

# *Philippe Desportes*

(1546-1606)

*Un poète presque parfait  
entre Renaissance et Classicisme*

études réunies et publiées par Jean Balsamo

Klincksieck

2000



## ACTES ET COLLOQUES

62

6. Le réel dans la littérature et dans la langue.
7. Madame de Staël et l'Europe.
8. Positions et oppositions sur le roman contemporain.
9. Les dialectes de France au Moyen Âge et aujourd'hui.
10. L'esprit républicain.
11. La linguistique catalane.
12. Paul Valéry contemporain.
13. La gloire de Dürer.
14. L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain.
15. Statistique et linguistique.
16. Héroïsme et création littéraire sous Henri IV et Louis XIII.
17. De la galanterie à la sainteté : Antoine Godeau.
18. Le préromantisme, hypothèque ou hypothèse ?
19. La correspondance littéraire de Grimm et de Meister.
20. Les français régionaux.
21. Péguy écrivain.
22. Les valeurs chez les mémorialistes du XVII<sup>e</sup> siècle avant la Fronde.
23. Guillaume de Machaut, poète et compositeur.
24. L'image du souverain dans les lettres françaises.
25. L'implication dans les langues naturelles et dans les langages artificiels.
26. Le livre dans la vie et l'œuvre d'André Malraux.
27. La lexicographie française du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle.
28. Les typologies de procès.
29. Lectures de l'Enfant de Jules Vallès.
30. Révolution française, peuple et littératures.
31. La Cour au miroir des mémorialistes.
32. L'Europe, reflets littéraires.
33. Pierre Poupo (1552-1590).
34. Les trois Scudéry.
35. Les ennemis de Diderot.
36. Pierre de Larivey, champenois, chanoine, traducteur...
37. Bernanos et l'interprétation.
39. Les fêtes urbaines en Italie à l'époque de la Renaissance.
40. Comment la littérature agit-elle ?
43. De l'Estoile à Saint-Simon.
44. Le genre des Mémoires.
45. Le théâtre et le sacré.
46. Art de la lettre. Art de la conversation à l'époque classique en France.
47. Modernité, démocratie et totalitarisme. Simone Weil et Hannah Arendt.
48. L'Exil.
49. La Matière et l'Homme dans l'Encyclopédie.
50. Le livre illustré italien au XVI<sup>e</sup> siècle.
51. Claude Vignon en son temps.
52. À haute voix. Diction et prononciation aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.
53. Verlaine 1896-1996.
54. Spiritualité verlainienne.
55. Bernanos. Création et modernité.
56. Actualité de la rhétorique.
57. Bernanos et ses lecteurs.
58. D'Île en Île Pacifique.
59. Maupassant et les pays du soleil.
60. Pour Balzac et pour les livres.
61. Diderot, l'invention du drame.
62. Philippe Desportes. Un poète presque parfait entre Renaissance et Classicisme.
63. Histoire d'ornement.

# « Je veux chanter d'amour la tempeste et l'orage » : Desportes et les *Imitations* de l'Arioste

Rosanna Gorris  
Université de Milan

## *Messer Lodovico entre dans le Salon vert de Dictynne*

Un cabinet de verdure, un gentilhomme italien, une dame française entourée d'un escadron de « nymphes », « autant belles que vertueuses »<sup>1</sup> : s'agit-il des ingrédients d'un roman sentimental ou précieux ? Naturellement l'énigme n'est pas complexe – ces éléments représentent, de quelque façon, les paradigmes d'un milieu socio-culturel, d'une micro-mentalité précieuse et mondaine, le salon vert de Claude-Catherine de Clermont, comtesse de Retz, épouse d'Albert de Gondi, un lieu où vers 1570, les héros et héroïnes de Messer Lodovico Ariosto débarquèrent de leur nef romanesque. « Enté » en France par la splendide traduction de 1543, née à l'ombre des Este, tout comme la fortune des Gondi<sup>2</sup>, acclimaté en « vers François » bien frappés par Jean Fornier de Montauban<sup>3</sup>, le

---

1. Cf. Pontus De Tyard, *Œuvres, Solitaire premier*, éd. critique par S. F. Baridon, Genève-Lille, Droz-Girard, 1950, p. XX.

2. Sur la traduction de 1543, voir R. Gorris, « *Non è lontano a discoprirsi il porto* » : Jean Martin, son œuvre et ses rapports avec la ville des Este, dans *Actes du Colloque Jean Martin*, Université de Paris-Sorbonne, Centre V.-L. Saulnier, « Cahiers Saulnier », n. 16, Paris, PENS, 1998, p. 43-83.

3. DE ROLAND FURIEUX/premierement composé en Thuscan par/Loys Arioste Ferrarois et maintenant/mys en rime Françoisse par Jean Fornier de Montaulban en Quercy/Avec les Argumens au commencement de chacun/ chant comprenans sommairement tout ce qu'y est/ apres

*Roland furieux* arrive ainsi à un autre port où ses personnages, délivrés de la « *gran tela* » que l'Arioste avait patiemment tissée acquièrent une autonomie et une indépendance qui modifient profondément leur comportement, leur identité même.

Or, sur ce salon vert de Dictynne, règne la belle et fière Claude-Catherine, « tutélaire déesse » de ce « temple » du néopétrarquisme et du néoplatonisme mondains. Réincarnation d'Angélique, cette « dame plus comparable aux Muses [...] eslevée aux divines fureurs », écrit Pontus de Tyard, qui « eust congnoissance de toutes sortes de lettres »<sup>4</sup>, fut non seulement, avec ses muses compagnes, un phare d'irradiation des nouvelles tendances littéraires et musicales mais représenta aussi l'un des principaux facteurs qui favorisèrent la foudroyante ascension sociale d'Albert de Gondi qui, par un effet d'accélération « au finish », en moins de 10 ans, devint de petit gentilhomme, issu de banquiers florentins l'un des grands du royaume (maréchal de France en 1573, duc de Retz et pair de France en 1581)<sup>5</sup>. Une ascension sociale rapide, peut-être

amplement déduit par l'auteur, et avec/les Allegories des chants à la fin d'un chacun/EN ANVERS/Chez Gerard Spelman à la pomme d'or/Avec privilege imperial./MDLV (BN, Yd 2292). Cette édition de la traduction du *Roland Furieux* avait déjà été publiée la même année chez Michel de Vascosan : Le premier volume de ROLAND FURIEUX premierement composé en Thuscan... et maintenant mys en rime françoise par Jean Fournier de Montauban en Quercy avec les argumens au commencement de chacun chant... et avec les allegories des chants à la fin d'un chacun, PARIS, de l'imprimerie de Michel de Vascosan, 1555 (Bib. de l'Arsenal, 4° BL 2600 et 4° BL 2601). Voir sur cette traduction des chants I-XV de l'*Orlando Furioso* : H. Vaganay, *Le premier essai de traduction française de Roland Furieux en vers français*, « La Bibliofilia », nov. 1908, p. 281-292.

4. Cf. la dédicace de Pontus de Tyard, *A non moins Docte et prudente, que genereuse et vertueuse Dame, Dame Catherine de Clermont, Contesse de Raiz, &c.*, 1575 dans *Le Solitaire*, éd. cit., p. XXVII et XXIX.
5. Sur l'ascension foudroyante des Gondi, cf. : J.-F. Dubost, *La France italienne XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Aubier, 1997, p. 250-251 et p. 296 ; M. Jullien de Pommerol, *Albert de Gondi, maréchal de Retz*, Genève, Droz, 1953 ; H. Huppert, *Bourgeois et gentilhommes. La réussite sociale en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1983. Sur le salon de Claude-Catherine de Retz, cf. J. Lavaud, *Un Poète de cour au temps des derniers Valois, Philippe Desportes, 1546-1606*, Paris, Droz, 1936, p. 72-107 ; *id.*, *Note sur un recueil manuscrit d'emblèmes composé pour la maréchale de Retz*, « Humanisme et Réforme », tome IV, 1937, p. 421-423 ; T. Graur, *Un Disciple de Ronsard. Amadis Jamyn 1540 (?) - 1593. Sa vie, son œuvre, son temps*, Paris,

« trop » rapide, que semblent justifier ces vers d'un fidèle du salon de Dictynne : Nicolas Rapin qui écrit :

Mais dessus toute la bande  
 Une Diane commande  
 Du noble sang des Gondis  
 Par leur valeur agrandis,

des vers où la conception traditionnelle de la noblesse, le sang, s'enrichit d'un élément nouveau, la valeur <sup>6</sup>.

Or, à l'Hôtel de Dampierre fleurissent, comme ces rares et précieuses fleurs qui émaillent les vers de Desportes, sous le patronage de Claude-Catherine et de ses dames, « esleues » et « choisies par sainteté » comme « Muses » et « déesses » par une pléiade de poètes du temps dont Amadis Jamyn, Baïf, Belleau, Rapin, Flaminio de Birague, Pontus de Tyard, Jodelle – pour ne citer que les plus importants – les *Imitations* de Desportes ainsi que les plus beaux recueils poétiques de l'époque. Traductions et imitations, devises et emblèmes, poèmes d'amour et de circonstances, composés selon ce nouveau goût qui va triompher bientôt et souvent recueillis dans de précieux albums manuscrits recouverts en cuir tanné, la couleur préférée de Claude-Catherine <sup>7</sup>, comme celui qui va devenir le célèbre ms. fr. 25455 <sup>8</sup>. Ces poèmes sont souvent issus d'archétypes italiens, des anthologies et des *Fiori* vénitiens ainsi que des poètes *quattrocentisti* ferrarais mais, sur-

Champion, 1929, p. 180-87 et p. 238-39 ; L. Clark Keating, *Studies on the Literary Salon in France, 1550-1615*, Cambridge Mass, 1941, p. 103-25 ; M. Raymond, *L'Influence de Ronsard sur la poésie française (1550-1585)*, Paris, Champion, 1927, II, p. 65-88 ; E. Balmas, *Un poeta del Rinascimento francese : Etienne Jodelle. La sua vita, il suo tempo*, Florence, Olschki, 1962, p. 470-483 ; F. A. Yates, *Les Académies en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1996, *passim*.

6. N. Rapin, *Les Œuvres latines et françaises*, Paris, Chevalier, 1610, p. 228. Voir J. Lavaud, *Un poète...*, *op. cit.*, p. 78.

7. Sur la couleur préférée de Dictynne, cf. A. Jamyn, « Dialogue sur le tanné de feuilles mortes », *Le Second volume des Œuvres*, Paris, Le Mangnier, 1584, f. 75 v. et « Du tanné », *Si j'aime le tanné sur toutes les couleurs, Œuvres poétiques*, Paris, Mamert Patisson, 1579, f. 131 v.

8. Sur le ms. de la BN, fr. 25455, voir E. Balmas, *Poesie inedita di E. Jodelle. A proposito del Ms. f. 25455*, « Rivista di Letterature Moderne e Comparate », 1961, p. 45-104 et la *Thèse* inédite de F. Falavigna, Université de Vérone, sous la direction d'E. Balmas, 1970.



Portrait de Claude-Catherine de Clermont,  
comtesse de Retz

tout, du chef-d'œuvre incomparable de l'Arioste. La dominante italienne, la vogue de l'auteur du *Roland Furieux* et des théories ficiniennes *via* Léon Hébreu et Mario Equicola, sont les symptômes précis qui connotent cette micro-mentalité qui va marquer fortement la poétique et les choix du jeune poète chartrain. Poète amoureux, poète mondain à la recherche du succès poétique, économique et social voire politique, Desportes puise dans ses modèles italiens ce qui répond à son goût mais surtout aux goûts des « déesses » du salon vert, des goûts qui orientent de façon sensible les artistes et qui les mènent souvent à rivaliser par des variations poétiques sur un thème, par l'imitation d'un modèle qu'on ne se lasse de répéter en jouant à l'intérieur d'un code rhétorique et poétique donné.

Desportes, virtuose des « doux larcins », « fait, d'après Deimier, merveilles à s'approprier des conceptions amoureuses des poètes espagnols et italiens, et mesmes de quelques latins, les imitant et surpassant la plus part »<sup>9</sup>. Or, si Deimier exagère peut-être dans ses louanges, il est bien conscient, en fin lettré et théoricien de l'imitation, ainsi que plusieurs de ses contemporains, comme Pasquier, Du Verdier et jusqu'à l'auteur du *Rencontre des Muses*, de la dette que Desportes et que ses confrères avaient envers les Italiens : de Pétrarque à Tebaldeo, de Panfilo Sasso à Angelo di Costanzo, de Cariteo à Lodovico Ariosto dont les *Rime* et l'*Orlando furioso* hantent l'intertexte direct et indirect du poète de *Diane*, d'*Hippolyte* et de *Cléonice*<sup>10</sup>. « Doux larcins », partiellement avoués par le

9. P. de Deimier, *L'Académie de l'Art Poétique. Où par amples raisons, demonstrations, nouvelles recherches, examinations et autoritez d'exemples, sont vivement esclaircis et deduits les moyens par où l'on peut parvenir à la vraye et parfaite connoissance de la Poësie françoise*, Paris, Jean de Bordeaulx, 1610, p. 245.

10. Sur l'intertexte italien de Desportes, voir *Les Rencontres des Muses de France et d'Italie*, Lyon, Roussin, 1604 ; J. Vianey, *Une Rencontre des Muses de France et d'Italie demeurée inédite*, « RHLF », 1906, p. 92-100 ; A. Pizzorusso, *Il petrarchismo di Desportes*, « Studi petrarcheschi », V, 1952, p. 237-297 ; G. Mathieu-Castellani, « Desportes et le néo-pétrarquisme », dans *Les thèmes amoureux dans la poésie française 1570-1600*, Service de reproduction des Thèses, Univ. de Lille III, 1976, p. 212-231 ; J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les Lettres françaises de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, Slatkine, 1992, *passim*. Cf. en outre : J. Lavaud, *Un poète...*, *op. cit.*, p. 175 sq. ; J. Vianey, *Le Pétrarquisme en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Montpellier, 1909 (Genève, Slatkine Reprints, 1969), III, p. 226-256 ; L. E. Kastner, *Desportes et Angelo di Costanzo*, « RHLF », 1908, p. 113 sq. ;



Portrait de Madeleine de L'Aubespine

poète même dans le cas des *Imitations de l'Arioste*, les poèmes sur lesquels nous focaliserons notre attention, plus secrets, dans les poèmes plus courts : sonnets, élégies, stances, plaintes et complaintes... où l'imitation devient innutrition, voire auto-identification et où la référence intertextuelle ariostesque est moins évidente par sa dimension même. Le sourire de Desportes lisant le *Rencontre des Muses* est d'ailleurs la meilleure réponse aux accusations que l'on retrouve même dans le titre d'un travail critique : *I plagi di Desportes*<sup>11</sup>. Or, non seulement la conception de plagiat au XVI<sup>e</sup> siècle était tout à fait différente mais ce qui nous intéresse est surtout le mode d'utilisation des modèles italiens, leur acclimatation et surtout les conditions socio-culturelles où l'opération de greffe eut lieu. Une greffe de l'Arioste cette fois, après la traduction intégrale de Martin et autres, et après celle, partielle mais importante, de Jean Fornier de Montauban, *par rameaux détachés* ce qui n'empêche pas toutefois que l'auteur ferrarais devienne une espèce de « Dieu » tutélaire du « séjour de Dictynne et de ses Muses »<sup>12</sup>.

---

*id.*, *Desportes et Guarini*, « RHLF », 1910, p. 124 sq. ; C.B. Beall, *Un Echo de Guinicelli dans P. Desportes*, « Modern Languages Notes », LVII, 1942, p. 429-31 ; R. J. Clements, *Desportes and Petrarch*, « Romanic Review », XXXVI, 1945, p. 108-112 ; J. Hutton, *Three notes on French Authors : Desportes, Guérault, Ronsard*, « Modern Languages Notes », LV, 1940, p. 579-81. Voir en outre la contribution de Y. Giraud, *Lyrisme maniériste et sentiment religieux dans les Œuvres chrestiennes*, publiée ci-dessous.

Sur l'intertexte ariostesque, voir J. Lavaud, *Les Imitations de l'Arioste par Philippe Desportes suivies de poésies inédites ou non recueillies du même auteur*, Paris, Droz, 1936 ; A. Cioranescu, *Les imitations de l'Arioste de Philippe Desportes*, « Mélanges de l'École Roumaine », 1934 [mais 1936], p. 1-83 ; *id.*, *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1938, chap. III, « Les Imitations du Roland Furieux », p. 104 sq. ; A. Cameron, *Desportes and Ariosto ; additional sources in the Orlando and the Liriche*, « Modern Language Notes », mars 1935, p. 174-178 ; V. E. Graham, *Some undiscovered sources of Desportes*, « French Studies », X, 1956, p. 123 sq.

Sur la traduction de Bandello, *Discours sur une des histoires tragiques du Bandel contenant les amours infortunées de Didaco et de Violante et leur mort*, voir R. Sturel, *Bandello en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Bordeaux, Feret et fils, 1918, p. 142-186.

11. F. Flamini, *I plagi di Desportes*, « Studi di storia letteraria e straniera », Livorno, 1895, p. 346-48 et p. 433-439.

« *Le bon œil qu'elles ont d'une telle Déesse fait de ceste maison la retraite d'un Dieu* » : le culte de l'Arioste

Le *revival* de Messer Lodovico entre les parois de verdure de l'Hôtel de Dampierre et du château de Noisy-le-Roy est indéniable. Si Bradamante et Roger, projections mythiques d'Anne d'Este et de François de Guise pour Jean Fornier<sup>13</sup>, sont ici des amants malheureux, ils sont néanmoins en bonne compagnie : Angélique pour laquelle, d'après nos analyses, ces femmes savantes et précieuses, éprises de savoir et peu soucieuses des règles sociales, semblent éprouver une véritable fascination ; Médor un mignon à la douce et blonde beauté, aux « teints de lis et d'œillets mis ensembles » dont les portraits abondent ; Roland et toute une galerie d'amoureux « fous » de malheur et de jalousie ; Renaud guerrier de Clermont (et ce nom en dit long) amoureux éperdu d'Angélique ; Rodomont, héros de l'*hybris* et de la démesure qui ne sait pourtant se soustraire au charme d'Isabelle ; un Bradamant qui, voleur de feux et de nœuds, s'approprie des *complaintes* de son homonyme au féminin ; Sacripant fou d'amour mais généreux jusqu'à l'anéantissement ; la belle et malheureuse Genèvre sortant des brumes de son Écosse ; Fleurdépine, de Montauban « guerriere vaillante », nouvelle incarnation de Diane chasse-resse ou de Dictynne – surnom de la Maréchale – obsédée par sa « folle peinture/ Qu'elle receut par estrange aventure » et, pour conclure, Joconde qui semble un intrus dans cet univers où règnent les amours précieuses et les mignardises.

Véritable objet de culte dans le salon de Dictynne, l'Arioste triomphe sur la scène de ces années 1570, un Ariosto « *frantumato* »<sup>14</sup>, dont les célèbres imitateurs français sont incapables de saisir « *la gran tela ch'io lavoro* » (OF, XIII, 80-81), d'en comprendre le dessein romanesque complexe, les entrelacements structurels, les jeux de miroirs et de réfraction, qui font du *Roland furieux* un poème après le lequel il n'y plus de

12. *Album de la Maréchale de Retz*, BN, ms. fr. 25455, f. 62 r.

13. Cf. le paratexte de la traduction citée n. 3 ci-dessus.

14. Sur ce procédé de fragmentation, voir J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses*, op. cit., p. 103 sq. et p. 257 sq. ; E. Balmas, *Note sulla fortuna dell'Ariosto in Francia nel Cinquecento*, dans *Saggi e studi sul Rinascimento francese*, Padoue, Liviana, 1982, p. 75-103 et les exemples cités par A. Cioranescu, *Arioste en France*, op. cit., p. 104-172 ; 202-268.

point de retour, un poème chevaleresque qui représente une rupture violente avec le passé, une fracture essentielle et incontournable dans l'histoire du roman moderne <sup>15</sup>.

Or, de cette « *gran tela* » savamment orchestrée par le Ferrarais, dans ce miroitement incomparable et chatoyant de fils multicolores, parmi ces « *varie fila a varie tele* » (OF, II, 30) « *che tutte ordine intendo* », dont parle l'Arioste, les Français, nouveaux adeptes de son culte, ne sont enchantés que par les couleurs les plus violentes ou les plus tendres, par les épisodes les plus romanesques et les plus lyriques. Une « lecture sélective » qui, tout en fragmentant le texte de l'archétype italien, le réorganise, le transforme par une opération de décodage et par une ré-utilisation systématique axée sur la répétition de schémas et de *topoi*, par l'emploi d'un code autre qui est aussi emprunté aux Italiens mais qui est vidé de son essence, simplifié de façon à le rendre plus adapté à l'horizon d'attente français. Le *Roland furieux* devient ainsi pour cette génération de poètes et pour les générations successives, au moins jusqu'en 1595, date de la grande traduction de la *Gerusalemme Liberata* par Blaise de Vigenère, un immense réservoir de rêves amoureux, de sentences, d'images, de plaintes et complaints, de martyres de la folie amoureuse, de victimes d'une maladie inguérissable.

Roland et sa longue suite de frères et sœurs, malades d'amour, entrent ainsi dans les salons parisiens, *via* la traduction lyonnaise qui, remontant « de Saone à Seine », avait envahi les boutiques des libraires parisiens et les rêves des contemporains de Chappuys qui, après sa révision de la traduction de 1543, publiée en 1576, ou avant, comme notre Desportes auquel il dédia sa traduction des *Six livres d'amour* de Mario Equicola <sup>16</sup>,

15. Sur la « *gran tela* » ariostesque, voir M. Santoro, *Nell'officina del narrante : gli esordi*, dans *Ariosto e il Rinascimento*, Naples, Liguori, 1989, p. 51-81. Cf. en outre : S. Zatti, *Il Furioso tra Epos e Romanzo*, Lucques, Pacini Fazzi, 1990 et P. A. Parker, *Inescaple Romance, Studies in the Poetics of a Mode*, Princeton UP, 1979.

16. LES/SIX LIVRES DE/MARIO EQUICOLA/D'ALVETO AUTHEUR/CELEBRE./De la nature d'Amour, tant mundain/que divin, et de toutes les différences d'iceluy./Rempliz d'une profonde doctrine, meslée avec/facilité et plaisir, Imprimez de ce temps plu-/sieurs fois en Italie, et maintenant/Mis en Françoÿ par Gabriel CHAPPUYS/TOURANGEAU/A PARIS./Pour JEAN HOUSE, au Palais en la gallerie pres/de la Chancellerie/1584/Avec privilege du Roy. Cette traduction est dédiée à « Monsieur Desportes Abbé de Thyron et de Josaphat » (f. ã<sup>2</sup>). Sur Equicola en France, voir C. Vecce, *Un'apologia per*



Portrait de Henri III vers 1574

fréquentent l'Arioste, une fréquentation qui prend bientôt la forme d'une fragmentation dont on retrouve la trace même dans le paratexte de la *Franciade* de 1572 où Ronsard évoque la « Poësie fantastique [...] 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 fièvre continue qu'aux inventions d'un homme bien sain. »<sup>17</sup> De la lecture allégorique et moralisante, évidente dans les *Sens allegoriques* du paratexte de Jean des Gouttes, empruntés à Lodovico Dolce et aux éditions vénitiennes de Giolito de' Ferrari mais orientées à la française, ainsi que nous l'avons démontré ailleurs<sup>18</sup>, on passe à une lecture sélective, lyrique du texte, fondée sur une topique et une rhétorique du fragment amoureux, qui tout comme la lecture de Dolce et de Des Gouttes et *alii* n'a pas su saisir les charmes de la Fée Ironie.

*De l'univers des albums tannés au « marchand libraire tenant 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 »*

« Fragments d'un discours amoureux », les épisodes de l'Arioste envahissent les recueils, les albums poétiques qui circulent en manuscrit, superbes hommages aux « déesses » des salons. Il n'est donc pas étonnant que l'album tanné de la

---

*l'Equicola. Le due relazioni della Pro Gallis apologia di Mario Equicola e la traduzione francese di Michel Roté*, Naples, Istituto Universitario Orientale, 1990 et R. Cooper, *Mario Equicola et la France*, dans *Litterae in tempore belli. Études sur les relations littéraires italo-françaises pendant les guerres d'Italie*, Genève, Droz, 1997, p. 303-323.

Sur Gabriel Chappuys, voir J. Balsamo, *Traduire de l'italien. Ambitions sociales et contraintes éditoriales à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle*, dans *Traduire et adapter à la Renaissance*, Actes de la journée d'études organisée par l'École nationale des Chartes et le Centre de Recherches sur l'Espagne des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, Paris, 11 avril 1996, éd. Dominique de Courcelles, Paris, 1998 (Études et rencontres de l'École des Chartes, 2), p. 89-98.

17. P. de Ronsard. *La Franciade*, éd. Laumonier, XVI, p. 4

18. Cf. R. Gorris, « A plus hault sens », « Non è lontano a discoprirsi il porto »..., art. cit., p. 67-68.

Maréchale de Retz recueille des *Imitations de l'Arioste*<sup>19</sup>, que les recueils manuscrits des *Imitations de l'Arioste* de Philippe Desportes passent de main en main, incessamment, dans les milieux mondains et précieux<sup>20</sup>. Tentative de traduction collective de l'Arioste effectuée par des poètes rivalisant entre eux dans les mêmes cercles précieux, issue d'un jeu d'émulation collective dans une société mondaine habituée aux lectures, aux mascarades, aux poèmes écrits au gré des circonstances et des faits quotidiens – aller et retour de dames et chevaliers, maladies et déplacements de Paris au « séjour des champs » de Noisy-le-Roi – sur les objets appartenant aux « déesses » du « Temple du divin amour » – plutôt que, ainsi qu'on l'a soutenu<sup>21</sup>, tentative d'émulation, rivalité avec Ronsard et sa muse épique, ces *Imitations*, et c'est ce qui compte, ont un succès, extraordinaire à l'époque, notamment dans le temple mondain de Claude-Catherine auquel appartiennent la plupart des poètes impliqués. Un temple réunissant sous ses voûtes de verdure « trois belles déesses » : « France, Nevers, Clermont »<sup>22</sup>, *alias* Marguerite de France, Henriette de Nevers-Gonzague et Claude-Catherine, dames et filles d'honneur de la reine-mère et femmes célèbres et savantes : de Gilonne de Goyon, fille du maréchal de Matignon, à Hélène de Surgères, d'Hélène Bon, mariée à un autre Gondi, de Madeleine de Bourdeille à Anne de Thou, de Jeanne d'Hallwyn épouse de Florimond de Robertet, à Françoise Babou de la Bourdaisière, d'Anna d'Acquaviva à tant d'autres « divinités » aux noms mystérieux : Callipante, Eryce, Pistère, Imérée, Statyre, Scaride, Fysée, Erie, Sigifile, Calithée... et où, dans ce milieu brillant et mondain, entre

19. *Album de la Maréchale de Retz*, ms. fr. 25455, f. 14 r.-16 r. : « Imitation. Miserable en qui dois-je avoir plus de fiance ? ». Aux f. 76 v. sq. l'on peut lire un *Rhodomonte* en italien : « *Et se diversa poi sdegno e si l'ira tanto* ».

20. Sur les recueils manuscrits ou les « albums » contenant les *Imitations de l'Arioste* de Desportes, voir J. Lavaud, *Un poète...*, *op. cit.*, p. 27-39 et *id.*, *Les Imitations...*, éd. cit., p. XI-XIII. Voir en outre L. Dorez, « Bulletin du Bibliophile », 1898, p. 421-434 ; Bouland, « Bulletin du Bibliophile », 1909, p. 121-125 ; E. Picot, *Catalogue Rothschild*, IV, n. 3197, p. 584-591 ; Sturel, *op. cit.*, p. 142 sq.

21. Voir C. Faisant, *Les relations de Ronsard et de Desportes*, BHR, 1966, p. 335-337.

22. *Album de la Maréchale de Retz*, ms. fr. 25455, f. 112.

une mascarade et un jeu de société, les poètes, les peintres et les musiciens se côtoient<sup>23</sup>.

C'est ainsi que « les hôtes de Dictynne », parmi lesquels Desportes aura bientôt sa place d'honneur, participent à ce concours des *Imitations* qui vont émailler très vite ces splendides guirlandes poétiques recueillies dans des albums manuscrits, comme le magnifique Ms. 3333 de l'Arsenal, un manuscrit relié en veau brun que le « Sieur de Lombart, gentilhomme de Monseigneur frere du Roy et gouverneur de Messieurs ses enfans en l'an 1572 » envoie à Antoinette Chabot, fille de Philippe comte de Charny et de Busançais, amiral de France, femme de Jean sire d'Aumont, maréchal de France<sup>24</sup>. Un manuscrit, enrichi des armes enluminées de la belle Antoinette-Amadaure et émaillé de ses chiffres entrelacés, consacré à *Madame, Madame A Madame D'Aumont Rodomont Isabelle, Isabelle, Madame, Madame Daumont* (f. 2), une dédicace qui évoque les prénoms que Rodomont, désespéré et seul nouvel Orphée, crie dans le vent à la fin du *Rodomont* de Desportes<sup>25</sup>. Or, le manuscrit de l'Arsenal, émaillé de sonnets à Antoinette-Isabelle débute justement par *La mort de Rodomont et sa descente aux enfers* (f. 2-31) de Desportes, dédié à Monsieur de Carnavalet (après sa mort, Desportes l'offrira à Monsieur de Villeroy, mari de Madeleine de L'Aubespine, déesse d'un autre salon, plus bourgeois et aux goûts moins raffinés, quelque peu gaulois, fréquenté par notre poète à ses débuts)<sup>26</sup> et qui continue par *Je veux chanter*

23. Sur le peintre Jean de Court, cf. n. 5 *supra* et n. 65 ci-dessous. Sur les musiciens de l'époque, Claude Lejeune et Thibaut de Courville, en relation avec les Gondi et avec l'Académie de Baïf, voir F. Yates, *Les Académies des derniers Valois*, *op. cit.*, p. 67 et la contribution de I. His, *La mise en musique des œuvres de Desportes*, publiée ci-dessous. Sur les dames du Salon, voir aussi E. Balmas, *Poesie inedite di E. Jodelle. A proposito del ms. f. 25455*, *art. cit.*, p. 53-54 et n. 3-4.

24. Voir la description bibliographique du ms. Arsenal 3333 dans H. Martin, *Catalogue des Mss. de la Bib. de l'Arsenal*, III, n. 3333, p. 331. Sur Nicolas des Lombard, voir M. Simonin, *Vivre de sa plume au XVI<sup>e</sup> siècle ou la carrière de François de Belleforest*, Genève, Droz, 1992, p. 138.

25. Cf. *Les Imitations*, éd. cit., p. 74, v. 721-722 :

Et tousjours en criant il semble qu'il appelle :

Rodomont, Rodomont, Ysabelle, Ysabelle !

26. Sur le Salon de Villeroy, voir J. Lavaud, « Desportes chez Villeroy », dans *Un poète*, *op. cit.*, p. 39-72. Voir en outre P. Champion,

*Roland sa fureur et sa rage* (f. 36 r.-49), autre imitation de Desportes.

Manuscrits précieux, témoignages d'une vogue croissante de l'Arioste, de ses imitations et des poèmes amoureux de Desportes : le Ms. fr. 842 de la BN, le plus ancien, qui comprend, outre *La mort de Rodomont*, la célèbre *Imitation de la Complainte de Bradamant au 33<sup>e</sup> chant* et une *Ellegie I<sup>re</sup> de Diane imitation de l'Arioste au XLV* ; le Ms. Rothschild 3197 ayant appartenu à Marie de Montmorency, émaillé de son monogramme et de ses initiales entrelacées, comme les arbres du bosquet de Roland sont gravés des noms d'Angélique et de Médor, qui contient *L'Angelique* outre *La folie de Roland*, *La mort de Rodomont* et, au f. 68, la *MORT OU D'AMOUR. Sonnet sur les Amours d'Angelique Et Medor*, un sujet qui enchantait les dames et les lecteurs et que nous retrouvons dans presque toutes les *Imitations* de Desportes ; et enfin le Ms. latin 8143 de la BnF, le premier qui donne, dans son *Imitation de l'Arioste sur le Discours de Rolland le Furieux par Philippe Desportes*, l'épisode de la raison de Roland rapportée du ciel par Astolphe (f. 69 sq.) et qui présente les deux *complaintes de Bradamant* (f. 77) ainsi qu'une *Elegie. Imitation de l'Arioste* (f. 79-80).

Ces manuscrits offrent donc à leurs « déesses » et aux lecteurs des versions successives de ces « fragments d'un discours amoureux », incessamment remaniés par l'auteur<sup>27</sup> et par les copistes qui n'hésitent pas à opérer des variantes, à les « depraver et corrompre », ainsi que l'affirme Lucas Breyer, leur premier éditeur. En effet, en 1572, le « marchand 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 » réussit non sans difficulté, si l'on en croit son avis *au lecteur*, à publier ces tant « désirées », dit-il, *Imitations de l'Arioste*<sup>28</sup>. Breyer, qui démontre une attitude respectueuse

Ronsard et Villeroy. *Les secrétaires du Roi et les poètes d'après le ms. fr. 1663 de la BN*, Paris, Champion, 1925 ; M. J. de Nouillac, *Villeroy, secrétaire d'État et ministre de Charles IX, Henri II et Henri IV*, Paris, Champion, 1909.

27. Pour les importantes et nombreuses variantes, voir l'édition de J. Lavaud, *passim*.
28. IMITATIONS/DE QUELQUES/CHANS DE L'ARIOSTE,/PAR DIVERS POETES/  
François, nommez en/ la quatrieme page/suyvante./ 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

envers l'astre naissant de la poésie française dans son paratexte qui a bien l'air d'une *captatio benevolentiae* et qui présente tous les thèmes topiques du genre (le recouvrement de « l'exemplaire d'aucunes »<sup>29</sup>, l'excuse des copies « si depravées et corrompues », « si mal en ordre » auxquelles il faut porter remède) s'est « enhardy d'en parler à monsieur Desportes, pour obtenir qu'il souffrist mettre en lumiere ce qui estoit de sa façon » et réussit à convaincre le poète récalcitrant qui ne voudrait pas publier ces poèmes qui ne sont, dit-il, que « œuvres dont il ne faisoit conte et qui avoient esté comme ses premiers essays ». Néanmoins le fait que Desportes, à partir de l'édition originale de 1572, va les insérer, bien que remaniées et corrigées et reléguées après ses *Elegies*, dans toutes les éditions de ses *Œuvres*, suffirait à démentir cette apparente dépréciation. Desportes est d'ailleurs en bonne compagnie : Baïf qui, d'après l'éditeur, présente « pour les arres des œuvres entieres », de ses *Euvres en rime* que Breyer a déjà entre « mains pour les faire imprimer » et qu'il veut donc lancer, y publie *Genèvre*, suite de l'imitation « commencée par feu Saingelais l'un des premiers de son temps » et *Fleurdépine*, et Louis d'Orléans dont l'éditeur publie le *Renaud*<sup>30</sup>. Le recueil Breyer des

---

Michel en allant au marché neuf./MDLXXII/AVEC PRIVILEGE DU ROY.// (Exemplaires : Arsenal, 8° BL 6915(1) ; BnF, Rés. Yd 864 ; Mazarine 81678, Chantilly, Musée Condé ; Harvard University, Londres, B.L.), voir *Imprimeurs et Libraires Parisiens du XVI<sup>e</sup> siècle, Fascicule Breyer*, n. 15, p. 38-39. Jean Balsamo, que nous remercions, nous signale en outre un exemplaire des *Imitations* de Desportes relié à la suite de la *Bergerie* de R. Belleau publiée à Paris, chez Gilles en 1572 (voir le catalogue Giraud Badin-Valette, 1995, n. 28).

29. Il s'agit bien probablement des albums manuscrits dont nous avons parlé ci-dessus.

30. Les *Euvres en Rime* de Baïf vont paraître, toujours chez Breyer, en 1573, ainsi que *Les Jeux* et *Les Passetems : Fascicule Breyer*, n. 16-17 et 18.

L'*Imitation* de Mellin de Saint-Gelais, *Genevre*, a été publiée dans Mellin de Saint-Gelais, *Traduction d'une nouvelle d'Arioste, écrite aux quatre, cinq, et sixième chants de Roland Furieux*, dans *Œuvres poétiques françaises*, éd. Donald Stone Jr, Paris, STFM, 1995, II, p. 288-299. Sur cette *Imitation* de l'histoire de Genève, voir E. Wagner, *Eine literatur-und sprachgeschichtliche Untersuchung*, Heidelberg, 1893, p. 145-149. Jean de Boyssières publiait dans sa traduction en vers des 12 premiers chants de l'Arioste, *L'Arioste françoise de Jean de Boessieres*, Lyon, 1580, les *Imitations* de Saint-Gelais, de Baïf et de Belliard. Jean de Boyssières, ami de Desportes

*Imitations de quelques chans de l'Arioste, par divers poetes François*, est donc une espèce de *Trésor de l'Arioste* en France au début des années 1570, auquel il faudrait ajouter un autre ouvrage sorti de la boutique Breyer, la même année 1572 : le *Chant XXVII de Roland Furieux. Monstrant quelle assurance on doit avoir aux femmes. Traduit en françois à la rigueur des Stances et de la rime par N.R.P.* c'est-à-dire par Nicolas Rapin, un autre habitué du Salon vert de Dictynne qui dédie son « petit labeur, comme un present devotieux qu'on fait à l'ofrande » : « AUX DAMOYSELLES » (f. A<sup>2</sup>) dont « votre faveur seule donnera grace à ma traduction »<sup>31</sup>.

Les publications de Breyer témoignent donc d'un travail effervescent de traduction collective ainsi que d'une réception française particulièrement favorable, d'une vogue même de l'Arioste en cette année de troubles, où la « nuit trop claire », la « cruelle nuit » de Desportes, imitée du *Capitolo IX* des *Rime*, s'obscurcit et se tache du sang des martyrs. L'Arioste, poète de l'été où le ciel est toujours ensoleillé<sup>32</sup>, où les bosquets sont toujours verts et joliment ombragés, devient le refuge doré qui séduit des milieux parisiens, charmés par ses rêves d'amour, un amour pourtant « furieux », malade jusqu'à

(voir la communication de D. Bjaï, « *Philippe de Tyron* » personnage d'épopée, publiée ci-dessous), avait déjà publié dans *Les Seondes Œuvres Poetiques*, Paris, Poupy, 1578 une *Imitation du premier chant de l'Arioste* dédiée « A Monseigneur le Duc de Mercueur et de Peinthievre Pair de France, Prince du Saint Empire, Marquis de Mommeny, et Comte de Chaligny » (f. 45 r.-65 v.) et dans *Les Troisiesmes Œuvres*, Lyon, L. Cloquemine, 1579 la *Bataille de Regnauld et de Sacripant, ensemble la cheute de Bradamant dans un puis creux, par la trahison de Pinabel. Imitation du second chant de l'Arioste* (f. 27-52).

31. CHANT XXVIII DU ROLAND FU-/RIEUX D'ARIOSTE./ *Monstrant quelle assurance on/doit avoir aux femmes.*/Traduit en François à la rigueur/des Stanzas et de la Rime./PAR/N.R.P./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./MDLXXII/AVEC PRIVILEGE DU ROY./ (Arsenal, 8° BL 6915 (2)).
32. Voir E. Cavazzoni, *Prefazione*, dans *Orlando Furioso*, Milan, Feltrinelli, I, p. V : « *La stagione dell'Orlando Furioso è l'estate ; il cielo su tutto il libro è sereno e soleggiato ; scoppia in mare un temporale ogni tanto, nelle armature spesso si suda, anche più che abbondantemente. Ma sembra che il caldo sia necessario ai cavalieri e alle dame per animarli e renderli attivi, come succederebbe a una popolazione di insetti e lucertole.* »

la folie. En effet, ainsi que nous le verrons, les *Imitations-refuges* de l'Arioste ne réussissent pas à exorciser les terribles nuages de la nuit de l'horreur, des guerres civiles qui introduisent dans les vers de Desportes les obscurités et les ombres de l'Enfer et les fiers tytans de l'*hybris*.

« *Je veux chanter Roland, sa fureur et sa rage* »

Les poètes du recueil Breyer et Rapin s'adressent néanmoins à un public essentiellement féminin qui dut être ravi des *Imitations* du « plus amoureux des poètes français » qui met en scène dans ses poèmes une suite, un cortège d'amoureux frappés par le malheur, Roland, Rodomont, Sacripant, et qui alla, pour enrichir sa casuistique d'hommes, « furieux d'amour », jusqu'à changer le sexe de Bradamante qui devient ainsi Bradamant, dans une opération qui n'est pas dépourvue d'ambiguïté. Tout procédé était admis par Desportes pour évoquer et décrire les tourments amoureux sans fin, les pleurs et les sanglots, les espoirs et les craintes, voire les plaintes et les complaints de ses héros qui incarnent, tous, « le type qu'il a toujours rêvé et chanté » (Cioranescu), l'homme malheureux par effet de l'amour<sup>33</sup>.

Or, le premier des personnages-écrans de cette casuistique de l'amour malheureux est bien Roland, ce « furieux d'amour », protagoniste d'un poème de 522 vers qui avait tous les éléments pour plaire aux dames galantes et à leur milieu : récits des amours ensoleillées et mignardes d'Angélique et de Médor, « nœuds d'amour », devises et monogrammes enlacés qui font déclencher le drame, complaints et larmes à torrent... Or, ce fragment, le plus ancien, probablement l'un des premiers poèmes de Desportes, est non seulement l'histoire de Roland, le protagoniste, beau, « redouté guerrier », « vaillant palladin et brave aventurier » (v. 19-20) qui perd sa raison à cause d'une femme, l'incorrigible et « fuyarde » Angélique qui a enfin achevé sa fuite et choisi un mari en provoquant une véritable *Hécatombe*, mais aussi le fragment d'une mystique amoureuse qui a son « temple » et ses « déesses », ses nymphes et sa victime sacrificatoire. Une victime qui est naturellement Roland et qui inaugure, dans cette

33. Voir A. Cioranescu, *Les Imitations*, *op. cit.*, p. 39.

*Imitation* des chants XIX et XXIII du *Roland Furieux*, la galerie des héros de l'*hybris*, de la démesure, de la violence qui peuplent l'œuvre poétique de Desportes et de ses confrères dans cet automne de la poésie renaissante<sup>34</sup>.

Or, cette démesure « furieuse », ce « trop » qui connote les actions de Roland, après le récit du pasteur évoquant la rencontre et les amours pastorales et « mollement languissantes » (v. 152) d'Angélique et de Médor, est aussi un effet rhétorique recherché pour rendre encore plus tendre, plus paisible la rencontre amoureuse, la *Bergerie*, évoquée grâce à un long *flash back* que Desportes opère en insérant dans le texte du chant XXIII des éléments descriptifs et narratifs du chant XIX, qui semblent, par leur tendre beauté, lancer un clin aux dames et aux lectrices. Mais le *Roland* de Desportes est aussi le reflet du « discord mutin par la France allumé » (v. 11) qu'il évoque dans les vers adressés au roi Charles IX où le poète semble annoncer un ouvrage épique de plus large envergure, qu'il n'écrira jamais. Tenté à plusieurs reprises par la Muse guerrière, Desportes n'avait ni le tempérament ni probablement l'envie de s'engager dans cette voie difficile et périlleuse où s'était engagé Ronsard. Roland, l'anti-Médor, déchaîne sa fureur meurtrière non plus contre l'ennemi, comme dans le passé, mais sur la nature environnante et innocente – arbres, hommes et animaux, tout est brisé par cette fureur homicide. Roland ouvre donc par l'évocation, à vrai dire assez convaincante ainsi qu'assez fidèle du chant XXIII de l'Arioste, la galerie des héros de l'*hybris*, du malheur et de l'échec de Desportes.

Folie homicide mais aussi folie d'amour, cette folie de Roland sur laquelle on a tant écrit, dit et débattu<sup>35</sup>, est aussi le reflet

34. Sur ces héros de l'*hybris*, voir G. Mathieu-Castellani, « Les figures exemplaires de l'*hybris* : Ixion, Sisyphe et Tantale, Prométhée, Icare et Phaëton » dans *Mythes de l'Eros baroque*, Paris, PUF, p. 101-184 et *id.*, « Figures mythiques du lyrisme néo-pétrarquiste, dans *Les thèmes amoureux, op. cit.*, p. 267-309. Voir aussi l'*Anthologie de la poésie amoureuse de l'âge baroque 1570-1640*, Introduction, choix de textes, notices et notes de G. Mathieu-Castellani, Paris, Le Livre de Poche classique, 1990.

35. Sur la folie de Roland, voir G. Ferroni, *L'Ariosto e la concezione umanistica della follia*, Atti del Convegno Internazionale su L. Ariosto, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, p. 73-92 ; C. Ossola, *Métaphore et inventaire de la folie dans la littérature italienne du XVI<sup>e</sup> siècle*, AA.VV., *Folie et déraison à la Renaissance*, Bruxelles, 1976, p. 171-196 ; E. Weaver, *Lettura dell'intreccio dell'Orlando Furioso : il caso delle tre pazzie d'amore*, « Strumenti

d'une exploration des troubles de la conscience, de l'amour vu comme une maladie ce qui déclenche une immersion dans les théories médicales de l'époque. « *Caso clinico, da "practica medica"* »<sup>36</sup>, Roland semble issu des expérimentations des professeurs du *Studio* ferrarais, de Leoniceno à Mainardi, cités dans l'*Orlando Furioso*, ainsi que l'« *Ampolla* » qui évoque le grand magicien et astrologue de la cour des Este, Carlo Sosena qui tenait, disait-il, un esprit dans une fiole<sup>37</sup>.

« Amour médecin, amour sorcier »<sup>38</sup>, l'amour furieux de Roland se nuance, se dégrade chez Desportes, privé de ses aspects allégoriques, en « cas » d'une rhétorique amoureuse fondée sur un code précis, sur le contraste, en forme vide mais qui n'est pas dépourvue de force poétique, d'effets savamment provoqués dans l'esprit et dans l'imaginaire de ses lecteurs, des dames de la cour et des salons qui trouvaient dans ce *Roland furieux* des émotions allant de la tendresse au pathétique, du frisson de l'horreur à la pitié. Une vision de la folie qui ne renonce pas complètement à la force et à la permanence des croyances physiologiques (Boaistuau même croyait voir, lors de ses séances d'anatomie, les ravages de la furie amoureuse)<sup>39</sup>, mais qui les évoque en suivant un code de rhétorique amoureuse où l'amour et l'amour des mots s'allient et par des effets de stimulation psychique semblent vouloir exorciser le mal. Le côté « noir » et inquiétant des abîmes de la conscience

critici », n. 34, 1977, p. 384-406 ; B. Zumbini, *La follia di Orlando*, dans *Studi di letteratura italiana*, Florence, 1894 ; R. Montano, *La follia di Orlando*, dans *Saggi di cultura umanistica*, Naples, 1962 ; E. Zanette, *La pazzia* dans *Conversazioni sull'Orlando Furioso*, Pise, 1958 ; A. Bonadeo, *Note sulla pazzia di Orlando*, « *Forum Italicum* », 4, n. 1, 1970, p. 39-57 ; P. Valesio, *The languages of Madness in the Renaissance*, « *Yearbook of Italian Studies* », 1, 1971, p. 199-234 ; M. Ciavolella, *La Licantropia di Orlando*, dans AA.VV., *Il Rinascimento. Aspetti e problemi attuali*, Florence, 1982, p. 311-323.

36. M. Beer, *Romanzi di cavalleria. Il Furioso e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Rome, Bulzoni, 1987, p. 102.

37. *Ibid.*, p. 98.

38. R. Belleau, *Œuvres poétiques*, Paris, G. Gilles, 1585, f. 86 v. Voir C.-G. Dubois, *L'amour médecin, l'amour sorcier : quelques récurrences de la lyrique amoureuse au début du règne de Henri III*, dans *Amour sacré, amour mondain. Poésie 1574-1610*, « Cahiers Saulnier », n. 12, Paris, PENS, 1995, p. 113-124.

39. P. de Boaistuau, *Histoires Tragiques*, éd. R. A. Carr, Paris, STFM, 1977.

où sombre Roland est le symptôme de la présence de ce mal, intérieur, « splénétique », et extérieur, une perturbation du corps et de l'esprit, dont le symbole est la « fuite de la vitale humeur » (v. 395), de la maladie d'amour, qui est réglée par un code précis : inoculation ou infection oculaire (v. 23) → passage par le sang → arrivée au cœur (« clous dedans », « qui le percent dedans », v. 115-116) → montée au cerveau par les nerfs → troubles de la conscience et du corps. Une mise en scène de la folie qui puise ses mécanismes, sa symbolique à la dramatique et à la topique guerrières et qui se termine par la défaite, par l'échec du guerrier qui, après avoir défoulé sa rage sur tout ce qui l'entoure, arrachant et déchiquetant arbres, hommes et animaux, tel un « ours furieux » assoiffé de sang, se « veautre sur terre » (tr. du « giace » de l'Arioste) « criant horriblement ». Pour décrire la folie de Roland, grande métaphore de la dévastation de la maladie d'amour, Desportes a recours à une imagerie violente, colorée de sang, comme la variante biffée des manuscrits fr. 842 et Rothschild 3197 où Roland, tel un ogre, « devore leur chair crue et à teste panchée/ Il en hume le sang dont sa barbe est tachée » (v. 513-514), qui se nuance dans la version définitive et devient : « Les derompt piece à piece et, à teste panchée/ Il en hume le sang dont sa barbe est tachée. »<sup>40</sup>

Dans cette « danse aux flambeaux devant un auditoire »<sup>41</sup>, où le mal est mis en scène si horriblement et si violemment, où le texte, dans son évolution même, mime et évoque les effets d'une thérapie, Desportes, bien que cloisonné derrière un code rhétorique à l'intérieur duquel, jongleur de mots, il joue, n'est pas exempt, indifférent à la parabole de ce héros de l'*hybris* et de la folie. Le poète pénètre, peut-être, imperceptiblement dans les labyrinthes d'une souffrance vraie, presque cosmique, il abandonne ou mieux il se perd à l'intérieur du code fermé de la rhétorique amoureuse pour aller plus loin, vers d'autres frontières inquiétantes et inquiètes où Job et Roland troquent leur identité.

40. *Les Imitations*, éd. cit., p. 33.

41. C.-G. Dubois, *art. cit.*, p. 123.

Sur cet aspect « magique de la poésie » de Desportes, cf. le poème de l'*Album de la Maréchale de Retz*, ms. fr. 25455, *L'Hydromance*, f. 120. Sur ce poème, voir A. Hulubei, *Sur l'Hydromance ou Pyromance, poème d'incantation de Philippe Desportes (1574)*, dans *Mélanges offerts à Abel Lefranc*, Paris, Droz, 1936 (Genève, Slatkine Reprints, 1972), p. 425-435.

Mais il ne faut pas l'oublier, Desportes n'est ni l'Arioste, ni D'Aubigné (et moins encore un Baudelaire du XVI<sup>e</sup> siècle), Desportes est un habitué des salons parisiens, un adepte du Temple de l'amour mondain ainsi que des clins d'œil très fréquents, même dans ce poème dédié à un héros de l'*hybris*, à sa « déesse » et aux « nymphes » le démontrent. C'est ainsi que dans l'octave 100 du chant XXIII de l'Arioste les « *molli e belli albori* » fleurissent en une guirlande de fleurs : œillets, amaranthes, roses, clyties, myrthes et lys et « la fleur du mignon, qui mourut languissant/ Par trop aimer son ombre et la figure vaine » (v. 93-94), des vers qui évoquent une espèce de mise en abîme du martyr de Roland, lui aussi amoureux d'une « figure vaine » et insaisissable, de l'image d'Angélique, plus fantasmatique que réelle. C'est ainsi que les vers de Médor, poète amoureux à la « tresse blonde » (tr. de l'Arioste : « *testa bionda* »), prototype du poète amoureux, ressuscitent ses amours pour sa déesse évoluant dans ces « tertres verdissants », où sa divinité, dans un ajout effectué par le poète français, « abaissant sa hauteur et sa race royale,/ A moy, pauvre Medor, se fist si liberale [...] » (v. 181-182). Les jeux de rôles et d'auto-identification, les ambiguïtés ne manquent pas dans cette *Imitation de l'Arioste* où, dans le récit de la folie du fier Paladin se glissent les péripéties amoureuses du Salon vert dont les amours d'Angélique et de Médor sont la projection littéraire. Au viril Roland s'oppose ainsi le blond Médor, un mignon « poudreux, pasle » languissant comme un « jeune bouton [...] tout panché », un ajout de Desportes qui en dit long sur les orientations de son poème et de ses *Imitations* en général qui ouvrent leurs vers aux portraits dorés du blond Médor et de sa déesse : « Elle est toute celeste et sa douce hauteur/ Me persuade encor que c'est une Deesse » (v. 289-90), aux couleurs « perses » et « azurées » où l'érotisme poussé des vers de l'Arioste se nuance, devient plus secret, s'épure et où le célèbre « *cogliere la rosa* » (OF, XIX, 33, v. 2-3) d'Angélique est transformé en un banal jeu où les amoureux « cueillent mille œillets, mille lis, mille roses » (v. 326).

« *D'arme et d'amor veraci fitioni / vengo a cantar* » : la mort de Rodomont et sa descente aux Enfers

Si la tentation épique, nous l'avons vu, apparaît au début du *Roland* dans les vers adressés au roi, *Rodomont*, le deuxième héros des *Imitations* de Desportes, autre héros de l'*hybris* qui

poursuit la galerie inaugurée par Roland, semble, dès le début du poème, saisi d'une nouvelle « fureur » épique. Le poète qui voudrait nous faire croire à une conversion décisive à la muse héroïque, « *all'inculto e orrido Marte* », affirme avoir quitté « de Cupidon le triomphe et la gloire », « les larmes des amans, leurs soupirs et leurs cris, / Sentier trop rebatu des poetiques esprits » (v. 6-8). Dédié à un homme d'action, comme Villeroy, secrétaire d'Etat<sup>42</sup>, mais composé tout d'abord en l'honneur d'un homme d'épée tel que M. de Carnavalet, chevalier de l'ordre du Roy et gouverneur de Monseigneur le duc d'Anjou, le *Rodomont* semble en effet, par son récit détaillé du combat terrestre, avec Roger, et infernal, contre le royaume des Ombres et ses habitants, témoigner d'une conversion du poète amoureux à la muse guerrière. Or, ainsi que Deimier l'avait déjà relevé dans son *Academie de l'Art poetique* :

Les *Imitations* que Des-Portes a faictes sur les aventures de Roland, d'Angelique et de Rodomont, sont celles qui doivent estre nommées au rang des **Attachées** : Car imitant ainsi l'*Arioste* et l'*Aréтин*, il s'astraint au nom et à la mesme fortune des personnes qui ont esté chantées par autrui ; bien qu'il y diversifie quelques passages, qu'il en laisse d'autres, et qu'il en adjouste du sien.<sup>43</sup>

*La mort de Rodomont et sa descente aux enfers. Partie imitée de l'Arioste, partie de l'invention de l'Authéur*, comme Desportes le prétend dans son titre, est donc en réalité *partie imité de l'Arioste, partie imité de l'Aréтин*. Desportes, en effet, à partir du v. 248, après la mort de Rodomont imite, de façon fidèle l'une des nombreuses suites de l'*Orlando Furioso*, la *Marfisa* de Pietro Aretino qui, comme tant d'autres contemporains, avait recueilli l'invitation de l'Arioste adressée « *a migliori plettri* » afin qu'ils continuent l'histoire ou les histoires laissées « *entreprumpues* »<sup>44</sup>. Or, l'Aréтин, polygraphe, génie de

42. Sur Villeroy et son entourage, voir n. 26 supra.

43. P. de Deimier, *Art Poétique*, op. cit., p. 255.

44. Sur ces « *migliori plettri* », voir U. Leo, *Angelica e « i migliori plettri »*. *Appunti allo stile della Contro Riforma*, Scherpe Verlag Krefeld, 1953 qui consacre son attention surtout à Lodovico Dolce et son *Sacripante*, Pietro Aretino et ses *Lagrima d'Angelica* et Vincenzo Brusantini et son *Angelica innamorata*. Voir en outre sur les continuateurs de l'Arioste G. Fumagalli, *La fortuna dell'Orlando Furioso in Italia nel secolo XVI*, « *Atti e memorie della deputazione ferrarese di Storia Patria* », XX, 1912, fasc. III, p. 281 sq.

la ré-écriture, voire de la « *raffazzonatura* », du rafistolage, lors de ses incursions capricieuses et impulsives dans les genres les plus différents de l'écriture, s'essaya, de façon désordonnée et orageuse, au roman chevaleresque, tant et si bien qu'il mérita le titre de « *il più spudorato dei continuatori dell'Ariosto* »<sup>45</sup>. Ce « *volubil ingegno* »<sup>46</sup> travailla longtemps à sa *Marphisa disperata* sous la protection, toujours moins convaincue, de Federico Gonzaga qui rêvait d'un poème dynastique « *a gloria di casa Gonzaga* » sur le modèle de ce que l'*Orlando Furioso* avait été pour les Estes<sup>47</sup>. Or, de ce poème, dont l'Arétin affirmait avoir écrit des milliers d'octaves (« *dalle 3000 alle 3500 ottave* »), encore un mensonge (D. Romei, l'éditeur du tome II des *Opere* de l'Arétin, a récemment écrit à ce propos : « *Una volta convertito alla stampa, l'Aretino non bruciò mai nulla. Neppure gli stracci.* »)<sup>48</sup>, il ne nous reste que quelques membres : trois chants, et d'innombrables témoignages épistolaires, recueillis par Luzio, sur les rapports toujours plus orageux entre l'Arétin et son mécène, sans cesse impatient de voir la « *bellissima et ingenuissima [...] opera* » de son protégé « *pervenire al laudato fine* »<sup>49</sup>.

Histoire d'une admiration qui se transforme en haine, l'histoire des rapports entre Federico Gonzaga, père de Louis de

- 
45. P. Aretino, *Poemi cavallereschi*, édition par D. Romei, Rome, Salerno, 1995 (Edizione Nazionale delle Opere di P. Aretino, vol. II), p. 9. Sur les poèmes chevaleresques de l'Arétin, voir en outre P. Larivaille, « La poesia cavalleresca come mezzo di sussistenza », dans *Pietro Aretino*, Rome, Salerno éd., 1997, p. 136-145 ; P. Larivaille, *Pietro Aretino fra Rinascimento e Manierismo*, Rome, Bulzoni, 1980, p. 89-96 (*Marfisa*) et p. 280-85 (*Angelica*) ; A. Franceschetti, *L'Aretino e la rottura con i canoni della tradizione cavalleresca* dans *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita*, Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre-1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992), Rome, Salerno éd., 1995, II, p. 1027-1052 ; et R. Brusciagli, *L'Aretino e la tradizione cavalleresca*, dans *Ibidem*, I, p. 245-273.
46. Ferrario, *Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria*, Milan, 1828, II, p. 275.
47. Pour l'histoire des rapports entre l'Arétin et Federico Gonzaga, voir A. Luzio, *Pietro Aretino nei primi suoi anni a Venezia e la corte dei Gonzaga*, Bologne, Forni, 1981 (rééd. anast. de l'éd. Turin, Loescher, 1888) ; P. Larivaille, *Pietro Aretino*, op. cit., p. 136 sq. et D. Romei, « Introduzione », dans P. Aretino, *Opere cavalleresche*, op. cit., p. 9-32.
48. D. Romei, op. cit., p. 31.
49. A. Luzio, op. cit., p. 75-76.

Gonzague-Nevers dont la femme était, sous le nom de Pistère (*alias* Henriette de Clèves) l'une des déesses du Salon vert, et l'Arétin semble annoncer le caractère de Rodomont, véritable héros du I<sup>er</sup> chant de *Marphisa*. Héros de la « démesure », victime d'un aveuglement furieux et téméraire, « trop » audacieux, « trop » présomptueux Rodomont, « grand de corps, grand de force et plus grand d'arrogance » (v. 14) ne connaît pas de bornes ; Rodomont, « *il cielo e l'inferno bestemiando* », semble issu des fresques du peintre de Federico Gonzaga, Giulio Romano, et s'être enfui, grâce à sa fureur, de la salle des Géants. Géant, titan, « Cyclope Etnean », « contempteur des Dieux » du Ciel et de l'Enfer, Rodomont est pourtant un de ces personnages, de ces héros de la démesure, du « trop » qui hantent et séduisent l'imaginaire des poètes de la fin du siècle et de Desportes lui-même, obsédé par ces héros de l'échec, par cet ange déchu et « tombé » « comme une grosse tour ou comme un grand rocher » (v. 204 et cf. Arétino, II, 55 « *un angelo a par suo fu Rodomonte* »), écrit-il dans son imitation<sup>50</sup>.

Rodomont est excessif dans ses actions et dans son langage ronflant et pompeux, les vers de ce poème sont toujours accompagnés par le bruit assourdissant des combats, des armes qui s'entrechoquent continuellement sur terre et dans l'autre monde, un bruit qui suit Rodomont partout, même après la mort, « *in celo e ne l'inferno* ». Poème de la grandiloquence, aux voix ronflantes et retentissantes, poème de la démesure, *Rodomont* est émaillé d'images hyperboliques que Desportes rend encore plus grandiloquentes : les guerriers s'affrontent comme des « toreaux eschauffez » (v. 70), « superbes torrants » et « tonnerres grondants » résonnent partout dans un décor gonflé jusqu'à l'invraisemblable. L'âme de Rodomont descend « blasphémant, orgueilleuse et despite / Vers l'ombreux Acheron » (v. 245-246) et c'est justement dans les gestes que Rodomont accomplit dans le royaume des Ombres où Desportes imite, après l'Arioste et son chant XLVI de l'*Orlando Furioso*, le I<sup>er</sup> chant de la *Marphisa* de l'Arétin (il imite le I<sup>er</sup> chant de *Marphisa*, de l'octave 10 à l'octave 108, et il s'inspire librement, dans sa conclusion, au chant II, 1-6) et

---

50. Sur ce « trop », sur la démesure qui connote certains héros de la poésie baroque, voir G. Mathieu-Castellani, « Figures mythiques du lyrisme néo-pétrarquiste », dans *Les Thèmes amoureux*, op. cit., p. 267 sq. et *id.*, *Mythes de l'éros baroque*, op. cit., p. 163.

son invention fantastique en travaillant, bien probablement, sur l'édition originale du poème arétinien en deux chants, plutôt que sur l'*excerptum* faussement attribué à Cristoforo Scanello, ainsi qu'on l'avait soutenu jusqu'ici<sup>51</sup>. Il s'agit des *Dui primi canti di Marphisa del Divino Pietro Aretino*, dont l'octave I, 52 présente une version différente que Desportes reprend dans son *Rodomont* (v. 331-332)<sup>52</sup>. On ne pourrait

51. Voir, entre autres, A. Cioranescu, *Les Imitations*, *op. cit.*, p. 43 qui affirme que la *Marphisa* « nous est conservée sous deux formes un peu différentes » ; or l'histoire éditoriale de l'ouvrage de l'Arétin, ainsi que Romei l'a démontré dans son édition des *Poemi cavallereschi* de P. Aretino, est bien plus complexe : au moins 9 éditions et rééditions avant la date de la traduction de Desportes ; 5 éditions datant du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècles parues après l'*Imitation* de Desportes (voir pour la description des éditions et pour leurs variantes, D. Romei, *op. cit.*, p. 317 *sq.*) ; J. Lavaud dans P. Desportes, *Les Imitations*, éd. *cit.*, p. 53 parle toujours de l'existence de « deux textes » (p. XVII) et même D. Romei, *op. cit.*, p. 341. L'*excerptum* de Scanello fut publié, pour la première fois, en 1562 sous le titre : STANZE SOPRA/ LA MORTE DI/ RODO-MONTE./ NELLE QUALI SI CONTIENE LE/ Prove che- fece quell'anima disperata nell'altro mondo./Inventione Poetica di Christoforo Scanello detto/Il Cieco da Forli, posto in luce, ad istantia/di curiosi ingegni/ IN FERMO/Per Astolpho di Grandi./M :D :L :XII.// (ex. à la Bibliothèque Saffi de Forli). Sur Cristoforo Scanello, dit le « Cieco da Forli », voir A. Pasini, *Vita e scritti di C. Scanello detto « il Cieco da Forli »*, préface de P. Amaducci, Forli, Stab. Tipografico Valbonesi, 1937 et L. Pepe, *Il Cieco da Forli cronista e poeta del secolo XVI. Notizie e saggi raccolti da L. P.*, Naples, Tip. dell'Accademia Reale delle Scienze, 1892. Sur les différentes éditions des *Stanze sopra la morte de Rodomonte*, voir D. Romei, *op. cit.*, p. 328 *sq.*
52. L'édition originale de *Marfisa* est la suivante : OPERA NOVA/del superbo Rodamo(n)-/te Re de Sarza che/dapoi la Morte/sua volse signo-/rizare Lin-/ferno./cosa bel-/lissima Nova-/mente Stampata./MDXXXII. Colophon : Stampata in Venetia per Guilielmo da/Fontaneto di Monferra. Ad istantia/de Hippolito detto il Ferrarese.MDXXXII. Mais Desportes ainsi que semblent témoigner l'octave I, 52 et les allusions aux chant II a bien probablement utilisé l'originale de la rédaction B en deux chants de *Marphisa* : AL GRAN MAR-/CHESE DEL/ VASTO/ DUI / PRIMI CANTI DI MARCHISA/DEL DIVINO PIETRO/Aretino.// *Nessuno gliardisca imprimere, ne impressi/ vendere sotto le pene contenute ne le/gratie co(n)cedute da tutti i Prin-/cipi d'Italia.//*  
Arétin, *Marfisa*, I, 52 :  
*Tosto ch'ei fu sopra la riva ascaso*  
*Gridò Charon con penetrabil voce,*

d'ailleurs pas exclure que Desportes, qui connaissait bien et qui fréquentait les Gonzague-Nevers, ait pu se procurer, par l'intermédiaire du fils ou de la belle-fille du mécène de l'Arétin, célèbres pour leur belle bibliothèque riche en éditions italiennes, l'un des nombreux manuscrits des Gonzague ainsi qu'un ou des exemplaires des éditions de *Marphisa*.

Or, le poète français et le « divino Aretino », marquent par leur *Rodomonte* deux volontés différentes. L'Arétin voulait surtout, par son invention bizarre et fantastique dont l'inter-texte se nourrit de l'*Inferno* de Dante, « *strabiliare* » le lecteur par l'ostentation d'une scène grandiose et merveilleusement « *estrane* ». Desportes, par contre, gonfle de façon démesurée son *Rodomont* non tant pour obtenir cet effet de « *meravigliosa meraviglia* » que pour souligner davantage l'excès d'ambition qui conduit ce géant furieux à l'échec final. En outre, ce qui intéresse Desportes, dans cet *Enfer* arétinien, c'est surtout la constatation que même les âmes damnées ne peuvent se soustraire aux souvenirs de leurs amours terrestres et sont soumises, ainsi que les maîtres des lieux infernaux, aux pires tourments amoureux. L'amour est une loi qui domine et soumet chacun à ses effets rigoureux, à ses tourments sans fin, tourments que Desportes décrit longuement et de façon très détaillée et dont il augmente le nombre et la rigueur et que même la mort ne permet d'oublier. Le martyr d'amour ne finit donc pas avec la vie, une idée qui hante tous les poètes du temps, adeptes du Temple de l'amour et des sacrifices dus à la « belle inhumaine ». L'Enfer est pour des poètes, comme Jamyn et Hesteau de Nuysement, « lieu de sauvages plaintes », un paysage mental aux couleurs sombres où s'allient souvenirs

---

*Oime, ch'io son visibilmente offeso  
Guarda Pluton la tua Cittade atroce  
Subito ne l'inferno il grido inteso  
Cerber si scosse, e fè romor feroce  
Rabuffò'l dosso con empi occhi ardenti  
Et ringni in gola, e digrignati denti.*

Desportes, *La mort de Rodomont, Imitations*,  
v. 331-332 :

*Les Manes font un bruit, et Caron par ses cris  
Reclame à son secours Pluton et ses Esprits.*

Il est vrai cependant que Desportes a dû utiliser d'autres éditions ainsi que semblent le démontrer les variantes que certaines octaves (octaves 47-57) présentent par rapport à l'originale vénitienne.

classiques (Jamyn est le traducteur bien connu de *L'Iliade* et Hestean l'auteur d'une *Acherontide à Telie*)<sup>53</sup> et un intertexte, plus secret, comme la *Marfisa disperata* mais qui correspond entièrement à cette étrange fascination pour le souterrain, pour le royaume des ombres, pour les « gouffres homicides », pour ce « sombre manoir où les nuits tenebreuses/ Tiennent les yeux cillés des ames malheureuses »<sup>54</sup>. Une loi rigoureuse, celle de l'amour, à laquelle est soumise même la reine des Ombres, Perséphone, qui, nouvelle Bradamante, soupire une longue *Complainte* (v. 349-375). « Ce mal qui raffole les amoureux jaloux », dont Pluton conserve le secret dans une fiole, est symbolisé par une série d'instruments de torture des fers et des fouets (v. 540 sq.) que Desportes enrichit remarquablement, parfois en exagérant. La variante des ms. fr. 842, Arsenal 3333 et Rothschild 3197, relative au cortège des Ombres est en effet biffée dans les éditions suivantes :

[variante éliminée]

L'un ayant sur l'espaule une vieille coignée,  
L'autre un fouet tout senglant rompu par la poignée.  
L'autre un grand croc de fer, l'autre un bois allumé ;  
L'autre a couvert son chef d'un chauderon fumé,

53. A. Jamyn, *Les XXIII Livres de l'Iliade d'Homere, Prince des Poetes Grecs. Traduicts du Grec en vers François. Les XI. premiers par M. Hugues Salel Abbé de Saint Cheron et les XIII. derniers par Amadis Jamyn, Secrétaire de la chambre du roy*, Paris, Lucas Breyer, 1580 et C. Hestean de Nuysement, *L'Acherontide*, dans *Les œuvres poetiques*, Paris, Abel l'Angelier, 1578, f. 98. Voir sur la diffusion du thème poétique des Ombres et de l'Enfer, dans les années 1570, G. Mathieu-Castellani, « Le décor naturel et les modifications du paysage après 1570 » et les « Thèmes nocturnes », dans *Les Thèmes amoureux*, op. cit., p. 349 sq. et p. 410 sq.

54. C. Hestean de Nuysement, *L'Acherontide*, loc. cit., f. 98, v. 1-2. Ce poème de C. Hestean de Nuysement développe le thème des ombres amoureuses torturées par leur amour, même aux Enfers, et cite comme exemple Roger et son amour pour Bradamante :

L'ombre pale je suis – o titre malheureux ! –  
D'un qui fut en vivant si fidele amoureux  
Que le meme Rogier, qui chetif se lamente  
Au plus creux des enfers apres sa Bradamente,  
Ne l'a point egalé, ni tous les citoyens  
Qui peuplent aujourd'hui les champs tenariens. (v. 11-15)

Sur les rapports entre Hestean et Desportes, voir C. Hestean de Nuysement, *Les Œuvres Poétiques*, livres I et II, éd. critique par R. Guillot, préface de G. Mathieu-Castellani, Genève, Droz, 1994, p. 49 sq. consacrées à « L'influence de Desportes ».

L'autre porte une broche en guise d'une lance,  
 L'autre d'une ferraille est armé par la pance  
 Selon qu'ilz avoient peu vistement se pourveoir  
 Et promectent chascun de faire leur devoir.

(v. 433-442)

Un si « brave equipage » mais excessif, démesuré, ainsi que ce poème veut l'être mais qui devient dans cette énumération à la Folengo, trop bizarre, presque ridicule, au point que Desportes la sacrifie pour présenter de façon plus « sérieuse » mais non moins « horrifique » et (non sans allusions aux guerres contemporaines) les « braves soudarts », les damnés, du royaume des Ombres qui accourent à l'appel de leur Roi et de leur Reine :

A ces mots de Pluton, on voit de toutes parts  
 Sortir du creux Manoir les plus braves soldarts,  
 Ceux qui durant leur vie avoyent troublé la terre,  
 Cerveaux ambicieux, par une injuste guerre ;  
 Les tyrans convoiteux, les meurtriers inhumains,  
 Qui du sang innocent avoyent souillé leurs mains ;  
 Les traistres, les mutins, les semeurs de querelles,  
 Les esprits envieux, les amis peu fidelles,  
 Ceux qui avoyent le droict par argent violé,  
 Ou vendu laschement leur pays desolé.

(v. 431-440)

Gradasse « audacieux », « le Fier Mandricart » et les autres esprits de l'Enfer, forment une cohorte infernale de doubles de Rodomont et se présentent à l'appel de Pluton en autorisant ainsi le poète à parcourir leurs exploits guerriers, rivalisant avec la mémoire, les souvenirs fautifs de ces faux héros qui ont oublié leur échec et gardé leur langage de la présomption.

Si le « fleuve d'Oubly » a effacé les souvenirs des Ombres, le Léthé « contre amour n'ha puissance » (v. 710), et Rodomont lui-même, héros de l'*hybris* et vaillant guerrier qui croit toujours combattre devant Paris même dans l'Outre-tombe, ne peut se soustraire aux lois éternelles de l'amour. Héros du malheur amoureux, lui aussi comme son frère aîné, Roland, condamné à l'errance (v. 714 *sq.* récurrence du mot : « errans », « errer » « Erre »), « corps privez de sepulture » (v. 713), appelle sans espoir celle qu'il n'a pu et ne peut oublier : « Ysabelle, Ysabelle [...] ». Même ce héros guerrier, ce Matamore qui a perdu la mémoire de ses exploits chevaleresques, n'est enfin qu'un amoureux malheureux qui pousse sa *complainte*.

L'héroïsme bouillonnant s'écroule ainsi tout comme la grande tour, symbole de Rodomont, et échoue misérablement,

le langage grandiloquent, « la parole orgueilleuse » (v. 473) se nuance, se transforme et devient plainte... De même la conversion à la muse héroïque du poète se révèle provisoire, fallacieuse sinon fausse. Desportes est et reste le poète du martyr de l'amour dont Rodomont est une métaphore ronflante et grandiloquente, autant que l'on veut mais enfin assagie, dominée par ce « vautour » qui tourmente notre âme. Le fier titan dompté par l'amour, par sa flamme, erre sans paix, tout comme son poète qui, « quittant » son « feu nouveau » mais passager, sa fureur et sa parole « véhémentes », revient à son inspiration la plus authentique qu'il n'a, en réalité, jamais abandonnée : aux larmes des amants, à leurs soupirs et à leur cris – « Ysabelle, Ysabelle, Rodomont. Rodomont [...] » – et à leurs tristes complaintes...

« *Tal Bradamante si dolea, che tolto le fosse stato il suo Ruggier temea...* » (OF, XLV, 40) : les *Complaintes de Bradamant/le*

Par ses deux *Imitations des Complaintes de Bradamant au chant XXXII et au chant XXXIII de l'Arioste*, Desportes renonce en effet définitivement à la muse héroïque. Or, ainsi que nous l'avons déjà dit, la belle Bradamante devient, chez Desportes, un homme qui continue la galerie des amants malheureux inaugurée par Roland et Rodomont et qui ne fait que pleurer sans cesse : « celle qui me despite », « celle qui ne m'entend », « celle dont l'œil divin de mon ame est vainqueur », « Elle, la rebelle ingratement hautaine », « Une qui fuit et se cache », incarnation, par un revirement de la situation originale, non plus de Roger mais de la belle et fuyante Angélique qu'il prie de s'arrêter en imitant, *via* l'Arioste (*Orlando Furioso*, XXXII, 20), les vers de Pétrarque (*Rime* VI, 2-4) :

*Deh ferma, Amor, costui che così sciolto  
Dinanzi al lento mio correr s'affretta,*

ces mêmes vers que Desportes imite, par innutrition et par un système de récurrences textuelles et thématiques entre les *Imitations* et son œuvre poétique, typique de sa façon de travailler et dont on retrouve de nombreux exemples émaillant ses œuvres poétiques, dans le sonnet à *Diane* I,VI :

O grand demon volant, arreste la meurtriere  
Qui fui devant mes pas, car pour toy je ne puy

Ma course est trop tardive : et plus je la poursuis,  
Et plus elle avance [...] <sup>55</sup>

Desportes qui amplifie par les *topoi* de sa poésie amoureuse issus du code néopétrarquiste les vers de l'Arioste (« œil divin », « œil cruel », la belle qui n'est qu'un « tyran » sadique qui ne « vit que de cris, de sanglots et de pleurs », v. 29) et qui révèle tout son goût pour les belles sentences (v. 55-56, « Il est trop miserable/ Qui refuse de voir la clarté du soleil ») retrouve et développe à sa manière, dans l'octave XXXII, 21, l'un des mythes « esleu » de sa poésie et du néopétrarquisme fin de siècle, le mythe d'Icare dont l'envol « guindant » le poète jusqu'au ciel s'achève toutefois par une tragique retombée dans l'enfer du martyr amoureux :

Mais de quoy ! las chetif ! de quoy me doy-je plaindre,  
Fors que de mon desir qui m'eleve trop haut ?  
Et, me poussant en l'air en un lieu veut atteindre,  
Où il se brule l'aile et tombe d'un grand saut ?  
Lors un vain Esperer des plumes me rattache ;  
Je revole et retombe ainsi que j'avois fait,  
Voilà comme en souffrant je n'ay point de relasche,  
Et ce qu'un jour avance un autre le desfait. <sup>56</sup>

Or, dans ce « chant mortuaire » ainsi que le poète le définit, émaillé d'images de mort, tout comme l'imitation du chant XXXIII, Desportes reprend et imite l'un des épisodes de l'*Orlando furioso* auquel les Français se sont révélés les plus sensibles. Traduit avec fidélité par Martin et *alii* dans l'édition Des Gouttes, cette complainte fut l'objet d'une première traduction poétique par Etienne de La Boétie : *A Marguerite de Carles, Sur la traduction des plaintes de Bradamante au XXXII. Chant de Loys Arioste* <sup>57</sup> qui traduit, avec grande

55. P. Desportes, « Sonnets à Diane », I, VI, *Les Amours de Diane*, éd. Graham, Genève, Droz, 1959, p. 32.

56. Sur le mythe d'Icare, cf. G. Mathieu Castellani, « Le grand vol audacieux (Icare) », dans *Les Thèmes amoureux*, op. cit., p. 292 sq. et *id.*, « Le grand vol audacieux : Icare et Phaëton », dans *Mythes de l'éros baroque*, op. cit., p. 156 sq. L. Sozzi, « "Coeli cupidine tractus" : Note sul mito di Icaro nella poesia del Rinascimento », *Mélanges Terreaux*, Paris, 1994, p. 175-204.

57. E. de La Boétie, *A Marguerite de Carles, Sur la traduction des plaintes de Bradamante au XXXII. Chant de Loys Arioste*, dans *Vers français*, Paris, Morel, 1571, f. 8-11, la traduction est maintenant publiée dans *Poètes du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1953, p. 667 sq. Sur cette traduction, voir J. Balsamo,

fidélité et non sans bonheur, les octaves 1-2, 10-31, 35-40, soit 20 octaves de *l'Orlando* ; une fidélité qui non seulement interdit à l'ami de Montaigne de faire changer de sexe à Bradamante mais qui lui fait assumer la première personne et suivre la disposition même du texte italien. Desportes amplifie par contre, ainsi que nous l'avons vu, les octaves de l'Arioste en sept octaves françaises, insère : métaphores (« l'œil »), balancements et antithèses empruntées à la rhétorique néopétrarquiste<sup>58</sup>. Le poète de *Diane*, un recueil poétique où les emprunts aux complaintes de *l'Orlando Furioso* sont nombreux, notamment dans les sonnets, les plaintes et les complaintes (cf. par ex. : le sonnet I, XLIX, « Ces eaux qui sans cesser coulent dessus ma face » où le poète imite les « Regrets de Roland », OF, XXIII, 126-127, déjà imités dans son *Roland furieux* et repris aussi dans une *Complainte des Amours d'Hippolyte*, éd. Graham, p. 109 ; le sonnet I, 20 dont les v. 5-11 imitent la technique de l'Arioste ; sonnet I, XLIV imite OF, XXXIII, 62-64 ; la *Complainte*, Graham, p. 139-142, qui imite, aux v. 21-29, l'OF, XLV, 26 où nous retrouvons la belle image du jardin au printemps ; la *Complainte*, p. 143 qui imite l'Arioste ; la *Plainte*, p. 170 qui imite le *Capitolo XIV* ; la *Plainte* du livre II, p. 203 qui, après avoir imité Sannazaro, *Canzone IX*, « *In qual dura Alpe* » imite OF, XLV, 36 soit la plainte de Bradamante invoquant son Roger, « *Deh torna a me* » ; sonnet II, XX qui imite OF VII, 27 ; la *Complainte*, p. 244 sq. qui s'inspire toujours des regrets les plus touchants de Bradamante, OF, XLV, 36-39) et où les imitations du chant XLV qui contient les plaintes de Bradamante, parmi les plus réussies du poème du Ferrarais souvent imitées par Desportes en dehors de ses *Imitations* (voir, par exemple, *l'Elegie*, I, XV), confirme ainsi son penchant, sa prédilection pour les passages élégiaques de l'Arioste.

Que la jalousie soit un des sentiments développés à l'envi par les poètes galants des salons – Desportes lui consacre *De la jalousie* et Belliard, son imitateur, écrit sur ses traces une *Jalousie de Bradamante*<sup>59</sup> – ne peut surprendre, ainsi que ne

---

*Les Rencontres des Muses*, op. cit., p. 258-259, ainsi que E. Kozłowska, *Étienne de La Boétie théoricien de la traduction ?*, dans *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria (Mélanges à la Mémoire d'Enzo Giudici)*, n. 26, 1989, p. 143-149.

58. J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses*, op. cit., p. 258.

59. *De la jalousie*, éd. Graham, p. 257 sq. et G. Belliard, *Le premier Livre des Poemes*, Paris, C. Gautier, 1578, f. 112-122.

peut surprendre que l'album tanné de la Maréchale de Retz recueille parmi ses vers (f. 14-16) un poème imité de la seconde complainte de Bradamante, une complainte qui inspire le poète de l'amour malheureux non seulement dans ses *Imitations* mais aussi, par un ultérieur effet de fragmentation, qui ordonne le fonctionnement de son innutrition ariostesque, dans ses sonnets à *Diane* (*Diane*, I, XLIV et II, XXXI) dans ses *Stances* (*Diane* II, 101), dans ses *Elegies*. Or, dans cette *Imitation de l'Arioste au chant XXXIII*, comme dans l'imitation de la complainte du chant XXXII, le poète se met de nouveau à la place de Bradamante et exploite toutes les possibilités formelles des mots-« *lacrime* » que présente le modèle italien en trois octaves (62-64) (« *Fu quel che piacque un falso sogno [...]* ») pour développer son songe poétique et lyrique. Desportes séduit par la musicalité, l'harmonie impétueuse et le scintillement des mots rythmés par les antithèses axées sur celle, fondamentale, entre il « *dolce sonno* » et l'« *amaro veggiar* » de la complainte de Bradamante qui est une invocation au songe, au sommeil, « *amoureuse treve* » à la douleur. Or, cette splendide invocation au sommeil, qui devient bientôt invocation à la mort, est une traduction fidèle avec une seule omission, l'allusion aux sommeil des animaux que l'on retrouve, ailleurs, dans le sonnet de *Diane* II, XXXI, « *Heureux loirs...* ». Cette complainte de 32 v., bien qu'elle soit la plus courte des imitations, est l'une des plus poétiquement réussies ainsi que l'imitation qui la suit et dont la protagoniste, la reine des cœurs des chevaliers de l'*Orlando* mais aussi, sans aucun doute, des *Imitations de l'Arioste*, cette *Angelica* belle et libre, « *fuyarde* » (Grévin) et impénitente que Desportes récupère de son lointain Orient pour la célébrer, encore une fois, dans son *Angelique continuation de l'Arioste*. L'« *inhumaine* » déesse, la princesse du Cathay qui envoie un messager à la Cour de France pour présenter, cruelle, à ses amants le portrait de son prince « *esleu* » est en effet le sujet de la dernière des *Imitations de l'Arioste*, une *Imitation* à laquelle le poète chartrain Claude Rabet, témoin de l'admiration de ses contemporains, a dédié un poème : *A Philippe Des Portes sur son Angelique*<sup>60</sup>.

60. LES POESIES/Que Claude Rabet Chartrain esleu pour/ le Roy A Montfort Lamaulry et /Advocat audit/lieu a/ composées ès sa jeunesse//, BnF, ms. fr. 14 994, f. 183 :

Quel Dieu C'est que l'Amour, sa forme et sa figure  
Son Art, ses traictz son feu et quel pouvoir Il a

*Angelique continuation du sujet de l'Arioste voire Le Lagrime d'Angelica*

Encore une histoire d'un amoureux malheureux, l'*Angelique continuation d'un sujet de l'Arioste* est, en réalité, l'imitation d'un autre fragment chevaleresque de Pietro Aretino, *Le lagrime d'Angelica*<sup>61</sup> où, malgré le titre, celui qui pleure n'est pas l'incorrigible Angelica mais une autre des ses victimes ; après Roland, après Renaud voilà le langoureux et sage Sacripant. Héros de la douleur, Sacripant se distingue toutefois de ses prédécesseurs, de ces héros de la fureur et de l'*hybris*, cet amant ne se venge pas sur tout ce qui l'entoure mais il préfère s'auto-détruire « faisanz dedans son cueur d'un poignard ouverture » (Rabet).

*Le Lagrime d'Angelica* qui « *crescendo sulla Marfisa l'uccise* » est un fragment de ce poème chevaleresque de « *tre millia stanze* » que l'Arétin n'a probablement jamais écrit. Publié à Venise pour la première fois entre 1536-1538, le poème *D'Angelica di M. P. A. due primi canti. Con grazia e privilegio di questo Illustrissimo Senato per 10 anni*, Stampata in Vinegia per B. Vitali Venitiano<sup>62</sup>, est très différent de *Marphisa* ; après la « parole vehemente », l'Arétin s'essaye, en virtuose de la parole et du vers, ici à un autre registre, à d'autres tonalités, moins violentes, pathétiques et « *leggiadre* ». *L'Angelica* est en effet connotée par une atmosphère moins sombre, plus fraîche et ensoleillée, paradoxalement plus ariostesque. Si le *Rodomont*, après la disgrâce de l'Arétin à la Cour de Mantoue, fut dédié au marquis

---

Virgille par Didon doctement le monstra  
 Et Ovide en tassa trop lascive Escripture  
 Ton Roland furieux picque de sa pointure  
 Brutal et intense par les champs en hurla  
 Et jaloux de Medor Sacripant s'en tua  
 Faisanz dedans son cueur d'un poignard ouverture  
 Angelicque Miroir de divine beauté  
 Leur fist sentir que cest que ceste deité  
 Qui si fort Altera leur sens et leur vaillance  
 Des Portes tu en as si proprement escriz  
 Qu'il semble lors qu'Amour fust painz en ton esprit  
 Avec son Arc ses traictz son feu et sa puissance.

Nous remercions Denis Bjaï qui nous a signalé, lors du Colloque, ce poème.

61. P. Aretino, *Angelica* dans *Poemi cavallereschi*, éd. par D. Romei, *op. cit.*, p. 157-214.

d'Avalos, ce fragment d'un discours amoureux où l'Arétin joue sur les tons de la douceur fut dédié à une femme, à la marquise d'Avalos<sup>63</sup>. Or, Desportes qui imite, après un prélude de 97 vers, les octaves I, 8-36 des *Lagrima d'Angelica* reste, dans ce poème de 442 vers, dans l'univers qui lui est le plus approprié, l'univers de la complainte, le registre élégiaque et pathétique.

Sacripant, héros du pardon, semble vouloir attirer sur soi, assumer toute la douleur du monde : « Et toute vostre malheur puisse tomber sur moy ! » (v. 356). Or, cette douleur issue comme pour Roland de la découverte des amours de Médor et d'Angélique, véritable *leitmotiv* des *Imitations de l'Arioste et de l'Arétin* de Desportes est vécue plus comme un tourment intérieur, même si le drame cette fois se conclut (chez Desportes et non chez l'Arétin) en tragédie par le suicide de Sacripant. Ce qui occupe d'abord la scène ce sont surtout, encore une fois les amours entre Angélique et Médor, un amour-défi aux règles et aux conventions sociales qui doit avoir suscité l'intérêt du poète, ainsi que toute une série de débats amoureux à l'intérieur du Salon vert dont on trouve l'écho jusque chez Jodelle<sup>64</sup>.

L'incipit : « Je chante une beauté des beautez la premiere,/ Le paradis des yeux et la vive lumiere,/ Qui comme un clair Soleil ici bas s'espandoit » (v. 1-3) – clair et lumineux, cité par Deimier pour sa beauté<sup>65</sup> – se détache nettement de la sombre

62. Sur les éditions d'*Angelica* à partir de l'édition originale : D'ANGELICA DI M./PIETRO ARE-/TINO/DUE PRIMI/CANTILI// Con gratia, e privilegio di questo Illustrissimo/Senato per dieci anni./Stampata in Vinegia per Bernardino/de Vitali Venitiano. Voir D. Romei, *op. cit.*, p. 353-364.

63. Les dédicaces au marquis d'Avalos et à la marquise d'Avalos ont été publiées dans D. Romei, *op. cit.*, p. 319 et p. 159-160.

64. E. Jodelle, « Chapitre d'amour », dans *Œuvres complètes*, éd. Balmas, Paris, Gallimard, I, p. 372 *sq.* et les notes de l'éditeur, p. 519 *sq.*

65. P. de Deimier, *Art poétique*, *op. cit.*, p. 73-74 : « Ces vers [Ronsard, *Hymne de Pollus et Castor*, début] doivent estre imitez : car ils sont conceuz parmy les ardeurs de la fureur d'Apollon, et remplis de mesme d'une vraye elegance : Comme aussi ces vers de l'*Angelique* de Desportes

Je chante une beauté des beautez la premiere,  
Le paradis des yeux et la vive lumiere,  
Qui comme un beau soleil icy bas s'espandoit,  
Du temps que Charlemagne aux François commandoit,  
Celle qui recelloit ses attraiects pour surprendre  
Les braves, qui pensoient contre Amour se defendre,

fureur du *Roland* et du *Rodomont*. La fureur, le feu épique a désormais laissé place à la beauté aveuglante et rayonnante d'Angélique. Poème du repos du guerrier – le poète invite le Roi à « Laissez un peu la charge où vostre esprit s'applique / Pour ouir les regrets de la belle Angelique » (v. 13-14). Des « regrets » ou des « *lagrime* » de la belle dans le poème de Desportes ainsi que dans l'archétype italien il n'y a aucune trace. Encore une fois le protagoniste est un homme, un homme malade d'amour après avoir vu le portrait de son rival, le beau et rayonnant « jeune homme inconnu ». « Un mignon qui fut seul par amant retenu » (v. 24) par la belle cruelle et inhumaine Angélique que Desportes compare à Ganymède et à Adonis, proies comme lui de l'amour qui ravit jeunesse et beauté, dont le portrait mignard hante les vers de Desportes (v. 39 *sq.*).

Or, le portrait du « jeune Adonis, d'Angelique adoré » (v. 39) n'est pas dépourvu d'ambiguïtés. À la blonde beauté, « douce et frisée », de Médor le poète attribue tous les *topoi* pétrarquistes de la beauté féminine (« petit poil doré », « blond duvet »), de la bouche de « coral » au « teint de lis et d'œillettes », à la « couleur d'une rose qui tremble / Nageant tout lentement dessus du laict caillé » (cf. Arioste, *OF*, XI, 68, 3 et l'*Elegie* IV, p. 30 *sq.* où Desportes utilise, d'après un procédé systématique, des éléments du portrait de Médor pour le portrait de sa dame, comme le « laict caillotté » du v. 52, p. 33), rien n'arrête le poète qui arrive à le comparer à la beauté d'un « pré bien esmaillé ». Le portrait de Médor qui semble issu d'un portrait de Jean Decour, le peintre du Salon vert et du roi <sup>66</sup>, plus semblable à un mignon de la cour

---

Celle qui recelloit ses attraicts pour surprendre  
 Les braves, qui pensoient contre Amour se defendre,  
 Qui surmonta Renaud, Ferragus et Roland,  
 Mais sans avoir soucy de leur mal violent,  
 Ny de tant de combat qu'ils avoient euz pour elle,  
 Se fit tousjours connoistre aussi fiere que belle.

Cf. aussi pour le début de *Rodomont*, toujours P. de Deimier, *op. cit.*, p. 74 qui trouve cet *incipit* « si vivement poetique, que la lecture d'iceluy peut faire devenir bon poète un esprit qui auroit quelque naturel de l'estre. »

66. Sur Jean de Court ou Decour, peintre et portraitiste du Salon vert, successeur de François Clouet comme peintre du Roi Charles IX, voir J. Lavaud, *Un poète...*, *op. cit.*, p. 99, 100, 103 et E. Benezit, *Dictionnaire critique des peintres, sculpteurs, dessinateurs et*

d'Henri III qu'au Maure qui avait épousé Angelica, et qui ne manquera pas dans le chant II des *Lagrime*, revirement paradigmatique, de causer une série d'« enamouements » féminins à la cour de France, dut plaire beaucoup à l'époque, aux déesses des salons et à la cour.

Si dans son introduction focalisée sur la beauté de Médor, « Dieu », « Tout », « ame de son Ame » de la belle cruelle, Desportes, pour évoquer les tendres amours des deux jeunes gens emprunte plusieurs éléments à l'*OF* et notamment à son chant XIX déjà imité dans le *Roland*, ainsi que nous l'avons vu, à partir du v. 97, c'est la suite de l'Arétin que Desportes imite. L'Arétin avait en effet accueilli, par son *Angelica*, l'invitation du chant XXX de l'*Orlando* où l'Arioste, en abandonnant son Angelica, enfin amoureuse, à son destin oriental, s'adressait « *al miglior plettro* ». De nombreux continuateurs de l'histoire de la princesse du Cathay s'engagèrent dans cette direction : de Lodovico Dolce par son *Sacripante* à Vincenzo Brusantini, auteur ferrarais d'*Angelica innamorata*, en passant par le *Lagrime d'Angelica* de l'Arétin et tant d'autres « *storie della regina d'Oriente* », des poèmes qui arriveront, souvent déguisés et « travestis », presque toujours démunis de leur paternité, en France, pour devenir des *Suite de Roland Furieux* (par G. Chappuys, Lyon, 1583), des *Angelique delivrée* (Paris, 1600), enfin des *Arioste françois, moderne, imité* ou *travesti* à la française<sup>67</sup>. Or, c'est justement dans la direction du « *miglior*

---

*graveurs*, Paris, Gründ, 1976, s.v. Voir aussi l'*Album de la Maréchale de Retz*, ms. fr. 25455, f. 85 : *A Madame la Marechalle de Retz pour son pourtrait*.

67. Sur les « suites » de l'Arioste en France, voir J. Lavaud, *Un Poète...*, *op. cit.*, p. 101 sq. ; J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses*, *op. cit.*, p. 255-261 et A. Cioranescu, *L'Arioste en France*, *op. cit.*, p. 104 sq.

La Bibliothèque de l'Arsenal possède un fonds très riche sur l'*Orlando Furioso* et la pléiade d'imitateurs et d'imitations, voir Catalogue *Belles Lettres*, n. 3242-6125 qui comprend : *Isabelle imitation de l'Arioste par Antoine de Laval*, Paris, Breyer, 1576 (8° BL 6912) ; *L'Arioste françoise de Jean de Boessières avec les argumens et allegories sur chacun chant*, Lyon, 1580 (8° BL 6897) ; *La suite de Roland Furieux* trad. de l'italien par G. Chappuys, Lyon, 1583 (8° BL 6911) ; *Angelique delivrée à l'imitation de l'Arioste*, Paris, 1600 (8° BL 6913) ; *L'Arioste imité où sont déduites les amours et estranges aventures de Zerbin et d'Isabelle*, Paris, 1610 (8° BL 6914) ; *Le miroir de loyauté qui est l'histoire déplorable de Zerbin prince d'Écosse et d'Isabelle de Galilée mis en vers françois par*

*plettro* » que Pietro Aretino, tel un Rodomont ambitieux s'achemina, pour se résoudre, après quelques tentatives pour lesquelles Federico Gonzaga et quelques contemporains s'enthousiasmèrent, à constater son échec<sup>68</sup>. Desportes trouva par contre dans ces poèmes peu connus la possibilité d'exercer sa muse amoureuse et élégiaque. En effet si les tentatives chevaleresques de l'Arétin, dont les titres *Marfisa* et *Le lagrime de Angelica* ont très peu à voir avec le sujet, ce qui doit avoir encouragé Desportes dans ses imitations, représentent sans aucun doute des mécanismes narratifs en panne, bloqués, bien que liés par des rapports structurels en chiasme, les fragments amoureux de Desportes fonctionnent très bien sous leur forme fragmentée et parviennent à leur but, essentiel pour le jeune poète : plaire à un public mondain et précieux, au public des salons et de la cour. Ce public, avide de ces histoires d'amour pathétique, de ces maladies d'amour, des larmes et des pleurs des amants, du dédain fier et hautain d'Angélique, en fut enthousiaste ainsi que le démontrent la vague ariostesque qui envahit la France et le succès croissant de l'imitateur de l'Arioste.

Desportes, comme l'Arétin et comme l'auteur ou les auteurs des *Bellezze dell'Orlando Furioso* (Venezia, 1574), lisait l'Arioste comme un roman-réservoir d'histoires amoureuses et de complaints en n'hésitant pas à se servir des nombreux « entrelacements », suites et dérivations, et ne tirait de ce riche tissu que les couleurs qu'il préférerait, ces roses pâles et tremblants, ces fleurs de lis et d'œillets dont il ornait le portrait de Médor. En effet ce qui intéresse Desportes dans *Angelica* ce n'est pas le retour des mariés à Paris, effet de la victoire de Renaud racontée dans *Marphisa*, une partie qu'il ne traduit pas, mais plutôt l'évocation d'une véritable casuistique présentant les effets de l'amour bafoué et trahi sur les amants

---

Gilles Fumée, Paris, Gilles d'Avray, 1575 ; *Les amours d'Angélique et de Médor tirées de l'Arioste, tr. en poésie françoise par G. Le Riche, sieur des Roches*, Poitiers, 1648 (8° BL 6917) ; *L'Arioste travesty en vers burlesques*, Paris, Guinet, 1650 (4° BL 2602 et 2603) ; *L'Arioste moderne*, Paris, Guignard, 1685 (8° BL 6919).

68. Voir D. Romei, *op. cit.*, p. 22 et A. Luzio, *op. cit.*, p. 96 : « *Le son così fatte, e non m'inganna l'amor de i figliuoli, ma del pensier ch'io faccio di tutto il libro insieme ne è secretaio il fuoco. Non nego che non ci sia invenzione e stile ma confesso gli errori di lingua. Fu pure strano umore il mio, in non aver voluto usare il sermon de la patria ; e ciò è stato per le notomie che ogni pedante fa su la favella toscana* ».

d'Angélique : de la réaction furieuse de Roland à celle plus réfléchie, plus sage, de Renaud en passant par celle de Sacripant sur laquelle Desportes focalise surtout son attention. Le pathétique Sacripant qui donne le ton à tout le poème semble devenir par cette dernière *Imitation* son Héros « esleu ». Sacripant est le héros de l'échec qui n'est pas apparemment torturé par « la brulante poison qui les autres devore » (v. 186) mais qui, en réalité, ne peut pas, lui non plus, se soustraire à la terrible maladie et « tombe » comme mort, frappé par cette demi-mort qui marque l'univers poétique de Desportes, état de transition entre la vie et la mort, « qui conduit pres du trespas ». Or de cette *demi-mort* de l'amant, Desportes évoque tous les effets mais, après avoir abandonné, au v. 338, l'Arétin, la violence s'estompe, le cri devient prière, la haine pardon, le courroux pitié : »Vy donc en doux repos, o ma belle Desse. » La complainte de Sacripant (v. 369-380) s'adresse au ciel inhumain et non plus à la belle. La victime immolée pour le sacrifice monte sur un « sanglant escharfaut » et se tue par un coup de poignard fatal tout comme l'amant de l'Élégie XIX « d'un gran coup d'espée ». Le plus tendre, le plus pathétique des héros de Desportes ne peut endurer sa peine. Seules les nymphes pleurent Sacripant, nouvel Adonis, et prient le Ciel de venger sa mort.

Desportes raconte cette tragédie comme si la poésie-médecine, « hellebore » ou anneau d'Angélique<sup>69</sup> pouvait exorciser le mal, tout comme le messager qui veut « faisant son recit » « son esprit alleger » (v. 412). Le poète, encore une fois, nous met en scène son héros-écran et dans cette ultime « danse aux flambeaux » semble vouloir croire que la poésie n'est pas seulement « langage » mais charme pour nous forcer à croire que « la neige estoit noire »<sup>70</sup>.

La poétique et l'esthétique des fragments amoureux de Desportes se trouvent ainsi soumises aux désirs profonds du poète ainsi qu'aux exigences d'un micro-climat culturel et social précieux et mondain. Comme Bradamante, ce public de la Cour demande à son poète de continuer à nourrir son rêve, de continuer à fabriquer l'illusion d'une souffrance, de ne jamais se réveiller dans la nuit cruelle de son siècle. Sur les pas du poète du soleil et de son imitateur, génie de la supercherie

69. P. Desportes, « Plainte », *Diverses amours et autres œuvres meslées*, Genève, Droz, 1963, p. 13.

70. *Ibid.*, p. 11.

littéraire, marqué par la nostalgie de la « *gran tela* » que jamais il ne pourra tisser, Desportes écrit ses poèmes-emblèmes de l'amour, re-crée ses héros de l'amour-fureur, les plie à son esthétique, leur fait parler son code.

Roland, Rodomont, Bradamant/e et Sacripant parlent de leur souffrance, la mettent en scène et éloignent la nuit cruelle. La cruelle et noire nuit se teint ainsi, pour le poète et pour ses déesses et ses nymphes du Salon vert, de cette couleur indéfinie et précieuse des roses qui tremblent pour ne pas sombrer dans le fleuve de la douleur et de l'angoisse.

Ce n'estoit de mon bien que la fainte d'un songe,  
Et mon mal au contraire est un ferme réveil :  
Mon heur s'est envolé comme un coulant sommeil,  
Et ma peine éternelle obstinément me ronge.<sup>71</sup>

Une telle entreprise pourrait s'inviter comment donner une forme poétique à l'absence, car, disons-le d'emblée, l'œuvre poétique de Philippe Desportes se situe aux antipodes de la culture. Hormis la *lettre contre Fortin*, dite aussi *Satire contre un juif*, les *Stances de mariage*, le poème intitulé *Amour à la Folie*, et quelques poèmes gaulards<sup>1</sup>, elle se compose exclusivement d'imitations de Roland furieux de l'Arioste, de poèmes d'amour et de poésies chrétiennes. Auteur aimé par les Grands et par les dames, courtisan habile et fort civil, soucieux de la perfection de son style, conseiller des Princes, richissime, comme aucun poète de son époque, avant d'un style abstrait, lisse et fondant, dans un univers de luxe et de distinction, où l'oubliette des belles écroulées se mêle aux courus volants de l'astérisse d'un amour, qui tente et avoie la violence du corps et des ames dans la sublimation du langage, Philippe Desportes ne ressemble guère à l'image qu'on se fait d'ordinaire de poète satirique, à l'instar de Mathurin Régnier, son voisin Goucheux et arriérant le mien rétrogradé.

1. Sur ces poèmes gaulards, voir F. Luchère, *Les Recueils collectifs de poésies libres et satiriques*, Paris, Champion, 1914, p. 166-167. Dans le *Chevalier sceptique* qui porte le signature de Desportes apparaît pour trois poèmes : *Stances, Adieu à une dame de cour noble, Stances contre une vieille folle*. F. Fleuret et L. Perleau, Paris, Librairie de la Sorbonne, 1994, t. 2, p. 424-425, 427-428, à ces poèmes s'ajoutent un *Sonnet* et une *Épigramme*, ces deux

71. P. Desportes, *Imitation de l'Arioste au chant XXXIII, Imitations*, éd. cit., p. 80, v. 1-4.

**Requester:**

# LibrarySearch

## Pick From Shelf

26/06/20

**Request ID:**



50225003050006196

Philippe Desportes, 1546-1606 : un poète presque parfait entre Renaissance et classicisme /  
By: Balsamo, Jean.

Imprint: Paris : Klincksieck, 2000.

**Location: STACKS**

**Call Number: PQ1609 .D4 P4952 2000**

**Destination:** Resource Sharing Library

**Request Type:** Ship digitally

**Request Note:** Title: Philippe Desportes, 1546-1606 : un poète presque parfait entre Renaissance et classicisme, Chapter: "Je veux chanter d'amour la tempeste et l'orage": Desportes et les Imitations de l'Arioste, Pages: page de titre + pp. 173-211, Publication date: 2000, Request note: Yes, I have selected the library where I will pick up my item.: true  
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 J. Balsamo, Paris, Klincksieck, 2000, pp. 173-211.