-Henri de Fusée, abbé de), II, 70, *81*.
Voiture (Vincent), I, *290* ; II, 4, 8-9, 13, 14, 15, *59*.
Voltaire (François-Marie Arouet, dit), I, 5, *19*, 113, 168, 252, 338, 393 ; II, 29, *57*, 65, 66, 74, 77, 79, 97, 104, 119-140, 147, 148, 149, 151, 158, 159, 170, 179, 180, 186, 196, *212*, 242.
Volusien, II, 230.
Vossius (Gerard-Jean), II, 42.

Wagner (Ernst-Winfrid), I, *113*, *242*.
Wagnière (Jean-Louis), II, 124, *132*, *133*.
Waille (Victor), I, *17*.
Walckenaer (Charles-Athanase, baron), II, *59*.
Watelet (Claude-Henri), II, 163, 171, 257.
Wespi (Paul), II, *167*.
Weyl. V. Nozière.
Wieland (Christoph-Martin), I, 168.
Williams (Franklin B.), I, *163*.
Williams (Ralph Coplestone), I, *171*. *175* ; II, *23*.
Wollenschlaeger (Wolfgang), II, 237.

Yonne, I, 129.
Yver (Jacques), I, 359-360 ; II, 175, 271.

Zampieri. V. Domenichino.
Zeuxis, II, 215.
Zoppo (Ieronimo), I, *12*.
Zorzi (Alessandro), II, 150.
Zuccaro (L.), I, *16*.
Zuccaro (Taddeo), I, 382.
Zumbini (Bonaventura), I, *18*.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Pl. I. — Canu, *Angélique et Médor*.
(Arioste, *Roland Furieux*, trad. de Tressan, Paris 1810).

Pl. II. — Anonyme, *Le vol d'Astolphe à la Lune*.
(Arioste, *Roland Furieux*, trad. revue par G. Chappuys).

Pl. III. — L. Gaultier, *Le château enchanté*.
(Arioste, *Roland Furieux*, trad. par Fr. de Rosset).

Pl. IV. — Blanchard, *Angélique et Médor*.
(Musée de New-York).

Pl. V. — Mariette, *Bradamante*.
(Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes).

Pl. VI. — Anonyme, *La fuite d'Angélique* (tapisserie).
(*Catalogue du mobilier et des objets d'art... garnissant le château Lou Kiani (Beaulieu-sur-Mer)*, 1933).

Pl. VII. — Anonyme, *La cour de Charlemagne*.
(Ch. Bauter, *Les amours d'Angélique et de Médor*, Troyes 1614).

Pl. VIII. — Galloche, *Roland apprenant la trahison d'Angélique*.
(Musée de Caen).

Pl. IX. — Anonyme, *Le ballet d'Alcine*.
(Bibliothèque Nationale, Ms. Fr. 7435).

Pl. X. — Cochin, *La fuite d'Angélique*.
(Arioste, *Roland Furieux*, trad. d'Ussieux).

Pl. XI. — Anonyme, *La Bradamante ridicule*.
(Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes).

Pl. XII. — Gauffier, *Angélique et Médor*.
(Coll. de M. Savin, à Paris).

Pl. XIII. — Anonyme, *Décor pour « Roland » de Quinault.*
(Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes).

Pl. XIV. — Fragonard, *L'Arioste inspiré par le Génie et par la Folie.*
(Musée de Grenoble).

Pl. XV. — Costa de Beauregard, *Angélique et l'Hermite.*
(Château de Beauregard).

Pl. XVI. — Cochin, *La guérison de Roland.*
(Arioste, *Roland Furieux,* trad. par d'Ussieux).

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME II

Pages

CHAPITRE PREMIER. — A L'AUBE DU CLASSICISME : LES PRÉCIEUX 3

I. Le *Roland Furieux* dans les salons des précieux, p. 3. — II. Les premières critiques et objections, p. 10. — III. La querelle des *Supposés*, p. 13. — IV. L'Arioste ridicule et burlesque, p. 17

CHAPITRE II. — LA THÉORIE ET LA PRATIQUE DE L'ÉPOPÉE.. 22

I. La dispute autour de l'Arioste, en Italie, p. 22. — II. Opinions françaises, à l'époque classique ; Boileau, p. 28. — III. Les *Réflexions* de René Rapin, p. 32. — IV. Autres critiques classiques : Le Moyne, Bouhours, p. 37. — V. L'influence de l'Arioste sur les poèmes français, p. 41. — VI. Examen des éléments d'emprunt, p. 44. — VII. Conclusion, p. 50.

CHAPITRE III. — L'ARIOSTE DANS LA LITTÉRATURE CLASSIQUE 52

I. Connaissance du *Roland Furieux* au Grand Siècle, p. 52. — II. *Joconde* de La Fontaine, p. 57. — III. Autres imitations de La Fontaine, p. 66. — IV. Influence conjuguée de l'Arioste et de La Fontaine sur le conte en vers, p. 69. — V. Le *Roland* de Quinault, p. 71. — VI. Echos du *Furieux*, suscités par le succès de l'opéra, p. 75. — VII. Une dernière tragi-comédie : *Bradamante* de Thomas Corneille, p. 78.

CHAPITRE IV. — L'ARIOSTE AU THÉÂTRE AU XVIII[e] SIÈCLE... 81

I. Les transformations dramatiques du *Roland Furieux*, p. 81. — II. La tragédie lyrique, p. 83. — III. La parodie, p. 87. — IV. Sujets comiques empruntés au poème, p. 92. — V. Autres épisodes et artifices comiques, p. 96.

CHAPITRE V. — LES DÉBUTS D'UNE VOGUE NOUVELLE : VOLTAIRE 106

I. L'opinion française sur l'Arioste, au commencement du XVIII[e] siècle, p. 106. — II. La place du poète au

Pages

Parnasse, p. 109. — III. Les commencements d'une réaction possible : Du Bos, de Brosses, p. 114. — IV. Voltaire, et ses premiers jugements sur l'Arioste, p. 119. — V. Sa palinodie, p. 123. — VI. Souvenirs du *Roland Furieux* : *Zadig*, *Tancrède*, p. 127. — VII. L'imitation de l'Arioste dans *la Pucelle*, p. 133.

CHAPITRE VI. — LE RENOUVEAU ROMANESQUE À LA FIN DU XVIII[e] SIÈCLE 143

I. L'évolution du goût, dans la seconde moitié du siècle, p. 143. — II. Le retour en faveur du *Roland Furieux*, p. 147. — III. L'amour de l'Arioste, exprimé par des poètes et des voyageurs, p. 153. — IV. Les nouvelles traductions du poème : Mirabaud, Cavaillon, d'Ussieux, p. 158. — V. La traduction de Tressan, p. 165. — VI. Dupont de Nemours, et son essai de traduction, p. 171. — VII. L'influence de l'Arioste sur le récit romanesque, p. 174. — VIII. L'influence sur le poème épique, p. 179. — IX. Le *Roland Furieux* au théâtre, p. 183.

CONCLUSION 189

ANNEXES 199

I. — Fragment d'une traduction inédite du *Roland Furieux* 201
II. — Imitation 205
III. — Defy de Rodomont retourné des Enfers 207
IV. — Folard, L'Arioste 209

BIBLIOGRAPHIE DE L'ARIOSTE EN FRANCE 219

Théâtre 221
Satires et poésies lyriques 223
Traductions et imitations du « Roland Furieux » 225
(Traductions publiées, p. 225. — Traductions inédites, p. 256. — Traductions perdues, p. 257. — Editions douteuses et citations erronées, p. 258.)
Imitations dramatiques du « Roland Furieux » 261
Episodes du « Roland Furieux » 269
Etudes françaises sur l'Arioste 274

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CITÉS 279

Textes 279
Etudes 297

INDEX DES NOMS PROPRES 307

TABLE DES ILLUSTRATIONS 335

95674



BOTTEGA d'ERASMO
VIA GAUDENZIO FERRARI, 9
TORINO

Ristampa anastatica, a tiratura limitata, 1970