

PIERRE DE BRACH
Poésie, théâtre, traduction

Sous la direction de
CONCETTA CAVALLINI et VÉRONIQUE FERRER



SCHENA EDITORE

Ouvrage publié avec le soutien du Prin 2010-2011 Corpus del teatro francese del Rinascimento et la contribution de l'Université de Bari Aldo Moro, «Dipartimento di Lettere Lingue Arti».

La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

© 2018

SCHENA SERVICE - Z.I. Via dell'Agricoltura, 63 - 72015 FASANO (Br - Italie)
www.schenaeditore.it info@schenaeditore.it

ISBN 978-88-6806-177-7

Achévé d'imprimer au mois de mars 2018

RICCARDO BENEDETTINI
Università de Vérone

«TUTTE LE BELLEZZE ERANO IN LEI».
 DE LA PLAINTÉ D'OLIMPIA À L'IMITATION
 DE PIERRE DE BRACH

Comme nous le savons, dans le *Roland Furieux* de l'Arioste une «donzella innocente», Olympe, est abandonnée par son amant, Birène le perfide («perfidò Bireno», X, XXVII, 5; XI, LXIII, 7), dans un endroit inhabité, une île «inculta e deserta» (X, XVI, 8) de la Mer du Nord¹. Fille du comte de Hollande, la belle Olympe, chérie par son père et ses frères, est tombée amoureuse du duc de Zélande, Birène, et elle doit se soumettre à une première épreuve quand le duc part en guerre contre les Frizons. L'adieu n'est pas simple mais Olympe l'accepte finalement, car le duc lui fait la promesse solennelle, mais combien mensongère, qu'elle deviendra son épouse («... che 'l matrimonio con solenne / rito al ritorno suo saria tra nui», IX, XXIV, 7-8). Quand le roi des Frizons la demande en mariage pour son fils Arban, Olympe refuse («dico a mia padre, che prima ch'in Frisa / mi dia marito, io voglio essere uccisa», IX, XXVI, 7-8), soutenue par l'amour de son père. D'où une nouvelle guerre - représentée dans ses manifestations les plus extérieures, comme l'utilisation de l'arquebuse (dont la description soignée reviendra au chant XI, chant dans lequel se terminera l'histoire d'Olympe qui, de comtesse, deviendra reine) -, ainsi que de nouvelles épreuves pour l'héroïne: la victoire des Frizons et l'emprisonnement de Birène obligent Olympe, aux yeux pleins de larmes, de se charger d'enterrer toute sa famille et de se marier avec Arban. L'espoir d'en finir, par la blessure ou la mort, sans pouvoir riposter aux obligations des vainqueurs, l'ironie tragique d'un mariage insuppor-

¹ Nos citations de l'*Orlando Furioso* sont tirées de l'édition Einaudi (Turin, 1966 [1992]), par les soins de Lanfranco Caretti (avec une présentation d'Italo Calvino). Le texte de référence est l'édition critique de Cesare Segre, publiée à Bologne en 1960 pour la «Collezione di opere inedite o rare» de la «Commissione per i testi di lingua» et reproduit avec quelques rares corrections dans la collection des «Classici Mondadori» (Milan, 1964).

table, lui font accepter l'horreur de célébrer ses noces («quando io vogli or, quel che non vòlsi inante, / tor per marito il suo figliuolo Arabante», IX, XXXII, 7-8). Réellement maîtresse d'elle-même, en accord avec deux serviteurs de son père, Olympe la valkyrie tue son mari pendant la première nuit de noces: «io saltai presta, e gli segai la gola» (IX, XLI, 8). L'ironie de la situation devient tragique. Le récit de cette histoire, où ce n'est plus Olympe qui témoigne, mais où c'est la souffrance même qui se manifeste en une figure si exemplaire qu'elle n'est plus à proprement parler humaine, prévoit (prédit plutôt) l'intervention de Roland qui rend à cette nouvelle Hécube son amant. Ce dernier, comme nous l'avons dit, la quittera sans pitié sur un roc, froid comme un rocher («Or si ferma s'un sasso, e guarda il mare; / né men d'un vero sasso, un sasso pare», X, XXXIV, 7-8). C'est sur la douleur de la femme seule, perdue et abandonnée que se termine la narration.

Avec cette lamentation de l'héroïne abandonnée, nous nous trouvons à un tournant essentiel de la construction du poème, au moment où l'Arioste, en 1532, essaie de créer un équilibre dans les aventures de Roland². L'interruption dans la rédaction des gestes du paladin laisse place à l'écriture d'un épisode et d'un drame dont certains thèmes (l'obstination ['ostinazion', IX, XXXIV, 8] aux connotations sadomasochistes³, aussi bien qu'un esprit sinistre probablement d'origine germanique⁴) et

² Sur cet aspect, voir: ALBERTO CASADEI, *Il percorso del «Furioso»*. Ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521, Bologne, Il Mulino, 1993; G. DALLA PALMA, «Dal secondo al terzo *Furioso*: mutamenti di struttura e moventi ideologici», in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, Atti del Congresso di Reggio Emilia e Ferrara (12-16 ottobre 1974), a cura di Cesare Segre, Milan, Feltrinelli, 1976, pp. 95-105: pp. 95-99. Pour l'épisode d'Olimpia, voir EMILIO ZANETTE, «I due volti di Olimpia», in *Conversazioni sull'Orlando Furioso*, Pise, Nistri-Lischi, 1958; MARIO SANTORO, «Un'«addizione» esemplare del terzo *Furioso*: la storia di Olimpia», in *Ariosto e il Rinascimento*, Naples, Liguori, 1989, pp. 275-294.

³ Voir ENRICO MUSACCHIO, *Amore, ragione e follia: una rilettura dell'Orlando Furioso*, Rome, Bulzoni, 1983, pp. 81-94; Id., «L'Olimpia dell'Ariosto», in *Proceedings of the Pacific Northwest Conference on Foreign Languages*, 21, 1970, pp. 102-110.

⁴ ANGELO DE GUBERNATIS, *Ludovico Ariosto*, Rome, Loescher, 1906, pp. 255-263; ANTONIO BALDINI, «Riflessi boreali nella produzione più tarda dell'Ariosto - Olimpia, valchiria sperduta nel "Furioso" - Due nudi di donna sullo stesso scoglio a venti anni di distanza - Mari blu e mari verdoni - Giovane una volta sola», in *Ariosto e dintorni*, Caltanissetta-Rome, Sciascia, 1958; S. M. GILARDINO, «Per una reinterpretazione dell'Olimpia ariostesca: i contributi della filologia germanica», in *Il Rinascimento. Aspetti e problemi attuali*, Atti del X congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana (Belgrado, 17-21 aprile 1979), a cura di V. Branca, C. Griggio, Florence, Olschki, 1982, pp. 429-444.

leurs orientations esthétiques s'y intègrent pleinement. Leur réception est donc marquée par une certaine ambivalence: d'un côté, la volonté de montrer une héroïne de l'*Orlando* qui, dans sa réincarnation, n'est qu'un exemple ultérieur pour relever, comme l'a souligné Rosanna Gorris Camos, «les rêves d'une société éblouissante de beauté, la société de cour ferraraise, qui viennent nourrir d'autres rêves, poétiques et existentiels, ceux d'une époque qui, éprise d'unité, se fragmente et se transforme en mille tentations, en sentiments, en *furore* et en *affetti*, en "vie"»⁵; de l'autre, dans la spécificité de cet épisode, la prise de conscience d'une conclusion à tendance moralisatrice qui s'intègre à une dimension pour le moins scabreuse. D'où la tentation d'évaluer isolément cet épisode en marge⁶ et la volonté de convoquer une figure récurrente, le type de la jeune fille persécutée⁷. Olympe, modèle de «fède» et «cor costante», devient aux yeux du lecteur (des lectrices, en particulier) un *exemplum* des changements du sort.

Cette angoisse de la protagoniste, Pierre de Brach la reflète sans doute dans son *Olimpe. Imitation de l'Arioste*, texte publié en 1584 par Simon Millanges à Bordeaux et dédié à Marguerite de Valois, reine de France et de Navarre⁸. Conscient de l'existence d'une «Roue de

⁵ *L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e siècle*, Cahiers Saulnier, 20, Paris, éditions Rue d'Ulm, 2003, pp. 8-9.

⁶ Voir SIMONE ALBONICO, «Lettura del canto X dell'*Orlando furioso*», in *Giornale storico della letteratura italiana*, Anno 2012, n. 625, pp. 2-22.

⁷ Sur le motif de la jeune fille persécutée, baptisé par Veselovskij et confirmé, dans la foi sémiologique, par AVALLE (VESELOVSKIJ-SADE, *La fanciulla perseguitata*, a cura di d'Arco Silvio Avalle, Milan, Bompiani, 1977), voir, à propos de l'Arioste: MARINO ALBERTO BALDUCCI, «Il destino di Olimpia e il motivo della "donna abbandonata"», in *Italice*, vol. 70, n. 3, Autumn 1993, pp. 303-328; MICHELANGELO PICONE, «Il motivo della fanciulla perseguitata nell'*Orlando Furioso*: Angelica vs Olimpia», in *Rassegna europea di letteratura italiana*, 25, 2005, pp. 79-88 (il s'agit du texte d'une communication lue pendant le XXXVIII Convegno Internazionale del "Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale" sur le thème *Romanzesche avventure di donne perseguitate nei drammi tra Quattro e Cinquecento*, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Rome, 7-10 ottobre 2004); MARZIA MINUTELLI, «Il lamento dell'eroina abbandonata nell'*Orlando Furioso* (X, XX-XXXIV)», in *Rivista di letteratura italiana*, IX, 3, 1991, pp. 401-464.

⁸ Nous avons consulté l'exemplaire: IMITATIONS / DE PIERRE DE-BRACH / CONSEILLER DU ROY, / & Contrerolleur en sa Chançellerie de Bourdeaux. / A TRES-HAUTE ET VER-tueuse Princesse, MARGUERITE DE / FRANCE, *Roynede Navarre*. / (gravure) / A BOURDEAUS, / Par S. Millanges, imprimeur ordinaire du Roy. / ____ / 1584 (Arsenal, 8 BL 14582; 84 ff., in-4^o). Sur Simon Millanges, dont l'atelier typographique est ouvert à Bordeaux en 1572, voir Louis Desgraves, *Les livres imprimés à Bordeaux au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1971. Rappelons que la page de titre de

la Fortune» qui tourne entre les extrêmes, Pierre de Brach, qui faisait partie de l'«escadron des poètes» de la reine⁹, a aussi le sentiment profond de la catéchèse semi-sérieuse pour les femmes éperdument amoureuses réalisée ici par l'Arioste et inspirée parmi tant d'autres, on le sait, par les vers de Catulle (*carme* LXIV)¹⁰. La présence et le type de discours intégrés dans le poème ariostesque étaient extrêmement révélateurs d'un choix qui n'était pas seulement esthétique, mais bien éducatif - comme le montre le vocatif «donne mie care» et la conclusion morale -, et il nous semble que ce rapport est encore présent chez de Brach, quoique d'une manière différente. D'ailleurs, comme l'écrit Concetta Cavallini, «déjà le choix du titre, *Imitations*, présuppose un récit inspiré à l'Arioste mais doté d'une certaine indépendance, voire d'une certaine originalité par rapport au texte original»¹¹. En effet, les

l'édition de Simon Millanges est ornée d'une gravure représentant une femme près d'un tombeau ouvert d'où surgit un homme ressuscité avec, dans un phylactère, l'inscription de la formule *Supera ut convexa revisat*. Il s'agit d'une formule inspirée de l'épisode de l'*Enéide* (VI, 703-755), quand Enée rencontre les âmes de ceux qui ont bu les eaux du Lété. Sur l'importance du sommeil et de l'oubli dans le *Roland furieux*, voir SILVIA LONGHI, *Orlando insonniato. Il sogno e la poesia cavalleresca*, Milano, Franco Angeli, 1990. Sur la vie de Pierre de Brach, voir: «Recherches sur la vie de Pierre de Brach», in PIERRE DE BRACH, *Œuvres poétiques*, publiées et annotées par Reihold Dezeimeris, tome II, Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. XXIII et sq.; *ad vocem* Brach (Pierre de), in *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVI^e siècle*, édition revue et mise à jour sous la direction de Michel Simonin †, Paris, Fayard, 2001 [publié sous la direction du cardinal Georges Grente, 1951]¹, p. 183; et maintenant JEAN PAUL BARBIER-MUELLER, *Dictionnaire des poètes de la seconde moitié du siècle (1549-1615) A-B*, avec la collaboration de Nicolas Ducimetière et la participation de Marine Molins, Genève, Droz, 2015, pp. 786-790.

⁹ Voir FRANÇOIS ROUGET, «Agrippa d'Aubigné et le cercle des poètes dans l'entourage de Marguerite de Valois d'après son album de vers manuscrit», in *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 22, «Une volée de poètes»: D'Aubigné et la génération poétique des années 1570-1610, 2010, pp. 405-420: p. 410.

¹⁰ Voir «La riscrittura dei modelli classici nell'*Orlando Furioso*» et «Stratigrafie ariostesche», in STEFANO JOSSA, *La fantasia e la memoria. Intertestualità ariostesche*, Naples, Liguori editore, 1996, pp. 11-14 et 125-174. Voir aussi DANIEL JAVITCH, «The Imitation of Imitations in *Orlando Furioso*», *Renaissance Quarterly*, 33, 1980, pp. 215-239.

¹¹ «Pierre de Brach traducteur», in *Les traductions de l'italien en français du XVI^e siècle au XX^e siècle*, Actes du Colloque international, Monopoli 4-5 octobre 2003, par Giovanni Dotoli, Paris-Fasano, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne-Schena Editore, 2004, pp. 53-69: 67. Sur les problèmes qu'ont suscités les imitations, voir: ALEXANDRE CIORANESCU, *L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVIII^e siècle*, 2 t., Paris, Presses modernes, 1939; ENEA BALMAS, «Note sulla fortuna dell'Ariosto in Francia nel Cinquecento», in *Le prime traduzioni dell'Ariosto*, Atti del V Convegno sui

imitateurs n'hésitent pas à opérer des variantes, à présenter des œuvres «depravees & corrompues», ainsi que l'écrit Lucas Breyer en s'adressant au lecteur dans son édition des *Imitations de quelques chans de l'Arioste*¹², cette tentative de traduction collective de l'Arioste effectuée par des poètes rivalisant entre eux (Jean-Antoine de Baïf, Philippe Desportes, Mellin de Saint-Gelais, Louis d'Orléans, etc.), un recueil qui ne comprenait pas l'imitation de l'épisode d'Olympe mais que de Brach connaissait sans doute, étant donné le succès, extraordinaire à l'époque, de ces *Imitations* dans les milieux mondains et précieux. Si donc la fin de l'épisode consacre la punition d'Olympe, «che di sua fede ebbe sì iniquo merto» (XI, LIV, 8), coupable peut-être d'une Vertu offusquée par un Amour aveuglant et une Fortune capricieuse, qui ont transformé la jeune fille d'abord en assassine¹³ et finalement en femme à la punition exemplaire, l'écho de ses actions est présent dans la version française de Pierre de Brach mais d'une manière plus aléatoire: on aboutit à une série de sentences générales mais la réalité de la violence reste lointaine. Il n'est donc guère étonnant que peu de place soit accordée à la «malicieuse ironie» et au «scepticisme de bon ton» dont parlait déjà Hauvette à propos du chef-d'œuvre de l'Arioste¹⁴.

L'épisode d'Olympe, qui occupe une partie des chants IX, X et XI du *Roland furieux*, a sans doute inspiré beaucoup de plaintes fémi-

problemi della traduzione letteraria (Monselice, 27 giugno 1976), Padoue, Editrice Antenore, 1977, pp. 3-32; JEAN VIGNES, «Traductions et imitations françaises de l'*Orlando Furioso* (1544-1580). Étude comparative», in *L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e siècle*, cit., pp. 75-98.

¹² IMITATIONS / DE QUELQUES / CHANS DE L'ARIOSTE, / PAR DIVERS POETES / François, nommez en / la quatrieme page / suyvante. / (fleuron) / 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 / saint Michel en allant au marché neuf. / M.D.LXXII. / AVEC PRIVILEGE DU ROY. (BnF Rés. Yd 864; in-12°, 72 ff.). Sur l'importance de ce texte, voir ROSANNA GORRIS CAMOS, «"Je veux chanter d'amour la tempeste et l'orage": Desportes et les *Imitations* de l'Arioste», in *Actes du Colloque international Philippe Desportes, un poète (presque) parfait entre Renaissance et Classicisme*, Reims, les 4-6 juin 1998, réunis par Jean Balsamo, Paris, Klincksieck, 2000, pp. 173-211.

¹³ Voir MARIE-FRANÇOISE PIÉJUS, «Le pays des femmes homicides: utopie et monde à l'envers», in *Espaces réels et espaces imaginaires dans le Roland Furieux*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, CIRRI, 19, 1991, pp. 87-127.

¹⁴ HENRI HAUVETTE, *L'Arioste et la poésie chevaleresque à Ferrare au début du XVI^e siècle*, Paris, Champion, 1927, pp. 320-321.

nines dans la France de l'époque, en partant même du motif de la mal mariée, mais il nous paraît qu'il n'a pas eu la même fortune que d'autres épisodes, tels que l'histoire de Genève¹⁵, d'Angélique¹⁶ ou de Bradamante¹⁷. Seul Guillaume Belliard, poète de cour et secrétaire de la reine Marguerite de Valois, lui avait déjà consacré deux courts poèmes, en 1578: *La triste lamentation d'Olympe, prise du dixiesme chant de l'Arioste* et *La délivrance d'Olympe, prise de l'onziesme chant de l'Arioste*¹⁸. À ces deux textes en vers - dont le premier, *La triste lamentation*, est dû en grande partie à l'invention du poète, alors que le deuxième, *La délivrance*, est plus respectueux de l'histoire ariostesque - vont suivre deux œuvres d'Antoine de Nervèze: *Les Amours de Birene*, un long texte en prose, riche de dialogues et d'échanges épistolaires, publié en 1599 et rassemblé, en tant que *deuxiesme histoire*, dans un volume paru au début du XVII^e siècle sous le titre de *Les Amours diverses*; un poème, de presque 400 vers, qui a pour titre *Les Amours et les Regrets d'Olympe* (Rouen, Theodore Reinsart, 1605)¹⁹.

¹⁵ JEAN VIGNES, «Traductions et imitations françaises de l'*Orlando furioso* (1544-1580). Étude comparative», in *L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e siècle*, Cahiers Saulnier, 20, Paris, éditions Rue d'Ulm, 2003, p. 75-98.

¹⁶ ROSANNA GORRIS CAMOS, «Traduction et illustration de la langue française. Les enjeux du *Roland furieux* lyonnais de 1543», in *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, sous la direction de Gérard Defaux, avec la collaboration de Bernard Colombat, Paris, ENS Éditions, 2003, pp. 231-260 (p. 244 et sq.; à souligner aussi pour le thème de la mal mariée, *ivi*, p. 248); EAD., «“Je veux chanter d'amour la tempeste et l'orage” : Desportes et les *Imitations* de l'Arioste», *art. cit.*

¹⁷ THOMAS STAUDER, «L'Arioste dans le théâtre de la Renaissance: Robert Garnier, *Bradamante* (1582) », in *L'Arioste: discours des personnages, sources et influences*, édité par Gian Paolo Giudicetti, illustré par Saul Darù, Louvain, Les Lettres Romanes, pp. 149-165.

¹⁸ Nous avons consulté l'exemplaire: LA TRISTE LA- /mentation d'Olympe, prise du dixiesme / chant de l'Arioste, dans LE / PREMIER LIVRE / des poèmes de Guillaume / Belliard, secrétaire de la / Roynne de Navarre. / Contenant les delitieu- / ses Amours de Marc Antoine, & de Cleopatre, / les triomphes d'Amour, & de la Mort, & / autres imitations d'Ovide, Petrar- / que, & de l'Arioste. / A la Roynne de Navarre. / (marque) / A Paris, / Pour Claude Gautier, tenant sa boutique au second / pillier de la grand'salle du palais. / 1578. / AVEC PRIVILEGE DU ROY. (Arsenal, 4 BL 2905). Le poème de la *Triste lamentation* (ff. 90r-100v), présenté à la reine Marguerite, était suivi par LA DELIVRANCE / d'Olympe, prise de l'onziesme chant / de l'Arioste (ff. 101r-112r).

¹⁹ Nous avons consulté l'exemplaire: LES / AMOURS / D'OLIMPE, ET / DE BIRENE. / A l'imitation de l'Arioste. / Par A. de Nerveze. / (marque typographique) / A PARIS, / Pour ANTHOINE du BRUEIL, / tenant sa boutique sur les degrez / de la grand'salle du Palais, / M.D.XCIX. / ____ / Avec privilege du Roy. (Arsenal, 8 BL 17973). Pour le poème de 1605, nous avons consulté: LES / ESSAIS / POETIQUES / D'ANTOINE DE

La comparaison de ces œuvres ne manquerait pas d'intérêt²⁰: les trois écrivains - Guillaume Belliard, Pierre de Brach, Antoine de Nervèze - appartiennent tous à l'entourage de Marguerite de Navarre. Ils choisissent cet épisode, que l'on retrouve déjà dans les *Héroïdes* d'Ovide, de la femme abandonnée, paradigme de Vertu, pour l'offrir à leur reine. Dans cette intervention, nous voudrions pourtant focaliser notre attention sur l'imitation de Pierre de Brach et montrer comment, dans la matière vivante des personnages agissants chez l'Arioste, le poète, pris dans une intrigue qui décline et complique le rôle de la Vertu, de l'Amour et de la Fortune, garde le modèle de départ (même s'il est difficile d'établir l'édition qui lui a servi de base car, c'est bien connu, les sources ariostesques étaient souvent médiatisées²¹), porteur de valeurs condivisibles (partageables, c'est ça le sens) [alors on dirait plutôt « porteur de valeurs communes »], en atténuant toutefois la force de certaines formulations.

La «liberté» avec laquelle de Brach a «jardiné» ce matériel - selon les termes que nous lisons dans son épître dédicatoire, datée du 27 août 1584 -, lui a permis de retravailler son discours, dans ses modalités de représentation, et dans ses modalités d'intégration, au niveau de la réception du texte à la Cour de Marguerite ou dans les salons²².

NERVEZE / Conseiller & Secrétaire de / Monseigneur le Prince / de Condé. / PREMIERE EDITION. / fleuron / A Poitiers, pour François Lucas. / ET / Se vendent à ROUEN, chez THEODORE / REINSART, pres le Palais, à / l'Homme armé. / 1605. / ___ / Avec Privilège. (Bnf, Ye 7479). Dans cet exemplaire, l'œuvre *Les Amours & les regrets d'Olympe* est aux pages 260-272. Voir aussi ANTOINE DE NERVEZE, *Les Essais poétiques*, texte établi, présenté et annoté par Yves Giraud, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1999, pp. 344-355, qui prend comme modèle d'édition LES ESSAIS / POETIQUES / DU SIEUR DE / NERVEZE. / *Sors mea in manu Dei* / A Paris, / Chez ANTHOINE DU BREUIL, sur / les degrez de la grande salle / du Palais. / M.DC.V. / Avec privilege du Roy. Sur les imprimeurs Du Bray, Antoine et Toussaint, voir Roméo Arbour, *Un éditeur d'œuvres littéraires au XVII siècle: Toussaint Du Bray (1604-1636)*, Genève, Droz, 1992.

²⁰ Cet aspect fera l'objet d'une prochaine communication qui sera présentée lors d'une journée d'étude dédiée à «Ludovico Ariosto. Libri, traduzioni, immagini, sogni» (Vérone, 22 janvier 2016) sous le titre de «Le avventure di Olimpia in Francia. Dalle imitazioni agli amori diversi».

²¹ Sur ce problème de l'identification, ainsi que sur les difficultés d'établir les identités des 'translateurs', voir ROSANNA GORRIS CAMOS, «Traduction et illustration de la langue française. Les enjeux du *Roland furieux* lyonnais de 1543», art. cit., p. 239 et sq.

²² «rares & excellentes copies [les *Imitations*], toutes deux non seulement bien dignes de leurs fameux originaux, mais encore de cette sçavante princesse, la Royne Marguerite de Navarre, à laquelle ils sont dédiés», in PIERRE DE BRACH, *Œuvres poétiques*, publiées et annotées par Reihold Dezeimeris, tome II, Genève, Slatkine Reprints, 1969, «Notice sur Pierre de Brach par Guillaume Colletet», p. XVI.

La question de la moralité fait évidemment problème chez le Bordelais, qui hait «le nom esclave du traducteur» (f. 2v); mais si le thème de la constance du vrai amoureux (surtout sur les lèvres d'une femme) est à respecter, à l'égard de «la sapiente mistura di idealismo e di sensualità, [...] di fantasia e sorriso, di esuberante accettazione e di malinconia», comme le soulignait déjà Enea Balmas à propos des imitations françaises de l'Arioste²³, il semble qu'une certaine scénographie, preuve de la cruauté de l'épisode, soit en revanche à développer, ou au contraire à supprimer. De Brach se débarrasse de l'aspect monstrueux de l'épisode et fait prédominer l'élément sentimental et intellectuel. En outre, si l'Arioste avait caractérisé son style par la rapidité et la circularité de l'octave, de Brach, qui a également élaboré une réflexion théorique sur la traduction, adopte des vers longs (des alexandrins) à rimes plates²⁴. Ces deux aspects sont nettement plus intéressants pour notre propos.

Si l'imitation favorise la liberté d'invention - des libertés qui abondent surtout, selon nous, dans le discours initial de la protagoniste (IX, LVI, et sq.) et qui semblent s'atténuer dans le reste de l'épisode -, l'histoire d'Olympe, dans laquelle on s'entretient d'amour, de vertu, de guerre et des changements du sort, ne peut que plaire à la sensibilité et au cœur d'une reine qui, elle aussi, comme chacun le sait, a vécu des épreuves trop fortes. Comment de Brach peut-il rendre agréable cette histoire à celle «Qui tient la royauté sous un nombre ternaire, /

²³ ENEA BALMAS, «Note sulla fortuna dell'Ariosto in Francia nel Cinquecento», art. cit., p. 19.

²⁴ En 1596, de Brach revient sur le problème de la traduction. A ce propos, voir les QUATRE / CHANTS / DE LA HIERUSALEM DE / TORQUATO TASSO. / PAR PIERRE DE-BRACH, Sieur de la Motte Montussan. / *A tousjours victorieux, & debonnaire; / HENRY III. ROY DE / FRANCE ET DE NAVARRE.* / fleuron / A PARIS, / Chez Abel l'Angelier, au premier Pillier / de la grand'salle du Pallais. / _____ / M. D. XCVI. / *Avec Privilege du Roy.* (Arsenal, 8 BL 6972). Dans le chant 4, dédié «A MADAME SEUR UNIQUE / DU ROY», nous lisons: «la traduction d'une langue, ce n'en est que le truchement, & ne l'est que pour ceux qui n'en ont point la cognoissance [...] Tous le pourront bien voir, mais non pas le juger, s'ils ne sçavent juger la hauteur des conceptions du Tasso, & la difficulté de luy rendre son ær. Je n'ay pas laissé pour ses espines de cueillir ses fleurs, je n'ay pas laissé pour la tenacité de ses vers, d'en ouvrir l'escaille n'acreuse, & d'en tirer ses perles. Ces rozes, & ces perles, Madame, sont vostres par moy.» (19 r.-v.). Sur ces aspects, voir CONCETTA CAVALLINI, «"le hay le nom esclave de traducteur": Pierre de Brach, la traduction et l'imitation à la Renaissance», in *Sconfinamenti*, Omaggio a Davide Bigalli, a cura di Andrea Scarabelli, Rita Catania Marrone e Davide Balzano, introduzione di Franco Cardini, Milan, ed. Bietti, 2013, pp. 71-78.

Femme, et fille de Roy, aiant un Roy pour frere» (21-22): nombre ternaire que l'on retrouvait, dans les *Imitations* de 1572, à propos des «troys belles déesses», «France, Nevers, Clermont», c'est-à-dire Marguerite de France, Henriette de Nevers-Gonzague et Claude-Catherine (*Album de la Maréchale de Retz*, ms. fr. 25455, f. 112). Assez sensible pour savoir quel ton il peut se permettre, de Brach n'a qu'un désir: l'écriture d'un texte immortel dédié «A celle qui nous sert et de perle, et de fleur» (20). La tâche est assez délicate: les difficultés que rencontre Olympe dans cette «suite de Roland Furieux» (je rappelle l'édition lyonnaise par Gabriel Chappuys publiée en 1583), doivent être dans le choix des expressions et des attentes du public. Comme déjà pour les poètes du recueil Breyer et Nicolas Rapin²⁵, de Brach s'adresse à un public de dames qui devait aimer les histoires d'amoureux frappés par le malheur: l'homme malheureux (mais aussi la femme malheureuse) par effet de l'amour, comme le soulignait déjà Cioranescu.

Le mélange entre la vérité des passions et la fantaisie nous permet d'établir un lien avec l'histoire racontée dans son *imitation* de l'*Amin-ta* du Tasse, une traduction (c'est le mot qu'il utilise²⁶) que le Bordelais avait déjà présentée à sa reine (mais il l'avait écrit après l'*Olympe*) et qui nous fait comprendre comment le public français appréciait du Tasse son aspect de poète lyrique qui a masqué longtemps le poète épique, intellectuel et formel, comme l'a bien montré Bruno Méniel²⁷. Ce mélange entre la vérité des passions et la fantaisie lui offre l'opportunité de réécrire l'histoire d'un personnage féminin qui passe du bonheur à la disgrâce réitérée pour retrouver finalement un équilibre: favorisé par le mariage avec Oberto, qui «...di contessa la fe' gran regina» (XI, LXXX, 2), l'équilibre complet ne s'instaurera véritablement que dans le chant XI, dont le contenu n'est pas pris en considération

²⁵ NICOLAS RAPIN, *Chant XXVIII du Roland Furieux de l'Arioste. Montrant quelle assurance on doit avoir aux femmes. Traduit en François la rigueur des Stanzas et de la Rime*, Paris, Lucas Breyer, 1572 (20 ff.).

²⁶ Nous avons consulté l'exemplaire: AMINTE / FABLE BOSCHAGERE / DU SEIGNEUR / Torquato Tasso. / Traduite d'Italien en François par G. Belliard, / & Imprimée en deux langues pour ceux / qui desirent avoir l'intelligence / de l'une d'icelles. / (marque avec la devise «Ad celum volito ut in Deo quiescam») / A ROUEN, / Chez CLAUDE LE VILLAIN, Libraire, / & Relieur du Roy, ruë du Bec, / à la bonne Renommée. / ____ / 1609. (Arsenal, 8 BL 6729).

²⁷ Renaissance de l'épopée. La poésie épique en France de 1572 à 1623, Genève, Droz, 2004, p. 84.

par de Brach, comme l'avait fait en revanche Belliard dans sa *Délivrance*, un poème qui prenait en considération l'épisode de l'orque assassine (XI, XXXIII et sq.). C'est ainsi que l'imitateur de Brach augmente le pathétique, en réduisant tout ce qui est trop sombre, ce qui est lié au deuil, en insérant dans son imitation les données socio-culturelles à la base de l'élaboration esthétique ariostesque tout en soumettant le discours à une remise en question, très souvent explicative (voire simplificatrice). Bien évidemment, cette imitation nous ramène à l'expérience de beaucoup d'autres «translateurs» qui «pour mieux viser ce public, [...] adoptent un registre de style moyen et une langue, celle de la cour, qui puisse leur assurer un succès retentissant et immédiat»²⁸.

La perle et «ogni cosa scura e funesta»

Comme nous le lisons dans «L'*Olimpe* de Pierre de Brach: mémoire ou invention?»²⁹, les nouveautés introduites par de Brach - ce que Concetta Cavallini appelle l'*invention*, par rapport à la *mémoire*, c'est-à-dire l'incidence et la fidélité au texte de l'Arioste - font de cette *Olimpe* «une autre femme, une figure qui semble s'éloigner de sa sœur italienne pour revendiquer son autonomie»³⁰. *Olimpe* se conjugue ainsi avec la vision du narrateur qui rend compte de l'épisode d'une position externe qui lui permet d'affirmer son objectivité et son impartialité dans la description des faits: chez de Brach tout est raconté à la troisième personne, alors que, chez l'Arioste, c'est *Olimpe* elle-même qui raconte son histoire à Roland. En ce qui concerne la description du personnage féminin, les vers de l'Arioste nous semblent adopter dès le début un ton pitoyable:

Fu ne la terra il paladin condotto
dentro un palazzo, ove al salir le scale,
una donna trovò piena di lutto,
per quanto il viso ne facea segnale,

²⁸ ROSANNA GORRIS CAMOS, «Conclusions», in *L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e siècle*, op. cit., p. 263.

²⁹ In *Mémoire et découvertes: quels paradigmes?*, Actes du colloque de Nancy, 15-17 novembre 2007, sous la direction de Mary-Nelly Flouigny et Marie Roig Miranda, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2009, pp. 373-387.

³⁰ *Ivi*, p. 387.

e i negri panni che coprian per tutto
e le loggie e le camere e le sale;
la qual, dopo *accoglienza grata e onesta*
fattol seder, gli disse *in voce mesta* (IX, XXI).

On le voit d'après la narration de l'épisode dans lequel la protagoniste tend à persuader le paladin. Chez de Brach, par contre, si l'héroïne respecte, même en les forçant à l'excès, les règles de la *suasoria*, elle ne trouve pas le confort de cette présentation: Olympe ne revêt pas les habits du deuil, les draps noirs ne couvrent pas les meubles de son palais³¹ et sa voix n'a pas encore le ton triste et grave qui suggère le pathétique. Olympe est ici une «princesse, en qui les cieus amis / Un mirouer de beauté sur la face avoient mis» (31-32). Et le désespoir du départ de Birène ne fait que rappeler les beautés, maintenant perdues, de la jeune fille:

Elle se desespere attainte de douleur,
Son en-bon-poinct se perd, et la vive couleur
Des rozes, et des lys, qui vermeilloient sa face,
Perd peu à peu son lustre et pallemant s'effaçe:
Du vant de ses poumons à toute heure attiré,
Maint *souspir sur souspir* est à force tiré:
La nege de son sein par ondes est poussée
Sous le vant que l'amour souffloit en sa pençée (115-122).

À cette beauté de l'héroïne - dont la description respecte les modèles traditionnels (ce répertoire pétrarquaisant et néoplatonicien qui était cher à la reine) et que l'Arioste nous présente essentiellement dans le chant XI (LXVII-LXXII) laissé de côté par de Brach -, fait écho celle du héros, qui est ici «un prince jeune et beau, / Qui avoit le taint frais, le menton damoiseau, / Les gestes attraians, les paroles melleuses, / Et les regards poignans de fleches amoureuses» (35-39). «Langoureux», capable de peindre «sur sa face un tourment amoureux», cette espèce de Clios le bandit trompe la jeune fille en «traistre infidelle» (53). Mais en lisant le poème de l'Arioste - où les noms des deux protagonistes ne sont mentionnés que bien plus tard dans le récit

³¹ Sur l'importance de cette couleur à la Renaissance, voir AMEDEO QUONDAM, *Tutti i colori del nero. Moda e cultura nell'Italia del Cinquecento*, Vicenza, Angelo Colla Editore, 2007.

de l'histoire (pour Olimpia, IX, LXXXIV, 6, et, pour Bireno, IX, XXV, 1) -, nous ne trouvons qu'un soldat, même s'il s'agit du duc de *Selandia*, qui «se ne giva / verso Biscaglia a guerreggiar coi Mori» et dont «la bellezza e l'età ch'in lui fioriva» font «cattiva» la «figliuola». Dresser la liste de ces beautés et faire l'inventaire des éléments topiques nous semblent absolument révélateurs de la finalité du texte de Pierre de Brach, à savoir une imitation qui veut «chanter les amours de Birene et d'Olimpe» et qui, dédiée à la reine de France, veut accentuer, sous des éléments littéraires formels, les aspects les plus suggestifs tout en en dissimulant d'autres. Il faudra y revenir, mais il est déjà évident qu'avec cette *imitation*, on assiste à une adaptation du texte au goût du public d'accueil, modification qui demeure d'ailleurs parfaitement compréhensible³².

Cela expliquerait pourquoi la plupart des renvois au deuil d'Olympe ne semblent plus particulièrement intéressants pour de Brach. Les définitions ponctuelles qui décrivent le nouvel état d'Olympe, si nombreuses chez l'Arioste, n'ont pas besoin d'être transcrites en entier et sont réduites *grosso modo* à quelques renvois:

Et Olimpe avefvee et de frere, et de pere,
De toute la Conté resta seule heritiere (181-182);

Mais outre qu'elle fuit l'enorme vitupere
D'avoir prins aliance au meurtrier de son pere,
Qui a cruellement ses païs ravagez,
Demolli ses citez, ses sujets saccagez,
De qui devant ses yeus est encores l'armée,
Par qui toute sa terre est encores alumée (189-194).

De la même manière, il aurait été bien inutile de rappeler aux dames de la Cour que le cheval utilisé ici par Roland est «un corsier di pel tra bigio e nero» (IX, LX, 2). La description du destrier, très fidèle au texte de départ, n'indique pas cette couleur sombre; par contre,

³² Voir JEAN BALSAMO, *Les rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les Lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève, Slatkine, 1992; ID., *Le débat sur la traduction et l'apologie de la langue française à la fin de la Renaissance: François Gilbert de la Brosse et Barthélemy de Viette*, in *Les traductions de l'italien en français du XVI^e au XX^e siècle, Actes du colloque International, Monopoli, 4-5 octobre 2003*, par G. Dotoli, Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Fasano - Paris, 2004.

le contenu du vers ariostesque concernant le cheval, «nutrito in Fian-dra e nato in Danismarca», laisse place à une singularité plus élégante, presque précieuse, à propos du cheval usuel du paladin: «fleur des chevaux d'Espagne» (564), noblesse idéale et sans doute bien convenable pour une reine que l'on prétend identifier par des renvois à la «perle» et à la «fleur» (vers 20). Comme nous le lisons dans la partie introductive de l'épisode, de Brach a pris la résolution de 'grimper' sur Parnasse (cet Olympe auquel le prénom de l'héroïne permet aussi un renvoi direct) et il sait prendre le ton qui convient à ceux à qui il s'adresse.

Comment Olympe tue son mari

Comme nous le disions en commençant, Olympe tue son mari pendant la première nuit de noces. L'action rapide de la protagoniste avait été précédée par la description du fidèle serviteur qui, caché derrière une courtine, avait favori le geste de sa dame, en assommant Arban d'un coup mortel:

Io dietro alle cortine avea nascoso
quel mio fedele; il qual nulla si mosse
prima che a me venir vide lo sposo;
e non l'attese che corcato fosse,
ch'alzò un'accetta, e con sì valoroso
braccio dietro nel capo lo percosse,
che gli levò la vita e la parola:
io saltai presta, e gli segai la gola (IX, XLI, 1-8).

Il y a dans cette stance un aspect ironique que nous appelons *caché* parce que l'action évoquée est en réalité bien violente. Et de Brach, nous semble-t-il, saisit cette ironie de la situation et décide de garder, voire d'accentuer, ce même goût gaillard: «Et d'un tel coup de hache en la teste le frappe, / Que de ses mains la hante avec le coup eschappe» (365-366). D'une part, on peut voir dans ce passage le respect des actions selon la description donnée dans le texte-source, mais de l'autre toute action est augmentée dans un besoin de précision qui réduit la portée immédiate du texte ariostesque: c'est le rythme leste de l'italien qui contraste avec les explications usuelles, même très comiques, de Pierre de Brach. D'ailleurs, si l'imitation évoque davantage

l'état virginal d'Olympe (la chasteté est ... obligatoire, comme le prouveraient d'autres renvois à la pucelle Olympe récurrents dans le texte), le discours qu'elle entretient avec Arban en train de mourir ne fait que relever l'importance de la famille:

Sur le cors du mourant, et d'une basse voix
Luy dit, Arban, Arban, c'est or que tu reçois
Le dot, que doit avoir celui la qui s'adresse
A forcer le vouloir d'une telle princesse:
Par ton pere tu as ce paimant merité,
Qui meurtrier, convoiteus, et plein d'impieté,
Mes freres, et mon pere, en son iniuste guerre
Cruel a fait mourir, pour usurper leur terre:
Puis sachant que de droit elle venoit à moy,
A sa bru me vouloit pour t'en faire le Roy.
Et peut estre qu'apres, espoind de mesme envie
Il m'auroit comme à eux faict perdre encor la vie.
Mais tu mourras premier, et ton pere inhumain
Sçaura que j'ay coupé ta teste de ma main (371-384).

Parce qu'il est légitime d'être excessif avec ceux qui ont causé directement la destruction de sa famille et la perte de ses biens matériels, la résolution et la satisfaction ne peuvent être atteintes que dans le dépassement³³. Olympe se surpasse pour atteindre la limite de ses aptitudes et, «d'un masle courage, / Par sa gorge à son ame elle ouvríst le passage» (385-386): s'il n'y a pas de changement à propos du résultat (la mort d'Arban), l'image proposée ici est sans doute différente par rapport au modèle de l'Arioste, *io saltai presta, e gli segai la gola*. Il nous manque ici la rapidité indiquée par le bond d'Olympe, *io saltai presta*, je bondis vite, mais aussi une translation ponctuelle de l'expression figée *segare la gola*, trancher la gorge (*segare*, dont la signification renvoie à l'action de couper essentiellement du bois, n'a ce sens que dans les expressions *segare la gola* ou bien *segare le vene*).

Ce qui arrive après l'assassinat d'Arban, c'est-à-dire le voyage en mer, offre d'une part à de Brach l'occasion de pratiquer l'imitation

³³ Maria Grazia Tadini avait remarqué des rapports entre l'histoire d'Olympe et de Birène et le meurtre dans la nouvelle de Florance et dom Fiaco de Vérité Habanc. Voir «Presenze ariostesche nelle novelle di Vérité Habanc», in *La nouvelle française à la Renaissance*, Études réunies par Lionello Sozzi et présentées par † V.L.Saulnier, professeur à la Sorbonne, Genève-Paris, Slatkine, 1981, p. 627-640.

d'un «aspect dominant» de le *Roland furieux*, la mer qui est «l'image de la mobilité, le symbole du changement, [...] du changement dans l'identité», comme l'a montré André Rochon³⁴, de l'autre, celle d'enrichir son texte d'«ajouts personnels concernant le domaine de la mer et de la navigation», à cause de «sa familiarité avec le domaine marinier», selon la lecture de Concetta Cavallini. Mais si la mer éloigne Olympe de ses persécuteurs, tout cela ne nous éloigne pas de notre propos³⁵. Malgré le sentiment d'urgence et même de peur devant la menace du père d'Arban, Olympe s'enfuit en emportant avec elle «les meubles portatifs, plus légers, et plus beaux, / Pierres, or, et argent, bagues, chesnes, joieaus» (391-392). Encore une fois, c'est le rythme leste de l'Arioste, «tolto quel che più vale e meno pesa» (IX, XLIII, 2), qui contraste avec la tonalité explicative de Pierre de Brach. Cette diversité est-elle le reflet d'une liberté innée ou le résultat d'une volonté de plaire au public de ses lectrices? Le fait de noter les meubles les plus beaux et les bijoux les plus précieux est évidemment un clin d'œil au monde féminin, ce qui ne diffère aucunement de ce qui adviendra au moment du mariage avec Birène, quand la notation ariostesque, assez ponctuelle, «Le nozze belle e sontuose fanno; ma non sì sontuose né si belle, / come in Selandia dicon che faranno» (IX, XCIV), obtiendra dans cette imitation une plénitude de plus grand relief:

Revenons en Holande, où la nopce s'apreste:
Venez y quant et moy, vous serez de la feste:
Car il me facheroit, comme il seroit à vous,
Que ce jour solemnel se celebrast sans nous.
Grande fut l'assemblée, et d'hommes, et de femmes,
Sumptueus les habits des princes et des dames,
Prodigue l'appareil des vivres apprestez,
Pour en ce jour noçier traiter les invitez:
Mais encor n'est ce rien: car la feste plus grande
Ils resolvent de faire, apres estre en Zelande (861-870).

³⁴ ANDRÉ ROCHON, «La mer dans le *Roland furieux*», in *Espaces réels et espaces imaginaires dans le Roland furieux*, art. cit., p. 129-249: p. 133.

³⁵ Les éléments liés à la biographie du poète sont évidemment significatifs même pour une lecture de son œuvre. Pensons par exemple à cette image de Pierre de Brach «ténébreux, veuf et inconsolé», inventeur d'une «poétique du deuil», comme l'a écrit Olivier Pot («Le cercle des poètes disparus: Pierre de Brach et l'école de la mélancolie», in *Albineana 22 (2010), «Une volée de poètes». D'Aubigné et la génération poétique des années 1570-1610*, Actes du colloque de Poitiers, 16-18 octobre 2008, réunis

Il s'agit pourtant de la même histoire, des mêmes crimes, des mêmes abandons. Enfin, pour revenir encore sur le même moment, qui est celui de l'assassinat d'Arban, la tonalité de l'idéal présenté ne correspond pas avec le réalisme créé par l'Arioste, dont la comparaison témoigne d'un mode de vie bien différent: «Come cadere il bue suole al macello, / cade il mal nato giovane...» (IX, XLII, 1-2). Et pourtant, de Brach n'hésitera pas à respecter la portée des comparaisons, comme ce sera le cas du célèbre *uccellatore* qui, dans l'imitation, devient un «oiselleur» (621) accompagné, comme dans le poème ariostesque, ou mieux, précédé, par un «veneur» et un «pecheur» (601-612): et de Brach ajoutera des renvois à un lièvre et à des lévriers, curieux renseignements qui ont sans doute le mérite d'intéresser les auditeurs.

En guise de conclusion

En analysant donc de près la plainte d'Olympe composée par Pierre de Brach, il faut en conclure qu'il s'agit d'un texte qui, à partir de l'un des épisodes les plus intéressants et les plus représentatifs du *Roland Furieux* – et cela grâce à ses rapports avec la tradition latine et à ses renvois à la culture et aux goûts de la cour des Este³⁶ – représente un exemple parfait de «l'histoire d'une réception marquée par la trahison et la fragmentation («par rameaux détachés») de la splendide machine romanesque ferraraise»³⁷. Figure exemplaire au miroir de la mythologie courtoise, l'Olympe de Pierre de Brach, comme déjà l'Olim-

et présentés par Julien Goeury et Pierre Martin, Cahiers D'Aubigné, Paris, Champion, 2010, pp. 179-200) et comme l'a bien rappelé Concetta Cavallini pendant la discussion. Sur ce thème, voir COLETTE H. WINN, «Écriture, veuvage et deuil. Témoignages féminins du XVI^e siècle», in *Veufs, veuves et veuvage dans la France de l'Ancien Régime. Actes du colloque de Poitiers (11-12 juin 1998)*, textes réunis par Nicole Pellegrin, présentés et édités par Colette H. Winn, Paris, Champion, 2003, p. 275-298. Voir aussi *Widowhood in Medieval and Early Modern Europe*, eds. Sandra Cavallo and Lydian Warner, Harlow, Logman, 2000.

³⁶ Voir ANNA LANGIANO, « Sulla ricezione cinquecentesca del *Furioso* nelle arti: traduzioni possibili? », in *Cahiers d'études italiennes, Filigrana*, n. 17, 2013, *Traduire: pratiques, théories, témoignages en Italie et en France du Moyen âge à nos jours*, études réunies par Patrizia De Capitani et Serge Stolf, Grenoble, GERCI Université Stendhal-Grenoble 3, 2013, pp. 71-91.

³⁷ ROSANNA GORRIS CAMOS, «Conclusions», in *L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e siècle*, cit., op. cit., 266.

pia de l'Arioste, restitue l'opposition entre le féminin et le masculin, ainsi qu'une image des rites du pouvoir à cette différence près qu'il s'agit désormais de questions de style, de réécriture et de publication. C'est dès 1572, avec le travail de Lucas Breyer puis de sa veuve, qu'on assista, comme l'a écrit récemment Jean Balsamo, à la constitution «à partir de textes de différents auteurs parus séparément, de séries capables de susciter une dynamique de publication»³⁸: l'une de ces collections concernait justement les traductions, ou les imitations, de l'Arioste. Si l'idée persiste qu'«en cette affliction consiste son plaisir» (St. Augustin), cette imitation de Pierre de Brach vise à mettre en scène la passion amoureuse d'Olympe pour Birène. Dans cette perspective, la souffrance tient au mouvement même de la vie et le lecteur est précipité dans le monde féerique de l'Arioste entre l'infini de ses aspirations et la réalité des salons mondains français.

³⁸ « Les libraires du Palais et les poètes », *Les Poètes français de la Renaissance et leurs "libraires"*, éd. Denis Bjaï et François Rouget, Genève, Droz, 2015, p. 95.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT PROPOS

Pourquoi Pierre de Brach ? Page 7

CONCETTA CAVALLINI

*Pour une relecture de l'œuvre de Pierre de Brach
entre poésie, théâtre, traduction* ” 13

GRÉGORY CHAMPEAUD

*« Des temps si pervers » : Pierre de Brach et Bordeaux
au temps des guerres civiles* ” 27

LORIS PETRIS

Brach politique ” 49

BRUNO MÉNIEL

*Pierre de Brach et l'épyllion biblique :
la « Monomachie de David et Goliath »* ” 69

DANIELE SPEZIARI

La concertation du deuil dans le Tombeau sur la mort d'Aymée . ” 83

ALEXANDRE TARRÊTE

*La correspondance entre Pierre de Brach et Juste Lipse :
échanges et variations autour de la constance* ” 99

ADELINE LIONETTO

*La Masquarade du triomphe de Diane de Pierre de Brach
à l'aune des pratiques poétiques festives contemporaines* ” 115

GIOVANNA DEVINCENZO

*Les Cartels de Pierre de Brach entre réalité
et maquillage poétique* ” 127

FRANÇOIS ROUGET

*Pierre de Brach admirateur de Ronsard :
sujets, genres et poésie du recueil* ” 139

JEAN-LUC NARDONE

Le pétrarquisme de Pierre de Brach Page 157

RICCARDO BENEDETTINI

«*Tutte le bellezze erano in lei*». *De la plainte d'Olimpia*
à l'imitation de Pierre de Brach ” 171

DANIELA MAURI

Les traductions de l'Aminta du Tasse au XVI^e siècle :
Pierre de Brach et les autres ” 189

CONCETTA CAVALLINI

Bibliographie critique sur l'œuvre de Pierre de Brach ” 211