L'Arioste et la poésie chevaleresque à Ferrare au début du XVIe siècle (2e éd.) par Henri Hauvette

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Hauvette, Henri (1865-1935). L'Arioste et la poésie chevaleresque à Ferrare au début du XVIe siècle (2e éd.) par Henri Hauvette. 1927.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF.Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :
 *La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
 *La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer ici pour accéder aux tarifs et à la licence

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

 *des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
 *des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter reutilisation@bnf.fr.

BIBLIOTHÈQUE LITTÉRAIRE DE LA RENAISSANCE

HENRI HAUVETTE

PROFESSEUR DE LITTÉRATURE ITALIENNE

A L'UNIVERSITÉ DE PARIS

L'ARIOSTE

ET LA POÉSIE CHEVALERESQUE A FERRARE AU DÉBUT DU XVI^e SIÈCLE

DEUXIÈME ÉDITION



Hauvette, Henri
L'Arioste et la poésie
* 1 0 2 5 *

PARIS

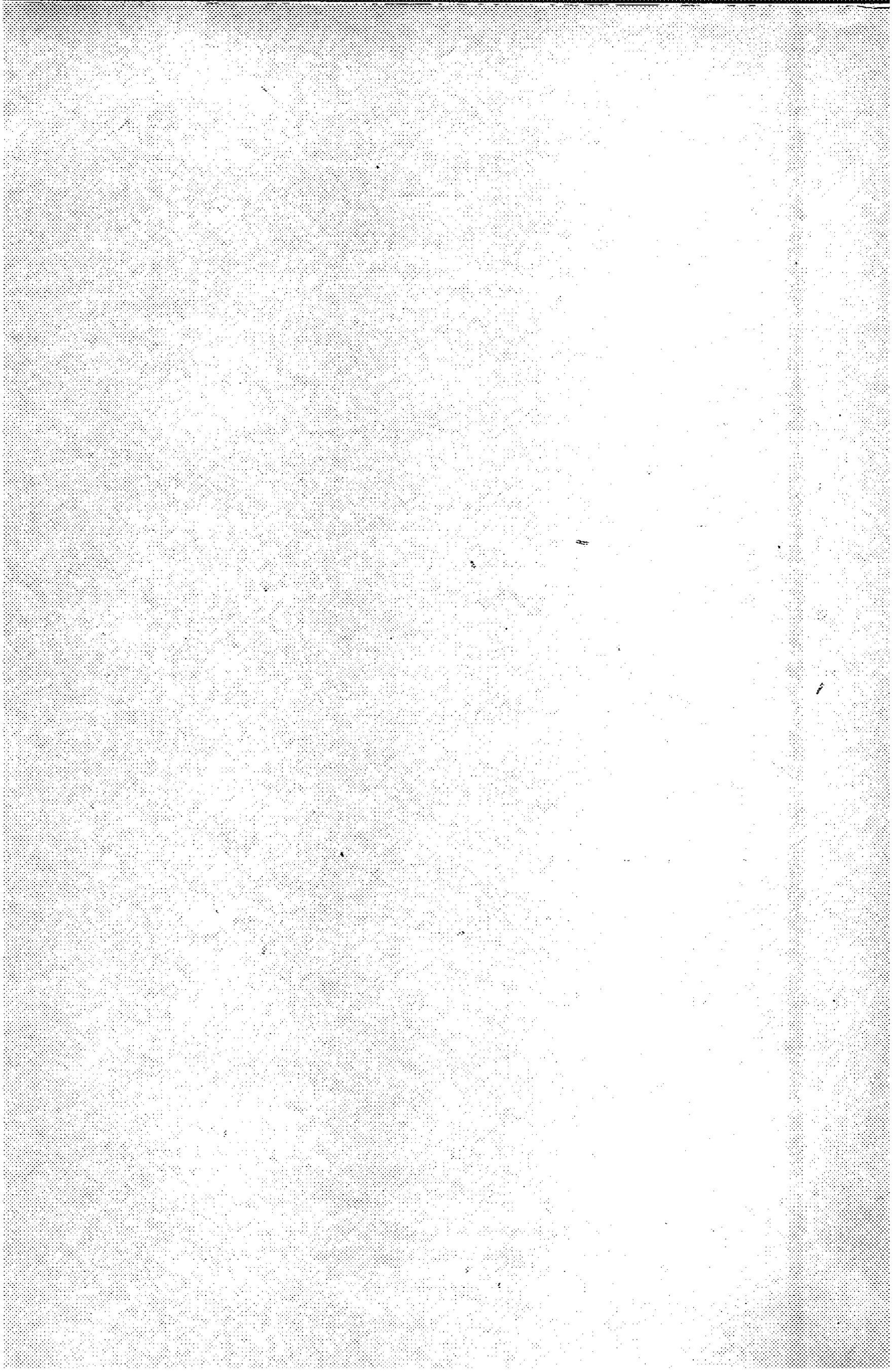
LIBRAIRIE HONORÉ CHAMPION, ÉDITEUR

LIBRAIRE DE LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE FRANCE

5, QUAI MALAQUAIS, 5

1927

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



L'ARIOSTE

ET LA POÉSIE CHEVALERESQUE A FERRARE

AU DÉBUT DU XVI^e^ SIÈCLE

BIBLIOTHÈQUE LITTÉRAIRE DE LA RENAISSANCE

dirigée par Pierre DE NOLHAC, de l'Académie française.

PREMIÈRE SÉRIE, petit in-8.

T. I. H. COCHIN. **La Chronologie du Canzoniere de Pétrarque.** 1898. **12** fr.
T. II-III. L. THUASNE. R. Gaguini **Epistolae et orationes,** texte publié sur les éditions originales de 1498. 1904 ..... **75** fr.
T. IV. H. COCHIN. **Le frère de Pétrarque et le livre « Du repos des religieux ».** 1904. ..... **12** fr.
T. V. M. THUASNE. **Études sur Rabelais (Sources monastiques du roman de Rabelais. — Rabelais et Erasme. — Rabelais et Folengo. — Rabelais et Colonna. — Mélanges).** 1904. ..... **30** fr.
T. VI. M. M. CAPELLI. **Pétrarque. Le Traité « De sui ipsius et multorum ignorantia ».** 1906. ..... **18** fr.
T. VII. J. DE ZANGRONIZ. **Montaigne. Amyot et Saliat. Étude sur les sources des Essais de Montaigne.** 1906. ..... **18** fr.
T. VIII. R. STUREL. **Amyot traducteur des Vies parallèles de Plutarque.** 1909. Avec 4 fac-similés ..... **36** fr.
T. IX. P. VILLEY. **Les Sources italiennes de la « Deffense et illustration de la langue françoise » de Joachim Du Bellay.** 1908. ..... **20** fr.
T. X. MARIO SCHIFF. **La fille d'alliance de Montaigne, Marie de Gournay.** 1910. Avec un portrait. ..... **15** fr.
T. XI. H. LONGNON. **Essai sur P. de Ronsard.** Avec un portrait. 1912. (*Epuisé*).
T. XII. H. HAUVETTE. **Études sur la Divine Comédie, la composition du poème et son rayonnement.** 1922. ..... **12 fr.**

DEUXIÈME SÉRIE, gr. in-8 raisin.

T. I.-II. P. DE NOLHAC. **Pétrarque et l'humanisme.** Nouvelle édition revue et considérablement augmentée, avec un portrait inédit de Pétrarque et des fac-similés de ses manuscrits. 2 vol. et planches. (*Épuisé*).
T. III. P. COURTEAULT. **Geoffroy de Malvyn, magistrat et humaniste bordelais (1545-1617),** étude biographique et littéraire, suivie de harangues, poésies et lettres inédites. 1907. ..... **22** fr. **50**
T. IV. H. GUY. **Histoire de la poésie française au XVI^e^ siècle. T. I. L'École** des rhétoriqueurs. 1910. ..... (*Epuisé*).
T. V. L. ZANTA. **La Renaissance du stoïcisme au XVI^e^ siècle.** 1914. **36** fr.
T. VI. H. BUSSON. **Charles d'Espinay, Évêque de Dol, et son œuvre poétique (1531 ?-1591).** 1923. ..... **18** fr.
T. VII. H. FRANCHET. **Le Poète et son œuvre, d'après Ronsard.** 1923. (*Epuisé*).
T. VIII. H. FRANCHET. **Le Philosophe Parfaict et le Temple de vertu.** 1923. **12** fr.
T. IX. P. DE NOLHAC. **Un poète rhénan, ami de la Pléiade : Paul Melissus.** 1923. ..... **14** fr. **50**
T. X. Maurice MIGNON. **Études sur le théâtre français et italien de la Renaissance.** 1923. ..... **14** fr. **50**
T. XI. P. VILLEY. **Les Grands écrivains du XVI^e^ siècle.** Évolution des œuvres et invention des formes littéraires. Tome I. **Marot et Rabelais.** 1923. ..... **30** fr.
T. XII. H. GUY. **Histoire de la Poésie française au XVI^e^ siècle.** 1926. Tome II. **Clément Marot et son école.** ..... **54** fr.
T. XIII. L. RAFFIN. **Saint-Julien de Balleure. Historien Bourguignon.** (1519-1593) ..... **25** fr.
T. XIV et XV. Marcel RAYMOND. **L'Influence de Ronsard sur la poésie française.** (1550-1585). 1927. 2 vol. ..... **75** fr.



LUDOVICO ARIOSTO

Portrait attribué à Dosso Dossi

(*Bibliothèque de Ferrare*)

BIBLIOTHÈQUE LITTÉRAIRE
DE
LA RENAISSANCE

NOUVELLE SÉRIE
TOME XVI

L'ARIOSTE
ET LA POÉSIE CHEVALERESQUE A FERRARE
AU DÉBUT DU XVI^e^ SIÈCLE

PAR

HENRI HAUVETTE

PROFESSEUR DE LITTÉRATURE ITALIENNE
A L'UNIVERSITÉ DE PARIS

DEUXIÈME ÉDITION

PARIS
LIBRAIRIE HONORÉ CHAMPION, ÉDITEUR
LIBRAIRE DE LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE FRANCE
5, QUAI MALAQUAIS, 5
1927

A mon cher et vénéré Maître

PIO RAJNA

en témoignage de reconnaissance et d'affection.

H. H.

AVANT-PROPOS

Le but essentiel de ce livre est de ramener l'attention du public français sur le « Roland Furieux ». Le nom de l'Arioste et le titre de son poème continuent à être célèbres : on les cite volontiers ; on ne les connaît guère.

Cette ignorance a des causes fort claires, dont cet essai voudrait neutraliser les effets. Car il est regrettable qu'en France — et en d'autres pays — le public cultivé ait perdu l'habitude de lire cette grande œuvre, au moins dans ses épisodes principaux, et qu'il en prenne son parti ; il est fâcheux que l'élite intellectuelle se refuse ainsi le plaisir, et le profit, que lui apporterait une connaissance directe d'un des poèmes les plus singuliers qu'aient produits les littératures modernes : la vogue en a été immense, l'influence profonde et durable, car il a excellemment répondu aux goûts d'une époque brillante entre toutes — la Renaissance, — et il en a reflété avec un art souverain l'imagination, la sensibilité, en un mot l'idéal ; par là le « Roland Furieux » appartient au patrimoine poétique de l'humanité.

Dans l'estime des Italiens, l'Arioste demeure un des phares les plus brillants de leur littérature : il est un des « Quatre Poètes » que rapproche l'admiration séculaire de l'Italie, dont elle aime à trouver les œuvres réunies côte à côte, en volumes du même format, parce qu'elle y voit les fruits les plus beaux, les plus savoureux du génie de la nation. Des quatre, c'est le plus ancien, Dante, qui parait avoir le moins vieilli, si on en juge par l'extraordinaire émulation avec laquelle il n'a cessé d'être publié, commenté, interprété, traduit en toutes langues, surtout depuis plus d'un siècle. Pétrarque reste le type accompli du poète amoureux, de qui l'analyse pénétrante et subtile scrute tous les mouvements d'une âme passionnée, mécontente d'elle-même, pleine de contradictions, capable d'ailleurs de s'ouvrir à d'autres sentiments que l'amour : au patriotisme, au désir de gloire, à la soif de paix intérieure et de recueillement nécessaires à la conversion, en vue du salut de son âme. Ce sont les deux

interprètes italiens de l'âme humaine qui se sont abreuvés le plus largement aux sources éternelles de toute poésie.

Des deux autres, le Tasse est assurément le plus démodé. Sans méconnaître les belles et rares qualités que ce poète avait reçues de la nature, il nous semble bien que l'immense réputation dont il a joui dès la fin du XVI^e^ *siècle, au* XVII^e^, *et encore parmi les romantiques, a reposé sur des motifs qui ont perdu beaucoup de leur valeur. Il y avait d'abord sa folie, et la légende qui en était issue ; or nous savons aujourd'hui que le Tasse fut réellement un malade. Son siècle, qui était dur, qui savait encore moins soigner les maladies de l'esprit que celles du corps, l'a soumis à de cruelles torlures ; nous en éprouvons une émotion profonde, mais qui demeure étrangère à l'appréciation de son génie et de son œuvre. Comme poète, il fut surtout exalté parce qu'il passait pour avoir trouvé la formule de l'épopée moderne, fidèle dans sa forme aux règles classiques, mais inspirée d'événements, de légendes, de croyances et de sentiments qui faisaient vibrer les cœurs de ses contemporains. Nous ne croyons plus guère à cette conciliation de l'Iliade, d'Aristote, des romans chevaleresques et de l'enthousiasme chrétien qui avait inspiré les Croisades. Le savant effort du Tasse a produit une œuvre plus laborieuse que puissante : les véritables beautés de la « Jérusalem » doivent être cherchées dans les épisodes élégiaques et amoureux du poème — Herminie, Clorinde, Armide — plus que dans les scènes héroïques ou religieuses ; en sorte que le Tasse n'a pas réalisé l'épopée moderne à laquelle il a travaillé avec ténacité, au delà même des forces de son génie — et de sa raison.*

L'Arioste, au contraire, s'est pleinement acquitté du rôle que sa nature lui assignait : il a été le poète par excellence, le poète pur, celui qui chante et qui conte, qui évoque des images tour à tour belles, gracieuses ou plaisantes, simplement parce que telle est sa mission ici-bas ; il s'abandonne à sa fantaisie sans aucun souci des règles classiques, sans se dire que la poésie est un sacerdoce, sans croire qu'elle doit accomplir parmi les hommes une mission morale ou patriotique, religieuse ou humanitaire. Il ne sait qu'une chose, c'est qu'elle est indispensable, car elle est le charme de la vie, et qu'elle se suffit à elle-même, car elle est son propre but. Cette conception de la poésie est exactement celle qu'à une époque plus récente on a nommée « l'art pour l'art » ; et, par là même, l'Arioste est plus près de nous que le Tasse. Aussi beaucoup d'Italiens cultivés aiment-ils à lire et à relire certains épisodes favoris du « Roland furieux » ; beaucoup en savent par cœur de longues séries d'octaves,

dont l'harmonie ne les charme pas moins que le tour aisé d'une imagination exceptionnellement brillante.

Pourtant le poème, dans son ensemble, est médiocrement connu : c'est un livre qu'on prend et qu'on laisse, qu'on lit à petites doses ; la forme même du récit, constamment interrompu, pour passer d'un sujet à un autre, favorise cette lecture fragmentaire. Bien rares assurément sont ceux qui entreprennent de lire d'un bout à l'autre, sans rien omettre, ces quarante-six chants. La longueur même du « Roland Furieux », qui compte exactement 38.736 vers, n'est pas l'unique obstacle à vaincre : la matière en est devenue étrangère à nos préoccupations ; les aventures et les fables que l'Arioste déroule inlassablement sur l'écran de son poème, nous emportent au pays des rêves, en dehors de toute réalité et de toute vraisemblance. Car il y a là des opérations magiques, des palais enchantés, des ogres, un cheval ailé, qui s'envole avec son cavalier du-dessus des mers et des continents, et le transporte au paradis terrestre... D'ailleurs, alors même que les événements suivent un cours plus naturel, on sent clairement que le poète ne croit pas à ce qu'il raconte ; ce n'est pour lui qu'un divertissement de l'esprit — divertissement délicat, varié, dont le charme est dans l'expression, évocatrice et musicale, dans le ton, tour à tour grave, ému, enjoué, selon la fantaisie de cet artiste sans égal, constamment attentif aux moindres nuances du coloris et de l'harmonie. En voilà plus qu'il n'en faut, pour charmer certes, mais aussi pour déconcerter un lecteur insuffisamment averti. Celui-ci s'étonne aisément de la fragilité — peut-être même de la frivolité — de la trame sur laquelle est brodée cette somptueuse poésie. La vie moderne, de plus en plus remplie et compliquée, nous détourne de ces œuvres dont la substance paraît bien légère : chacun a ses préoccupations pressantes, souvent graves ; comment en faire abstraction, comment trouver la liberté d'esprit et les loisirs nécessaires pour nous envoler sur l'hippogriffe avec cet enchanteur qu'est l'Arioste ?

Encore faut-il remarquer que les Italiens subissent instantanément le charme du style de ce poète, de sa période aux contours ondoyeux, aux images lumineuses, de son vers sonore, au rythme varié, de sa stance mélodique et savamment équilibrée, cadre admirable où viennent s'insérer, l'un après l'autre, les innombrables tableaux que sa fantaisie fait passer devant nos yeux. C'est une magie à laquelle on ne résiste pas. Mais que peut-il en subsister pour les lecteurs réduits à se servir de traductions ? Si exactes que celles-ci puissent être, elles dépouillent la poésie de l'Arioste de tout le charme inhérent à ces qualités de forme, de style,

de musicalité, dont on ne risque pas d'exagérer l'importance, quand il s'agit d'une œuvre aussi essentiellement artistique. Comment s'étonner alors que tant de lecteurs échappent à la séduction du « Roland Furieux »? Tout disposés, certes, à l'admirer, ils manquent de la préparation nécessaire pour aborder de plain-pied ce poème, et pour en savourer l'art raffiné. C'est à ceux-là que ce livre voudrait venir en aide.

Le secours qu'il leur apporte est d'ailleurs très insuffisant, par exemple en ce qui concerne l'aptitude à jouir de la forme originale du poème : rien ne peut remplacer la possession de la langue italienne, pour en goûter la richesse et la sonorité, pour sentir le rythme de son vers et l'agilité de ses strophes ; et ceux à qui ces joies sont refusées doivent se dire qu'une portion essentielle de la poésie de l'Arioste leur demeure inaccessible. A eux aussi pourtant ce livre peut apprendre quelque chose : d'une part, il espère les renseigner sur les goûts et les mœurs de la société au milieu de laquelle est éclos ce chef-d'œuvre, et qui en fit ses délices ; de l'autre, il leur apporte la connaissance de l'homme, du poète dont le génie a donné la vie de l'art à ces légendes et à ces fables aimées de ses contemporains.

Tracer un tableau rapide mais précis de ce que furent, au XV^e^ *siècle, la vie et la civilisation à Ferrare, c'est-à-dire dans une ville qui occupe une place d'honneur à l'époque la plus brillante de la Renaissance, tel est l'objet d'une Introduction, où est retracée sommairement la période antérieure à l'enfance et à la jeunesse de l'Arioste : on y verra notamment combien cette cour offrait un terrain propice, et déjà fécond, à l'épanouissement de la poésie chevaleresque.*

La vie de l'Arioste forme la première partie du livre proprement dit. Elle mérite d'être étudiée pour elle-même, car c'est l'histoire d'une âme douce et affectueuse, dans l'intimité de laquelle on entre sans effort et on s'attarde avec plaisir. Ce n'est pas une âme de héros, mais une nature aimable, profondément humaine, dont la modération forme un saisissant contraste avec la violence des passions ou des ambitions qui se déchaînaient sous les yeux résignés de cet épicurien et de ce rêveur. Quelque chose de plus nous attache encore à cette figure de poète : son épicurisme s'anoblit d'un léger voile de mélancolie. La vie ne lui fut pas toujours clémente ; l'Arioste a souffert des entraves qui l'empêchèrent longtemps de réaliser son idéal modeste de bonheur paisible auprès d'une compagne aimée, avec assez de loisirs pour porter à leur perfection les fantaisies écloses dans son imagination toujours en travail.

La vie du poète est aussi un point central d'où on peut observer à peu

près tous les aspects de la vie ferraraise de son temps : attaché au service des personnages les plus en vue de la famille d'Este, il nous a livré de précieuses confidences sur ses maîtres et leur cour, dans le savoureux recueil de ses Satires. Ses poésies lyriques, tant en latin qu'en italien, nous parlent, non seulement de sa jeunesse galante, mais de ses amitiés, de ses relations avec diverses personnalités fort en vue. Enfin, par son activité de comédien amateur, d'auteur comique, de metteur en scène, il a très largement contribué aux progrès d'une des formes de divertissement les plus goûtées à la cour de Ferrare. Ces œuvres secondaires de l'Arioste, quels qu'en soient l'intérêt et la valeur intrinsèque, ne seront pourtant pas étudiées ici en elles-mêmes : c'est vers le « Roland Furieux » que nos regards sont particulièrement attirés, et la vie même du poète nous intéresse surtout comme une préparation indispensable à l'étude du grand poème auquel reste attaché son nom ; car on a pu dire — et c'est une vérité qu'il est difficile de méconnaître — que, dans une certaine mesure, le véritable protagoniste du « Roland Furieux » est l'Arioste lui-même.

L'étude de ce vaste poème, considéré dans sa matière d'abord, puis sous le rapport de l'art avec lequel celle-ci est mise en œuvre, forme la seconde partie du livre. Il n'a pas paru opportun d'en esquisser une troisième, qui aurait pu envisager la fortune du « Roland Furieux » en Italie et hors d'Italie, non seulement dans la poésie et dans la critique, mais encore dans les beaux-arts. C'est là un très vaste sujet, auquel il eût été impossible de donner tout le développement qu'il comporte. Il existe d'ailleurs des travaux instructifs sur plusieurs aspects de cette ample matière ; mais avant de se risquer à en dégager quelques vues d'ensemble, il y a lieu d'attendre que des enquêtes nouvelles soient encore entreprises dans plusieurs directions.

Mieux valait renoncer à un ordre de recherches si différentes de celles d'où est sorti ce volume ; et peut-être le rôle limité que celui-ci se propose — guider le lecteur à travers le poème de l'Arioste, lui en exposer la genèse, les caractères, la valeur artistique — pourra-t-il orienter plus d'un esprit curieux vers les études comparatives omises ici.

* * *

Dans un livre de cette nature, il a paru préférable de ne pas encombrer les pages de notes bibliographiques, de discussions chronologiques ou interprétatives et de menues curiosités historiques. Toute cette érudition

constitue pour un auteur une préparation indispensable, qui doit rester invisible ; on peut la comparer aux fondations d'un édifice, si modeste soit-il : il n'y a pas lieu d'en importuner tous ceux qui franchissent un seuil, dont le premier devoir est d'être accueillant. Cependant, certains visiteurs peuvent aussi avoir intérêt à s'assurer de la solidité des soubassements et à les examiner de près — autrement dit, certains lecteurs sont eux-mêmes des travailleurs, en quête d'informations aussi exactes et variées que possible : à ceux-là, l'historien doit ouvrir libéralement ses dossiers. Pour essayer d'atteindre ce double objet, les notes ont été rejetées à la fin du volume, en appendice ; et, pour en faciliter la consultation, le texte du livre a été partagé en paragraphes, numérotés de 1 à 273, indépendamment de la division en chapitres ; à ces numéros correspondent les notes et excursus contenus dans l'Appendice. De cette façon, il sera facile d'ignorer tout ce fatras, et il ne sera pas malaisé d'y recourir.

INTRODUCTION

La Renaissance à Ferrare au XV^e siècle.

I

Ferrare et la maison d'Este. Le marquis Nicolas III.

1. Après Florence, Ferrare a été le plus brillant foyer de Renaissance littéraire qui se soit affirmé dans la péninsule dès le XV^e siècle. Dans le domaine des beaux-arts, Venise éclipse tous les autres centres de l'Italie du nord ; mais pour la poésie — dramatique et surtout narrative — Ferrare devance même Florence, car elle a donné un éclat sans pareil à ce genre mal défini qu'on a coutume d'appeler tour à tour « poème chevaleresque » ou « épopée romanesque ». Dans l'espace d'un siècle, elle a produit, dans ce domaine, trois poètes que des qualités très diverses classent parmi les plus féconds et les plus grands narrateurs de l'Italie : Boiardo à la fin du XV^e siècle, l'Arioste au début du XVI^e, le Tasse à la fin du XVI^e. Pareille continuité ne saurait être le résultat d'un simple hasard ; il faut que la société ferraraise, groupée autour de ses princes, ait créé un milieu exceptionnellement favorable à l'éclosion de ces œuvres singulières : en elles réside une des grandes originalités de la poésie italienne à l'époque de la Renaissance. Comment donc s'est allumé ce foyer de civilisation, qui a jeté un si vif éclat pendant près de deux siècles, pour retomber ensuite dans une mélancolique pénombre ?

2. Ferrare est située dans la partie la plus basse de la vallée du Pô, à huit mètres au-dessus du niveau de la mer. Eloignée actuellement d'une cinquantaine de kilomètres, l'Adriatique en était beau-

coup plus proche il y a cinq siècles ; car les alluvions du Pô, jointes à celles de l'Adige, plus au nord, font constamment avancer le rivage. Immédiatement à l'est de la ville, commence le delta fangeux du grand fleuve, région plate, monotone, insalubre ; les pays riches et riants s'étendent au sud-ouest, vers Bologne, Modène, Reggio.

Ferrare ne paraît pas avoir vécu, au Moyen-Age, d'une vie communale très intense. Pourtant, à une époque où l'Italie était déchirée par les rivalités de ville à ville, de province à province, sa situation avait une importance politique qui ne manqua pas d'attirer l'attention ; car elle commande le dernier passage praticable du Pô avant que le fleuve pénètre dans les marécages de son delta : c'était, dirions-nous, une tête de pont, dont la possession était indispensable à qui voulait se rendre maître des communications de Venise avec Bologne. Aussi la conquête en fut-elle âprement disputée entre Venise et Rome : la première convoitait les riches provinces d'Emilie et de Romagne situées au sud du fleuve ; mais Rome ne les revendiquait pas moins ardemment, au nom des droits que lui conférait le testament de la comtesse Mathilde de Canossa ; les papes ne pouvaient pas permettre que la république des lagunes disposât de cette porte ouverte sur l'Italie centrale. Ce conflit ne reçut de solution qu'à la fin du XVI^e^ siècle, et ce retard est attribuable au fait que, dès le début du XIII^e^ siècle, une famille féodale s'était établie dans la ville contestée, et sut s'y maintenir par la force, par la diplomatie et grâce au prestige incontestable que lui valut l'éclat de sa cour.

Cette famille était celle des marquis d'Este, qui tiraient ce nom de la petite ville située au pied des monts Euganéens, sur la route de Padoue à Mantoue, et qui constituait leur fief héréditaire ; mais ils descendaient de quelque reître, venu d'Allemagne à la suite des empereurs germaniques, et le plus ancien des emblèmes dont ils décoraient leurs armes, le « worbas » — un lion casqué, ou plutôt deux lions casqués et affrontés — semble conserver le souvenir de cette lointaine origine ; par la suite, leurs écussons portèrent de préférence un aigle blanc, aux ailes déployées, sur fond bleu.

Après bien des vicissitudes, ils obtinrent du pape, en 1332, le titre de vicaires du Saint-Siège pour le gouvernement de Ferrare, et, à partir de cette date, ils occupèrent cette ville et son territoire jusqu'en 1597 ; à ce moment, quand mourut le duc Alphonse II, le pape Clément VIII en reprit possession, et les princes d'Este durent transporter leur capitale à Modène. Alors Ferrare rentra dans l'ombre et le silence ;

mais elle conserva de son glorieux passé un air de majesté, que Gabriel d'Annunzio a fort justement appelé une « deserta bellezza ». On n'exagère donc rien en disant que c'est à la dynastie des sires d'Este que Ferrare est redevable du grand éclat dont elle a brillé pendant deux siècles. Contrairement à ce qui s'est passé à Florence, où tout est sorti du libre développement de la vie communale, sur le cours inférieur du Pô l'impulsion est venue de princes entreprenants, ambitieux, intelligents, puis lorsqu'ils sont venus à manquer, la vie s'est retirée de Ferrare.

Dans une des odes de sa maturité, « à la ville de Ferrare », G. Carducci a établi une relation saisissante entre ce sol, conquis sur la mer, constitué par les alluvions arrachées à l'immense cirque des Alpes et de l'Apennin, et la civilisation qui y a été importée, elle aussi, de toutes les régions voisines : les maîtres venaient d'Este, les Boiardi de Reggio, les Ariosti de Bologne, les Savonarole de Padoue, les Strozzi de Florence, le grand humaniste Guarino de Vérone... Ce fut une société composite, aristocratique, sans racines profondes dans un sol de formation récente, spontanément groupée autour de princes qui furent assez heureux pour fonder un état quelque temps prospère et glorieux.

3. Ces princes apparaissent d'abord, dans l'histoire, comme de rudes chefs de bandes. Au début du XIVe siècle, Dante en présente un dans son « Enfer », Obizzo d'Este, deuxième du nom, plongé dans le fleuve de sang bouillant réservé aux tyrans et aux assassins ; il y est reconnaissable à sa chevelure blonde, et l'Alighieri rappelle que son fils, Azzo VIII, trop pressé de lui succéder, n'hésita pas à le supprimer (*Inf.* XII, 110-112). Dans une autre partie de l'Enfer, le poète florentin signale un pourvoyeur des débauches de ce même Obizzo II (XVIII, 55-56). Un de ses successeurs, Obizzo III, mérite d'être rappelé pour un détail de sa vie galante : il eut comme maîtresse une belle Bolonaise, dont il n'eut pas moins de onze enfants. Cette « bella Lippa da Bologna », rappelée par l'Arioste non sans une nuance d'orgueil dans son « Roland Furieux » (XIII, 73), cette aïeule de tous les marquis et ducs de Ferrare, s'appela de son vrai nom Filippa di Francesco Ariosti (voir § 46).

Ces sires d'Este ont eu de la famille une conception très particulière. Dans peu de dynasties princières les naissances illégitimes ont dépassé en nombre les légitimes dans une aussi étourdissante proportion ; et les préférences des pères allaient généralement à leurs bâtards, aux-

quels ils réservaient leur succession. Il eût été difficile d'afficher plus de mépris pour les bases mêmes de la famille. Entre autres inconvénients, cette façon d'agir avait celui de compliquer beaucoup la transmission des pouvoirs : à la mort d'un prince, il y avait toujours quelque prétendant pour faire valoir ses droits et pour conspirer contre le successeur désigné, avec l'aide tantôt de Mantoue, tantôt de Venise ou de Bologne ; les résultats de ces intrigues, quelle qu'en fût l'issue, étaient d'inexpiables haines, des représailles, empoisonnements ou exécutions capitales. Le métier de bourreau, à Ferrare, n'était pas une sinécure ; quant aux sinistres cachots, ménagés dans les fondations des lourdes tours qui flanquent le château, ils ne désemplissaient guère, et on peut dire qu'ils étaient fort bien habités, car c'est là que les princes régnants logeaient une partie de leur famille.

Ce n'étaient pourtant pas de vulgaires ambitieux, sanguinaires et débauchés ; plusieurs furent d'excellents soldats et de remarquables diplomates, assez intelligents pour comprendre que la magnificence de leur cour, le prestige des arts, des sciences et des lettres devaient servir à masquer ce qu'avaient de fâcheux certains procédés de gouvernement ; et le succès récompensa leurs efforts. Dès la fin du XIVe siècle, déjà reconnus par la papauté comme ses vicaires pour le gouvernement de Ferrare, ils s'étaient installés à Modène et à Reggio, fiefs impériaux, en qualité de vicaires de l'empereur. Au nord, sur la rive gauche du Pô, ils s'étaient rendus maîtres de la plaine basse qui s'étend entre ce fleuve et l'Adige : c'est la région appelée Polésine, dont la localité principale est Rovigo. Ce domaine considérable et fertile se prêtait admirablement au commerce : car les bras du Pô, qui passaient à proximité de Ferrare, et sous ses murs mêmes, permettaient aux barques de gagner, à l'est, l'Adriatique, à l'ouest une vaste étendue de la plaine lombarde.

4. Le véritable organisateur de ces états, le fondateur de la prospérité ferraraise, et le type le plus curieux, le plus représentatif de la dynastie d'Este, est le marquis Nicolas III, qui régna dans la première moitié du XVe siècle, et dont trois fils présidèrent aux destinées de Ferrare avec un incontestable éclat jusqu'aux premières années du XVIe siècle. Vaillant guerrier, quand il s'agissait de se battre, diplomate avisé, qui, par une savante politique de bascule, réussit à maintenir la paix entre les puissances rivales voisines de Ferrare, Nicolas III fut doué d'une personnalité exubérante et pittoresque :

les traits les plus saillants de sa physionomie morale furent une grande dévotion jointe à une humeur violente, sanguinaire à l'occasion, et à un extraordinaire tempérament de don Juan.

L'aspect le plus amusant, on pourrait dire le plus encombrant, de son caractère fut son étonnante complexion amoureuse. Il y avait peu de ses sujets dans la famille desquels il n'eût contracté quelque alliance passagère. Un chroniqueur ferrarais, Ugo Caleffini, estime que le nombre des maîtresses du marquis s'élevait à huit cents, et il eût atteint le millier si ce prince n'était mort trop tôt — il avait cinquante-huit ans ! Mais ce chroniqueur était un courtisan, il flattait son maître ; écoutons des témoignages moins suspects. Æneas Silvius Piccolomini, plus tard devenu pape sous le nom de Pie II, nous apprend que Nicolas III n'était pas très regardant quant à la qualité de ses conquêtes : de la simple paysanne à la grande dame de sa cour, tout lui était bon. D'autre part, le conteur Matteo Bandello a recueilli, vers 1520, le témoignage d'une petite-fille de ce terrible homme, Bianca d'Este, qui parlait des prouesses galantes de son aïeul avec plus de fierté, semble-t-il, que de gêne : « Il avait eu, dit-elle, un si grand nombre de bâtards, qu'il aurait pu en constituer une armée ! » (avrebbe fatto di loro un esercito) ; et un dicton populaire consacrait cette réputation : « Au delà, en deçà du Pô, tous sont enfants de Niccolò ! » Ce marquis était vraiment le père de son peuple !

Au milieu de tant d'aventures, Nicolas III éprouvait le besoin d'entretenir auprès de lui une épouse légitime : il avait été marié dès l'âge de treize ans et deux mois ; et il le fut encore deux fois ; mais ses femmes, à elles trois, ne lui donnèrent en tout que cinq enfants — une misère ! Le plus curieux est que cet homme, dont l'intempérance amoureuse jeta le trouble dans tant de ménages, se montrait intraitable sur le chapitre de l'adultère : la mort seule, à ses yeux, était un châtiment approprié à un pareil crime ! Et il donna de sa sévérité à cet égard une preuve restée célèbre par sa rigueur ; car ce détestable mari fut puni par où il avait péché, et fut victime, comme le moindre de ses sujets, d'une mésaventure qu'il n'avait pas prévue. Le dénouement en fut tragique.

5. Resté veuf en 1416, Nicolas III épousa en 1418 Parisina, de la famille des Malatesta, fille d'un seigneur de Cesena ; celle-ci avait à peine quinze ans ; le marquis en avait trente-cinq. La jeune femme trouva la cour de son époux peuplée de maîtresses et de bâtards. Il avait eu notamment de sa favorite, la belle Stella, issue d'une branche

de la famille siennoise des Tolomei établie à Ferrare, plusieurs fils qu'il aimait d'une tendresse particulière ; l'aîné, Ugo Aldobrandino, était de quelques mois plus jeune que Parisina. Sans doute Stella avait-elle conçu l'espoir d'être épousée lorsque le père de ses fils était devenu veuf; et l'arrivée à Ferrare d'une nouvelle marquise dut lui apporter une déception cruelle, surtout lorsque Parisina, après avoir mis au monde deux jumelles (1418), donna un fils à son époux (1421) ; mais l'enfant mourut en bas âge. Après cet événement semble avoir commencé l'intrigue secrète de Parisina délaissée et d'Ugo Aldobrandino ; mais le mystère le plus profond enveloppe ce drame, dont la légende s'est longuement emparée, depuis Bandello, qui nous a transmis la version, nettement hostile à Parisina, accréditée au début du XVIe siècle dans la famille d'Este, jusqu'à lord Byron. Les archives, avidement consultées, n'ont livré aucun détail de cette tragédie ; à coup sûr, les documents relatifs à l'année 1425 ont été systématiquement détruits. Les glanures recueillies dans les registres des années précédentes n'ont révélé que des faits d'importance secondaire. Il est cependant intéressant de savoir que Parisina possédait, dans sa bibliothèque privée, un exemplaire du roman de Tristan ; c'est le roman de Lancelot qu'un de ses ancêtres, Paolo Malatesta, lisait, à Rimini, avec Francesca, et pendant la lecture, celle-ci était tombée dans les bras de son beau-frère. Ce fut à ceux de son beau-fils que, à Ferrare, Parisina devait se livrer. Il faut ajouter qu'une des filles de Parisina, Ginevra, mariée à Sigismond Malatesta, le fameux tyran de Rimini, fut empoisonnée par lui (1440). Cette famille était féconde en héroïnes tragiques.

Du roman de Parisina il faut donc se résigner à ne connaître que le dénouement, qui fut foudroyant. Au mois de mai 1425, Nicolas III fut renseigné sur la trahison de sa femme et de son fils ; tous deux furent aussitôt arrêtés, jetés dans les oubliettes du château, et, sans que le marquis voulût avoir d'entrevue avec l'un ni avec l'autre, ils eurent la tête tranchée en prison, dans la nuit du 20 au 21 mai. Au cours de cette crise rapide, Nicolas, incapable de s'imposer un seul instant de réflexion, fut en proie à une exaspération aiguë. Lorsqu'il apprit que justice était faite, on raconte qu'il se précipita vers le bourreau en lui ordonnant de le décapiter à son tour. Puis sa fureur se tourna d'un autre côté : il voulut que toutes les femmes coupables d'adultère subissent le même châtiment que Parisina. Comme ses expériences personnelles pouvaient lui avoir appris qu'il y en avait

un assez bon nombre dans ses états, on imagine que la panique régna parmi celles dont la conscience n'était pas tranquille ! Finalement, une seule de ces malheureuses — son nom a été conservé, elle s'appelait Laodamia dei Romei — fut exécutée ; avec elle succomba encore Rangoni, confident d'Ugo ; et pour cette fois, la colère du mari offensé fut assouvie.

6. Nicolas III était dévot ; la dévotion était de tradition dans la famille d'Este. C'est bien dévotion qu'il faut dire, et non piété ; car la crédulité et la superstition ne sont pas la foi. Il s'agit d'une des formes les plus basses de l'esprit religieux, qui ne saurait exercer aucune influence sur la direction morale de la vie, et ne se traduit que par des pratiques dont l'accomplissement n'exige aucune participation du cœur.

Les princes d'Este comptaient avec orgueil, dans leur famille, jusqu'à deux saintes, une sœur et une fille du marquis Azzo Novello, qui avaient vécu au XIII^e siècle ; toutes deux répondaient au doux nom de Béatrice, toutes deux furent béatifiées, et leurs arrière-neveux entouraient leur mémoire d'un culte exact et assidu. L'une d'elles surtout, morte en 1262 à Ferrare, où elle avait fondé le monastère de saint Antoine, occupait une place importante dans les préoccupations de sa famille. De sa tombe elle faisait parfois entendre des avertissements, des prophéties, aux heures graves que Ferrare eut à traverser. L'Arioste n'a pas manqué de la rappeler en un passage du « Roland Furieux » (XIII, 64). L'autre avait sa sépulture à Padoue, ce qui était déjà un peu loin, et on parlait moins d'elle : la dévotion des princes d'Este avait besoin d'objets rapprochés, plus directement à leur portée.

7. Les pèlerinages étaient fort à la mode, et Nicolas III, malgré ses absorbantes occupations, trouva le moyen d'en faire plusieurs, auxquels il s'était engagé par des vœux. Le plus célèbre et le plus long de tous est celui qu'il entreprit en Terre Sainte ; une relation détaillée en a été faite par un de ses compagnons de voyage, Luchino del Campo, et c'est un document du plus haut intérêt à bien des égards. Il n'est possible d'en retenir ici qu'un petit nombre de traits, propres à nous éclairer sur la psychologie du marquis ; mais surtout il est très instructif de noter à quel point ce voyage réel ressemble aux aventures contenues dans les romans de chevalerie, alors en grand honneur. L'idée même du pèlerinage en Terre Sainte, si naturelle en Occident depuis les premières croisades, avait été consacrée dans la

littérature par une de nos chansons de geste, et non des moindres, qui raconte précisément le « Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem ». Plus d'un incident du voyage de Nicolas III rappelle étrangement certains épisodes du vieux poème français.

Le 6 avril 1413, le marquis et sa suite quittèrent Ferrare pour aller s'embarquer à Venise ; ils longèrent la côte orientale de l'Adriatique, sans négliger d'en visiter les principales curiosités. On atteignit ainsi les îles Ioniennes, d'où l'on gagna l'Archipel. L'attention des voyageurs s'attachait aux objets les plus variés, aux antiquités éparses sur les rivages — à commencer par l'amphithéâtre de Pola, — aux troupeaux de cerfs rencontrés dans l'île de Cherso, aux chants étranges des moines de Corfou, au cadre charmant dans lequel le gouverneur vénitien de cette île convia les voyageurs à un festin — sous un bosquet d'orangers, — aux nombreux exploits que les capitaines vénitiens avaient accomplis dans tous ces parages. Puis ils passèrent près d'une petite île qu'on leur dit s'appeler Cythère, où l'enlèvement d'Hélène avait eu lieu ; cela méritait un arrêt, et Nicolas III ne pouvait manquer de faire ses dévotions à Vénus. Enfin, après un mois de navigation, on aborda en Syrie, et le 19 mai on était à Jérusalem.

Un épisode du séjour du marquis dans cette ville a une saveur chevaleresque trop marquée pour qu'il soit permis de le passer sous silence. Dans l'église du Saint Sépulcre, après la messe, Nicolas III arma chevalier cinq de ses compagnons, entre autres Feltrino Boiardo, aïeul du grand poète du « Roland amoureux », et il voulut leur attacher lui-même les éperons d'or, insignes de leur nouveau titre ; il les conduisit ensuite sur la montagne du Calvaire, où il leur tint un discours pour les adjurer de ne jamais oublier en quel lieu ils avaient reçu cette dignité. Puis il voulut, à son tour, recevoir de l'un d'eux la même investiture ; mais il ne consentit à chausser l'éperon d'or qu'au pied gauche, se réservant de recevoir l'autre à Saint Jacques de Compostelle — où il ne se rendit jamais.

8. L'arrêt à l'île de Chypre, au retour, fut encore marqué par un incident vraiment caractéristique. Un noble habitant de l'île convia les pèlerins à un somptueux repas, au cours duquel, entre autres mets extraordinaires, furent servis des paons parés de leur brillant plumage. Exaltés par cette apparition, les convives firent, en présence de ces volailles de luxe, une série de vœux par lesquels ils s'obligeaient à accomplir des actions d'éclat destinées à témoigner hautement de leur vaillance et de leur vertu. C'était là un usage fort répandu parmi

les chevaliers, pour manifester leur joie à la fin d'un banquet ; et comme il arrivait en pareil cas que l'esprit d'émulation, joint aux vapeurs des vins généreux, produisait chez les convives une excitation bien naturelle, ces vœux dépassaient parfois les limites de la saine raison ; pour peu qu'il y eût chez ces chevaliers l'étoffe de cadets de Gascogne — et cela n'était pas rare — le rite dégénérait en jeu, pour ne pas dire en farce. C'est ce que l'ancien français appelait « gaber », faire des « gabs », mots passés en italien (*gabbo, gabbare*). On trouve précisément dans la « Chanson du Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem » une célèbre scène de gabs ; et il y en a une également dans la relation du voyage de Nicolas III en Terre Sainte.

Mais voici par où ces Lombards et ces Vénitiens se distinguent nettement de nos Gascons : ils sont trop fins, trop avisés pour perdre de vue les conséquences réelles de leurs paroles, et, malgré leurs airs fanfarons, ils ne s'engagent pas à faire plus qu'ils ne se sentent capables de tenir ; par cette prudence même, la scène devient plus piquante que ne le sont les facéties auxquelles se livrent les compagnons de Charlemagne. Par exemple, le marquis jura devant Dieu, la Madone, saint Georges et les paons, que lorsqu'il se trouverait en face d'une armée ennemie avec une suite de cent cavaliers ou davantage, il s'avancerait seul — seul, suivi de son escorte ! — et romprait la première lance avec l'adversaire ; et, pour ne pas perdre le souvenir de ce serment solennel, il s'engageait à jeûner tous les vendredis jusqu'à ce qu'il eût tenu parole — mais le jeûne du vendredi était de règle ! — Un autre jura de ne plus jamais mentir..., sauf pour le bien, ou pour le service de son seigneur, ou pour préserver une vie menacée, ou celle d'un de ses amis !... — Un troisième fit vœu de porter secours à toute dame dans la détresse qui ferait appel à sa protection (c'était le devoir de tout chevalier), mais à la condition qu'elle fût réellement digne de ce nom de « dame » (*che meriti aver nome di donna*) ; mais de cette dignité, apparemment, lui seul était juge !

Mis en goût, sans doute, par ce pèlerinage, Nicolas III, l'année suivante, se rendit à l'abbaye de Saint-Antoine, en Dauphiné, et il poussa son voyage jusqu'à Paris. Son retour en Italie fut marqué par d'assez graves incidents : en franchissant les Alpes, toute la troupe fut faite prisonnière par un seigneur piémontais, Manfredo del Carretto marquis de Ceva, qui cyniquement proposa au duc de Milan de lui vendre ses captifs. Le duc de Savoie, heureusement, vint à leur secours; obligea le brigand à lâcher sa proie, et le fit décapiter, malgré l'inter-

vention du marquis d'Este qui, généreusement, demanda la grâce de son offenseur.

Toutes ces aventures, galantes ou tragiques, ces navigations, ces dévotions, ces guet-apens, ces belles courtoisies, font de Nicolas III un personnage très semblable aux héros des romans chevaleresques dont le public italien faisait alors ses délices.

9. Mais ce ne sont encore là que les aspects pittoresques de la physionomie de celui qui fonda l'éclatante fortune de sa maison. Il y en a d'autres, plus sérieux, qui expliquent comment Nicolas III réussit à faire de sa cour un des centres les plus brillants et les plus cultivés de la vie italienne. Il fut un protecteur décidé des bonnes lettres ; aussi trouvait-il à Ferrare une tradition qu'il recueillit et développa : dès le début du XIII^e^ siècle, la ville avait été hospitalière à plusieurs troubadours de Provence, et à côté des Italiens du nord, assez nombreux, qui composèrent en provençal — des Vénitiens, des Bolonais, des Mantouans ; Sordel de Mantoue doit à Dante une renommée toute particulière — il se trouve au moins un Ferrarais, Ferrarino, compilateur d'un recueil de poésies provençales qui a été conservé jusqu'à nos jours dans la bibliothèque d'Este, à Modène. D'autre part, Pétrarque entretint d'excellentes relations avec le marquis Nicolas II et avec son frère Ugo : surpris à Ferrare par une grave maladie, en 1370, il avait reçu dans leur palais des soins affectueux.

Dès l'origine, ces rudes seigneurs eurent le mérite de comprendre quel précieux appui le prestige des lettres pouvait apporter à leur politique. Le marquis Albert, père de Nicolas III, avait donné pour précepteur à son fils un humaniste toscan, ami de Pétrarque et de Boccace, Donato degli Albanzani, qui s'était établi en Romagne. Si Nicolas ne poussa pas très loin ses études, on peut croire du moins qu'il apprit de son maître à respecter la science et les savants. Le marquis Albert avait fondé l'université de Ferrare — le « studio », comme on disait alors. — D'abord l'institution languit ; elle fut même fermée quelque temps, faute d'argent ; mais Nicolas III la rouvrit en 1402 et, pour lui donner un nouvel essor, y appela des maîtres fameux. C'est d'ailleurs à une pensée politique qu'il obéissait : il s'agissait d'empêcher la jeunesse de ses états d'aller à Bologne, la plus ancienne université d'Italie, ou à Padoue, dont l'université datait de 1222, en leur procurant sur place les enseignements qu'elle allait chercher ailleurs ; on espérait même attirer à Ferrare les étudiants

venus des régions les plus variées ; Nicolas III et ses fils y réussirent. Pendant le xv^e^ siècle, l'université de Ferrare brilla d'un vif éclat, grâce surtout à la présence de Guarino de Vérone, un des représentants les plus en vue de l'humanisme italien. Helléniste distingué, il avait été l'élève, à Constantinople, de Manuel Chrysoloras, et s'était déjà fait apprécier à Venise et à Florence, lorsque le marquis d'Este l'appela en 1429 à Ferrare : il lui confia l'éducation de son fils Lionel, passé au rang d'aîné, son favori et son successeur présomptif depuis la mort tragique d'Ugo ; et le précepteur, resté uni à son élève par une très affectueuse amitié, acheva ses jours à Ferrare (1460), comblé d'honneurs et entouré d'un nombreux cercle de disciples.

Dans le même ordre d'idées, le marquis Nicolas constitua une bibliothèque, qui, en 1436 (nous en possédons l'inventaire à cette date), comptait deux cent quatre-vingt volumes. Ce chiffre paraît aujourd'hui dérisoire ; mais à une époque où les livres étaient difficiles à reproduire, et coûteux, cela représentait un fonds déjà fort respectable, que les fils de Nicolas III accrurent rapidement.

10. Enfin, Nicolas III eut la grande habileté de faire choisir Ferrare pour lieu de réunion d'un concile œcuménique, où les délégués de l'église romaine et ceux de l'église grecque discutèrent, en 1438, les conditions d'une réconciliation entre les deux moitiés de la chrétienté, en présence du pape Eugène IV et de l'empereur Jean Paléologue. Cette rencontre des plus hauts représentants de la civilisation grecque et du monde latin n'apportait pas seulement au marquis d'Este, vicaire du pape pour le gouvernement d'une province ecclésiastique, une sorte de consécration officielle : elle donna aussi un essor nouveau à l'humanisme ferrarais.

Seulement, sur ce point, Nicolas III fut battu par un politique plus avisé et plus heureux que lui. Une épidémie de peste ayant fait son apparition dans la basse vallée de Pô, et le pape, d'autre part, jugeant trop élevées les charges pécuniaires que lui imposait le Concile, celui-ci fut suspendu. Alors Cosme de Médicis offrit à Eugène IV de supporter les frais d'entretien de la cour pontificale, s'il voulait bien la transporter à Florence ; et c'est là que le Concile, en 1439, reprit ses séances. Ce banquier richissime, que son autorité personnelle et sa prodigieuse habileté avaient rendu l'arbitre de la politique florentine, détourna donc à son profit tous les avantages et le prestige que Nicolas III avait escomptés, en attirant à Ferrare cette réunion des hommes les plus éminents de la civilisation hellénique.

II

Lionel d'Este. — L'époque de Borso.

11. Lorsque Nicolas III mourut, en 1441, sa succession fut recueillie sans difficulté par Lionel, second fils du marquis et de Stella. C'est avec ce prince que l'esprit de la Renaissance triompha définitivement à Ferrare. Sous la direction de Guarino de Vérone, Lionel avait reçu l'éducation d'un véritable humaniste : il protégea et réorganisa l'université, entra en relations avec les lettrés et les artistes d'autres villes, par exemple avec le florentin Leon-Battista Alberti, avec Vittore Pisano, Mantegna, Jacopo Bellini, qu'il attira près de lui, avec le flamand Roger van der Weyden, dont il était fier de montrer deux tableaux dans sa galerie particulière, une Descente de Croix, et Adam et Eve chassés du paradis terrestre. L'influence de ces maîtres ne se fit guère sentir que sous le règne de son successeur, car Lionel mourut jeune, en 1450, à quarante-trois ans ; il n'en avait pas moins donné à Ferrare, considérée comme centre de vie intellectuelle, un essor dont les brillants effets s'affirmèrent auprès des générations qui suivirent.

Aussi les humanistes ont-ils célébré en lui le prince idéal, un nouvel Auguste, ou tout au moins un admirable Mécène, grâce auquel les beaux jours de la poésie latine allaient enfin renaître. Non contents d exalter sa science, ses panégyristes vantaient sa bonté, sa douceur, sa justice, toutes les vertus politiques et morales qui devaient ramener l'âge d'or sur la terre. Ces louanges n'étaient pas vaines ; mais il faut se méfier des exagérations des humanistes, qui ont tout de suite pratiqué l'adulation sans mesure. En réalité, exception faite pour Guarino de Vérone, qui fut un véritable érudit et un excellent professeur, et pour Tito Vespasiano Strozzi, qui devait devenir, un peu plus tard, un poète latin fort distingué, l'entourage de Lionel comprenait pas mal de pédants et de grammairiens faméliques ; on conçoit aisément qu'au milieu de trop nombreuses médiocrités l'esprit fin et vif du jeune marquis ait produit une vive impression

de noblesse. Il aimait Guarino, son maître, d'une affection filiale, que celui-ci lui rendait, se plaisant à témoigner qu'il appartenait à Lionel en signant « Guarinus Leonelli ». Leur correspondance met fortement en relief le tour sentimental, un peu mièvre, que ces humanistes donnaient volontiers à l'expression de l'amitié. Il y a là une note attendrie, presque féminine, qui surprend chez un membre de cette rude famille des marquis d'Este. Voilà sans doute la bonté qu'on admirait en lui.

Son intelligence politique est attestée par le fait qu'il sut rester en paix avec tous ses voisins ; ce ne fut pas un guerrier. Sa douceur et son humanité résultent du fait qu'il n'eut à réprimer aucun complot, aucune révolte. Ses vertus domestiques ne peuvent s'entendre qu'en un sens : il ne fut pas le cynique coureur qu'avait été son père ; mais il ne pouvait, sans manquer aux traditions les plus constantes de sa famille, se dispenser d'avoir quelque bâtard. Ce qu'on doit dire, c'est qu'il ne fut ni débauché, ni sanguinaire. C'est beaucoup.

12. Sa physionomie nous a été fidèlement conservée par les médailles où Pisanello a fixé son profil, et mieux encore par un portrait peint, œuvre de Giovanni Orioli — élève apparemment de Pisanello, car le dessin en est identique à celui des médailles —, conservé à la Galerie Nationale de Londres. C'est un de ces portraits, comme le XV^e^ siècle nous en a laissé plusieurs. un peu secs et froids, où le visage, en plein profil, se détache dans une lumière crue sur un fond uni et sombre, mais dont le réalisme minutieux est saisissant, la ressemblance certaine. Il n'est pas beau : le front fuyant est séparé du nez, long et droit, par une légère proéminence, à la hauteur des yeux, qui fait inévitablement penser à un profil de chèvre ; les lèvres sont fortes, le menton court ; la chevelure, blonde, abondante et rejetée en arrière, couvre un crâne très allongé. Le regard est clair, et il se peut que ce physique étrange, quand il s'animait et s'éclairait d'un sourire, ne fût pas dépourvu de charme.

Ce qu'était Lionel, au point de vue intellectuel et moral, nous le savons assez bien aussi, grâce au livre d'un humaniste milanais, Angelo Decembrio, *De politia litteraria* — de la « République des lettres » — qui s'est appliqué à fixer le souvenir des doctes entretiens dont le fils de Nicolas III était le centre et l'âme : nous l'y voyons affable, empressé, cordial, familier avec son entourage, exigeant qu'on le traite en ami, non en prince. Cette simplicité de manières est commune aux marquis d'Este du XV^e^ siècle et aux premiers Médicis, leurs contemporains. Mais chez les Florentins, bourgeois restés très près

de leur peuple, c'était une habileté politique ; chez Lionel d'Este, le raffinement aristocratique est plus visible, l'effort plus continu pour se distinguer du commun des mortels par son langage, ses gestes, son habillement ; il s'appliquait notamment à établir une certaine correspondance entre ses vêtements, leur coupe ou leur couleur, et les jours de la semaine, les mois ou les saisons, d'après les données que fournissait l'astrologie, alors en grand honneur.

Mais un détail des discussions rapportées par Angelo Decembrio révèle chez Lionel quelque insuffisance de délicatesse morale. On discutait un passage de l'Enéide, au second livre, à l'endroit où Enée raconte comment, lors de la ruine de Troie, ayant rencontré Hélène blottie dans un temple, il eut un instant l'idée de tuer celle qui était la cause de la destruction de sa patrie ; cette action lui apparaissait comme juste et même glorieuse ; mais sa mère Vénus retint son bras. La question se pose alors de savoir si Enée avait eu tort ou raison d'épargner Hélène ; or Lionel se fait l'apologiste de la vengeance et invoque à l'appui de sa thèse, un souvenir qu'il aurait mieux fait de ne pas réveiller : « Vous avez vu dans ma famille, dit-il, un exemple récent de sévérité semblable, lorsque mon père, fameux parmi ses contemporains par son humanité, sa justice et sa piété, découvrit le crime qu'il aurait voulu ne jamais connaître, et qu'il mit à mort sa femme et son fils. Mon père a-t-il été condamné pour cette vengeance ? Nullement, et tout au contraire, l'opinion générale fut que les victimes seules étaient coupables. » — D'abord ni la nature de la faute d'Hélène ni les conséquences de son infidélité ne sont comparables avec l'intrigue secrète d'Ugo et de Parisina ; puis il est inexact que l'opinion générale ait approuvé la sévérité de Nicolas III : Æneas Silvius Piccolomini a dénoncé l'injustice du mari qui exigeait de sa femme une fidélité qu'il n'avait jamais songé à observer vis-à-vis d'elle, et du père qui châtiait cruellement, chez son fils, une inconduite dont il lui avait donné l'exemple continuel ; beaucoup de gens, assurément, pensaient comme Æneas Silvius, sans oser le dire. Enfin, pour s'abstenir d'approuver le dénouement de cette sombre tragédie domestique, Lionel aurait pu songer qu'il ne devait sa qualité de seigneur de Ferrare qu'à l'exécution de son frère aîné.

13. Un dernier trait mérite d'être relevé : le marquis Lionel a composé quelques sonnets en langue italienne. Par eux-mêmes, ces essais n'ont pas grande valeur ; mais leur existence même est intéressante. D'abord parce qu'ils ont été écrits par un prince élevé à l'école

des humanistes, lesquels sont tenus, non sans raison pour avoir été les contempteurs de la langue « vulgaire ». En réalité, il se trouva, dès la première moitié du XVe siècle, à Ferrare comme à Florence (c'est l'époque où L. B. Alberti organisait le fameux « Certame Coronario » de 1441), des esprits distingués, façonnés à l'école des classiques grecs et latins, qui entreprirent de venger le « vulgaire » du discrédit où il aurait pu tomber, et de le remettre en honneur. Comme au XIIIe siècle, l'empereur Frédéric II et son fils Enzo avaient encouragé par leur exemple l'essor d'une poésie « italienne » inspirée de l'art des troubadours, de même, au XVe, un Lionel d'Este, et, un peu plus tard, un Laurent de Médicis, patronèrent le retour à la langue moderne, fût-ce pour y exprimer des pensées antiques. Dans les quelques sonnets de Lionel, on trouve des allusions mythologiques, un peu mièvres, mais gracieuses, qui révèlent une forte influence de la poésie alexandrine et de ses imitateurs latins ; ce n'est qu'un jeu de l'imagination, mais il annonce déjà un tour d'esprit qui atteindra sa perfection avec Ange Politien.

Lionel était évidemment bien doué ; il avait le sens de l'harmonie et du rythme ; mais son expression restait incomplète et gauche. Une chose surtout mérite de retenir l'attention, c'est son effort visible pour écrire une langue se rapprochant du toscan. Son intention n'était pas d'imiter la muse populaire, mais au contraire de faire œuvre d'artiste ; son langage ne doit donc rien à celui de la région ferraraise : il tend à se rapprocher des formes qu'il avait apprises de la bouche de sa mère, la siennoise Stella, en y mêlant beaucoup de mots empruntés directement au latin — essai maladroit encore, mais dont la tendance devait peu à peu prévaloir dans toutes les régions de l'Italie.

14. A la mort de Lionel, son fils Niccolô, issu d'un mariage légitime avec Margherita Gonzaga, princesse de Mantoue, n'avait que douze ans ; ce fut donc le troisième fils de Nicolas III et de Stella, Borso, de six ans plus jeune que le marquis défunt, qui recueillit sa succession. Borso n'était pas marié ; il n'eut jamais d'enfant ; en sorte que les droits de Niccolô paraissaient sauvegardés, et la transmission des pouvoirs s'accomplit sans incidents.

Cependant, le nouveau maître de Ferrare, pour légitimer son élévation, voulut prendre une précaution tout à fait inusitée, par laquelle se manifesta, dès le premier jour, un esprit politique d'une rare prévoyance — car il est hors de doute qu'il fut l'organisateur de la procédure suivie. Au lendemain de la mort de Lionel, les représentants

des plus notables familles ferraraises, constituant une sorte de « sénat », se réunirent au palais de la « Ragione » (Palais de justice) et délibérèrent sur cette succession inopinément ouverte. On commença par disserter savamment sur la meilleure forme de gouvernement, sur les droits respectifs de la naissance et de l'élection, après quoi on tomba d'accord sur la nécessité de désigner un nouveau prince ; et, Borso ayant paru le plus digne, ce choix fut immédiatement ratifié par les acclamations du peuple massé sur la place. La relation de cette curieuse consultation, où s'ébauche l'image d'un parlement chargé de désigner le prétendant le plus digne, et faisant ratifier son choix par le peuple, nous a été laissée par un homme grave, qui porte un nom illustre, Michele Savonarola, aïeul du farouche dominicain : il avait été appelé de Padoue pour enseigner à l'université de Ferrare et pour remplir les fonctions de médecin de la cour. Soit naïveté, soit adulation, Michele Savonarola raconte toute la scène comme si elle avait été parfaitement spontanée ; mais il est bien clair qu'au moment d'assumer le pouvoir du vivant d'un héritier légitime, Borso tint à donner à sa désignation un air de parfaite régularité. Par là, il se libérait par avance de toute compétition, qui aurait pu le gêner dans la poursuite des buts ambitieux qu'il eut le bonheur d'atteindre. Mais, pour jouer cette partie, il fallait que Borso fût bien sûr de l'affection de la noblesse, de la bourgeoisie et du peuple, bien sûr en particulier de la fidélité des hommes qui furent les metteurs en scène de la délibération. Dès ce moment, sa popularité était solidement établie, et il ne cessa pas un seul jour de la cultiver et de l'accroître.

15. Borso n'était pas un humaniste, comme Lionel ; ce fut avant tout un politique hardi et heureux, et aussi un protecteur convaincu des arts, un ami du faste, des fêtes, des sports, des chasses et des belles cavalcades. Son luxe personnel et celui de sa cour emplissaient d'admiration les divers souverains d'Italie, en même temps qu'ils éblouissaient ses sujets. Il aimait à ne s'habiller que de vêtements brochés d'or ; sur sa tête, sa haute calotte de velours s'ornait de précieux bijoux ; autour de son cou s'étalait un collier qui avait coûté soixante-dix mille ducats — et son prestige grandissait d'autant. Dans sa pensée, sa popularité devait être, et elle fut réellement, un instrument dont il se servit pour en venir à ses fins politiques : il y mettait de la coquetterie, et se plaisait à étonner les princes de son temps, tyrans soupçonneux, jaloux d'un pouvoir pour lequel ils n'admettaient aucun contrôle, redoutés ou haïs de leurs sujets : à tous, il voulait montrer

combien son autorité, à lui, était légitime, naturelle, désirée par son peuple, qui lui éleva une statue, devant la cathédrale, peu de temps après son avènement.

Cette popularité était due à ses manières simples et affables, à sa bonhomie souriante, qui s'alliait curieusement avec son amour du luxe ; chacun trouvait bon accueil auprès de lui. Le matin, il aimait à se promener à pied dans les rues de Ferrare, accompagné de quelques secrétaires ; et l'abordait qui voulait : il écoutait les plaintes des uns, les requêtes des autres ; il y faisait droit sur le champ, s'il s'agissait d'une affaire simple ; sinon, il donnait des instructions précises pour que le litige fût soigneusement examiné et tranché suivant le bon droit. A l'occasion, il ne craignait pas de sévir contre de hauts dignitaires, dont les extorsions et les abus de pouvoir faisaient murmurer le peuple : il détournait ainsi sur des victimes expiatoires l'impopularité qui aurait pu rejaillir sur lui. Aux humbles il accordait de menues faveurs, qui lui coûtaient peu et lui rapportaient beaucoup. Un jour, étant à la chasse, il rencontra une pauvre femme qui ramassait des champignons ; les champignons étaient beaux, et Borso en était friand. Il dit à la femme : « Donne m'en quelques-uns, et je t'accorderai la première faveur que tu me demanderas. » La brave femme se le tint pour dit ; quelques jours plus tard, elle lui adressa une supplique, qui a été conservée — et c'est là que se lit l'histoire des champignons — ; Borso lui fit aussitôt octroyer la grâce qu'elle demandait.

Mais il n'était pas généreux seulement pour gagner l'affection des humbles ; il n'avait pas moins besoin de s'assurer le dévouement de ceux qui, par leur naissance ou leurs capacités, devaient être ses appuis et ses collaborateurs. Il les comblait de largesses, leur distribuait des terres, des villas, de l'argent surtout, sans compter.

16. Fort de sa popularité et de son prestige, Borso travailla sans relâche à réaliser un plan politique dont l'ampleur nous est révélée par un épisode antérieur à la mort de Lionel. Celui-ci, devenu veuf, épousa en 1444 une fille d'Alphonse d'Aragon, et ce fut Borso, accompagné d'un autre de ses frères, qui se rendit à Naples pour ramener la fiancée dans sa nouvelle résidence. A cette occasion, le Ferrarais étudia de près les méthodes de gouvernement du roi Alphonse, qui, depuis une dizaine d'années, avait détrôné et réduit à l'impuissance les derniers prétendants de la maison d'Anjou. Ce prince était un des spécimens les plus brutaux du despotisme que l'Italie ait vu fleurir au xv^{e} siècle ; intelligent certes et entreprenant, il était cruel et juste-

ment redouté de ses sujets. Borso ne lui cacha pas qu'il considérait une pareille conduite comme dangereuse : les plus sûres garanties dont puisse s'entourer un prince sont la confiance et l'affection de son peuple. Il exhorta donc Alphonse à changer de méthode ; puis il rendit ce conseil plus acceptable en ouvrant à l'ambition de son interlocuteur de grandioses perspectives : les Visconti de Milan s'étaient rendus impossibles par leur tyrannie ; or le dernier de leur race, Filippo-Maria, était moribond, et sa succession pouvait s'ouvrir d'un jour à l'autre. L'essentiel était d'empêcher Francesco Sforza de s'emparer du Milanais avec l'appui de Venise. Il appartenait au roi de Naples de conquérir la Lombardie avec l'aide de Ferrare. « Si nous y parvenons, concluait Borso, nous serons les maîtres de l'Italie. »

Les événements se précipitèrent trop brusquement pour que cette conception hardie pût recevoir même un commencement d'exécution ; mais les documents qui nous la font connaître permettent de comprendre que ce n'était pas une idée en l'air ; il s'agissait d'un projet soigneusement étudié, qui, bien exécuté, aurait pu éviter à l'Italie le fléau de l'invasion étrangère.

Devenu maître de Ferrare, Borso n'eut plus l'occasion de poursuivre des objectifs aussi ambitieux ; mais fidèle à la politique qu'il avait recommandée à Alphonse d'Aragon, il ne cessa de soigner sa popularité, tendant ainsi à faire reconnaître par tous sa souveraineté sur les territoires qu'il gouvernait ; et c'est dans cet ordre d'idées qu'il obtint ses plus grands succès. Son objectif était de mettre fin au régime humiliant qui faisait de lui un simple « vicaire » de l'empereur pour l'administration de Modène et de Reggio, du pape pour celle de Ferrare (§ 3) ; il avait à cœur d'obtenir pour sa famille une autorité pleine et entière sur ces divers domaines, et il eut le bonheur d'y réussir. Lorsque, en 1452, Frédéric de Habsbourg descendit en Italie, pour se faire couronner sous le nom de Frédéric III, Borso eut l'adresse de lui arracher le titre de « duc de Modène et de Reggio », pour lui et pour ses successeurs. Il eut beaucoup plus de peine à obtenir du pape la même dignité en ce qui concerne Ferrare. Lorsque, en 1458, Æneas Silvius Piccolomini, son ami, reçut la tiare et prit le nom de Pie II, Borso se crut près de réaliser son rêve ; mais le nouveau pape ne voulut rien entendre, et ce fut seulement Paul II, en 1471, qui permit au duc de Modène et Reggio de prendre le titre de duc de Ferrare — l'année même où Borso mourut. Ce fut le couronnement d'une activité diplomatique tenace et adroite, et le nouveau duc

pouvait être fier de son succès : il en exprima sa joie par des fêtes dont l'éclat fut inouï. Lorsqu'il se rendit à Rome pour y recevoir l'investiture du duché de Ferrare, il déploya une splendeur sans précédent dans l'organisation du cortège qu'il fit défiler dans les rues de la Ville Eternelle. Il ne se doutait guère que, cent vingt-six ans plus tard, un autre pape révoquerait cette investiture et ne laisserait aux princes d'Este que leur fiefs impériaux.

17. Le goût très marqué de Borso d'Este pour le faste fit de lui un protecteur zélé des artistes. Il consacra beaucoup de soins et d'argent à construire, à agrandir, à embellir nombre de palais, de villas, notamment la vaste Chartreuse, son orgueil, construite de 1452 à 1461 ; quand elle fut achevée, il y installa des moines qu'il fit venir de la Grande Chartreuse en Dauphiné, et c'est là qu'il voulut avoir sa sépulture ; on l'y peut voir encore, surmontée d'une inscription en bronze, où il est dit : « Nul ne fut plus sage, nul meilleur ; sous ce prince, Ferrare connut l'âge d'or. »

La plupart des villas et des palais dont la famille d'Este fit ses délices, notamment Belfiore, Belriguardo, sont aujourd'hui détruits. En dehors de l'imposant « Castello Estense », forteresse d'aspect médiéval qui se dresse au cœur de la ville, il ne subsiste que l'élégant palais « Schifanoia » (Esquive-ennui), où se retrouve justement l'empreinte de Borso. La construction en remontait à la fin du XIV^e^ siècle, au temps du marquis Albert, et c'est ce prince qui en avait imaginé le nom expressif : c'était un refuge, où il voulait oublier les tracas du pouvoir. Son petit-fils l'agrandit, et surtout donna une décoration picturale très remarquable à la grande salle du premier étage. On y voit encore les restes, fort abîmés, des fresques qui en couvraient jadis les quatre faces. Leur destruction, d'ailleurs, est en partie l'œuvre des hommes, plus que du temps : au XVIII^e^ siècle, elles furent recouvertes d'un épais badigeon, qui a laissé réapparaître la peinture sur deux faces seulement, les plus anciennes heureusement, exécutées entre 1469 et 1471 par un groupe d'artistes dont le plus remarquable fut Francesco del Cossa ; encore ne pouvons-nous apprécier l'art très personnel de ce maître, à la fois plein de fantaisie et de réalisme, que d'après un petit nombre de compositions à peu près intactes.

Il y avait là le cycle complet des douze mois, avec les occupations qui leur sont propres, les signes du zodiaque et les diverses influences planétaires, enfin des scènes de la vie contemporaine. Cela forme trois étages superposés : tout en haut, se déroule la série des triomphes

des douze grands dieux, Minerve, Vénus, Apollon, Mercure, etc..., avec des groupes de personnages se livrant aux travaux chers à ces divinités, et se rapportant à chaque mois ; au milieu, sur une étroite bande de couleur sombre, se détachent les signes du zodiaque, avec de charmantes figures allégoriques, dont le sens demeure assez mystérieux ; enfin, tout près du spectateur, et à une échelle beaucoup plus grande, sont représentées des scènes de la vie ferraraise, dans lesquelles Borso occupe toujours la place d'honneur : il part pour la chasse, ou en revient ; il rend la justice ; il donne une pièce de monnaie à un nain, son bouffon ; il est à pied, il est à cheval, il est assis, il assiste à des courses — courses de chevaux et d'ânes, mais aussi courses d'hommes et même de femmes ! Partout il est reconnaissable, non seulement à ses somptueux vêtements, mais à sa large figure rasée, qui sourit avec bonhomie, encadrée d'une chevelure longue, très soignée.

18. Ces fresques, qui nous paraissent si instructives et si remarquables, malgré leur délabrement actuel, ne semblent pas avoir été très appréciées de Borso : Francesco del Cossa, se jugeant mal payé de sa peine, quitta Ferrare pour se retirer à Bologne, ce qui donnerait à penser que le duc n'était pas un juge excellent en matière de peinture. Il eut d'ailleurs à sa cour d'autres artistes de mérite ; le plus connu est Cosimo Tura (1432-1495), envers lequel il se montra plus généreux, et dont la cathédrale de Ferrare conserve deux tableaux très caractéristiques. Cosimo Tura paraît s'être formé à Padoue à l'école de Squarcione et de Mantegna, dont il conserva toujours la manière un peu sèche, anguleuse, parfois grimaçante.

Une autre manifestation de l'intérêt que Borso porta aux arts du dessin est le zèle avec lequel il favorisa les progrès de la miniature à Ferrare. Les livres somptueux, copiés d'une main experte, sur des feuillets de parchemin souple et lisse, avec des initiales richement ornées, des titres, des encadrements de pages, des vignettes finement dessinées et brillamment enluminées, étaient un luxe cher à la famille d'Este : Nicolas III avait fait exécuter pour son usage une Bible en français, à l'ornementation de laquelle avaient travaillé des artistes lombards et des Florentins ; Lionel avait confié à des Ferrarais l'enluminure de son bréviaire. Mais le chef-d'œuvre du genre, par la profusion, la richesse et l'éclat des miniatures, des lettres ornées, des motifs de tout genre qui y sont accumulés, est la Bible latine à laquelle Borso fit travailler, de 1455 à 1461, le milanais Taddeo Crivelli et le

mantouan Franco dei Russi, aidés par des équipes d'auxiliaires, et avec le concours de quelques Ferrarais : la Bible de Borso forme deux volumes, dont les feuillets, au total, dépassent le nombre de six cents. C'est assurément le spécimen le plus éclatant de ce que la Renaissance a su faire dans l'art du livre. Peut-être même la magnificence en est-elle excessive, en ce sens qu'elle n'est pas tout à fait égalée par la qualité des diverses illustrations : Taddeo Crivelli et Franco dei Russi ont été d'excellents artistes, mais leurs auxiliaires étaient assez loin de les valoir, en sorte que le style de l'ensemble manque un peu d'unité. Il n'en est pas moins vrai que cet admirable recueil de miniatures, rentré en Italie en 1923, après une curieuse odyssée, constitue un des témoins les plus précieux de l'art italien au XV^e^ siècle.

Comme protecteur des lettres, le rôle de Borso ne fut pas très actif ; s'il n'avait pas reçu l'éducation classique de Lionel, il ne se borna pourtant pas à laisser se développer le mouvement inauguré par son aîné : la bibliothèque du château fut l'objet de ses soins particuliers, et la libéralité, avec laquelle il l'ouvrit à qui désirait y emprunter des volumes, contribua grandement à répandre parmi les familiers de la cour le goût de l'étude et de la poésie. D'autre part, la médiocre connaissance que le duc possédait du latin eut une conséquence inattendue, d'une réelle importance : elle provoqua d'assez nombreuses traductions d'ouvrages latins en langue italienne, et le développement de la littérature en italien ne put que profiter de cette mode, inspirée par l'ignorance relative de celui qui donnait le ton à la cour.

Il importe surtout de signaler ici la grande vogue dont jouissaient alors à Ferrare, à Mantoue, et généralement en Emilie, Vénétie et Lombardie, les poèmes et les romans français, poèmes se rattachant au cycle de Charlemagne, et, plus encore peut-être, romans dérivés du cycle de la Table Ronde. Les inventaires de la bibliothèque du château de Ferrare nous parlent des romans de Lancelot du Lac, de Galéhaut le Brun, de Tristan, de Godefroy de Bouillon, de beaucoup d'autres encore, quelques-uns sans doute rédigés en italien, mais la plupart assurément en langue française ; et ce n'étaient pas les moins recherchés par les emprunteurs.

19. La cour de Borso ne fut cependant pas le paradis terrestre, et cet « âge d'or » de Ferrare eut ses coins sombres, qu'il ne faut pas dissimuler.

Tout le luxe du nouveau duc, ses constructions, ses fêtes, ses largesses, exigeaient beaucoup d'argent. Il en avait, grâce à la prospérité qu'as-

surait à ses états une période de paix prolongée. Néanmoins, quand on examine d'un peu près son administration financière, on s'aperçoit que ces dépenses tarirent assez vite les ressources sur lesquelles il pouvait raisonnablement compter. Il ordonna donc à ses ministres de lui fournir de l'argent par tous les moyens, « possibles et impossibles ». De pareilles instructions sont claires ; elles aboutissent à des abus intolérables. On recourut, par exemple, à un système d'amendes dont le public était frappé à propos de tout et de rien, et on inventa quantité de prohibitions, dont le seul but était de condamner ceux qui y contreviendraient. Il paraît, notamment que les Ferrarais avaient l'habitude de jurer à tout propos ; on leur infligea donc des amendes fort élevées chaque fois qu'ils étaient surpris proférant un juron, et ce fut une source de revenus importants. Entre autres exemples caractéristiques fournis par les documents contemporains, on relève le cas d'un citoyen ferrarais qui avait dit : « Voilà ce que Dieu lui-même ne pourrait pas faire ! » (*Questo, non lo potrebbe fare Iddio !*) Il eut à s'en repentir ! La piété traditionnelle de la famille d'Este aidait fort utilement Borso à combler ainsi le déficit de son trésor. Mais naturellement les délits de ce genre ne pouvaient être frappés que s'ils étaient dénoncés ; et les dénonciateurs, comme de juste, recevaient une prime sur le montant des amendes prononcées grâce à leur zèle. Ainsi la délation devint un métier à Ferrare, un métier qui, avec un peu d'application, pouvait être vraiment rémunérateur.

A ce côté déplaisant du gouvernement de Borso, il convient d'ajouter la répression sanglante d'une conspiration ourdie contre lui, en 1469, par plusieurs membres d'une famille seigneuriale, la famille Pio, dont le fief héréditaire était la petite ville de Carpi, au nord-est de Modène (§ 22) ; c'était la suite d'une série de vengeances personnelles sur lesquelles s'étaient greffées des intrigues politiques. Trois têtes tombèrent sous la hache du bourreau, et cinq frères des condamnés furent enfermés dans les prisons du château. Ces derniers protestèrent en vain qu'ils n'avaient trempé en rien dans le complot : ceux de leurs parents qui étaient bien en cour tenaient à entrer en possession des biens des prisonniers, et ils s'opposèrent à leur libération.

III

Hercule Ier, ses débuts. — La guerre avec Venise. Hercule et Savonarole.

20. Lorsque Borso d'Este mourut, en 1471, la question de sa succession souleva de graves difficultés. Borso n'avait pas d'enfant ; mais il avait un neveu, Niccolô, fils légitime de Lionel ; il avait aussi des frères plus jeunes, Ercole, Sigismondo, nés du troisième mariage de Nicolas III avec Ricciarda da Saluzzo. Les droits de Niccolô avaient été réservés (§ 14), et Borso n'avait pris le pouvoir que par intérim, peut-on dire, à cause de la minorité de son neveu. Déjà Lionel avait eu soin d'éloigner de Ferrare les deux jeunes fils légitimes de son père, afin que la faveur populaire ne s'égarât pas sur eux, au détriment de son propre fils : dès l'âge de quatorze et de douze ans, Hercule et Sigismond avaient donc été envoyés à la cour de Naples où ils avaient le devoir de se laisser oublier. Lorsque Borso avait succédé à Lionel, rien n'avait été changé à ces dispositions : Niccolô restait seul héritier présomptif.

Cependant, en 1461, Hercule et Sigismond furent rappelés de Naples, et reçurent le gouvernement de deux villes ducales ; Modène échut à Hercule, et Reggio à Sigismond. Niccolô restait à Ferrare, près de son oncle, avec le titre de chef du conseil privé. Ce rappel des jeunes princes fut extrêmement populaire dans toute l'Emilie : les villes de Modène et de Reggio furent heureuses de posséder chacune une petite cour groupée autour des jeunes fils de l'inoubliable Nicolas III. D'ailleurs Hercule possédait l'art de gagner les cœurs, tandis que Niccolô, livré à une vie de désordres, n'avait aucun prestige, et son caractère apathique décourageait même les sympathies qui ne demandaient qu'à se tourner vers lui. Ce fait n'échappa sûrement pas au subtil Borso : toujours préoccupé de mettre la faveur populaire du côté de l'autorité, on peut penser qu'il confia le gouvernement de Modène et de Reggio à ses frères tout exprès pour que l'opinion publique désignât

elle-même le plus digne des trois héritiers possibles. Hercule eut le mérite de comprendre la situation ; comme il était ambitieux, il se promit d'être le favori, et il y réussit à merveille.

Ce qui séduisit le plus, chez Hercule, c'est qu'en lui tout annonçait un parfait chevalier, vaillant et généreux. Il rapportait de Naples une réputation de grande bravoure ; on colportait sur son compte nombre d'anecdotes honorables, qui, sans être pourtant des prodiges d'héroïsme, furent savamment exploitées. Dans la guerre que le prétendant angevin, fils du roi René, engagea contre Ferdinand d'Aragon, fils du roi Alphonse, Hercule avait pris les armes dans l'armée du prétendant ; or un jour il fut sur le point de s'emparer de la personne de Ferdinand : déjà il le tenait par son manteau, quand survint un officier du roi, qui, d'un coup d'épée, trancha l'étoffe, et Hercule dut se contenter de ce lambeau, qu'il montra comme un trophée. On parlait aussi d'un duel causé par une rivalité amoureuse, où il avait montré une générosité qui passa pour un prodige : il n'avait pas égorgé son rival vaincu, et plus tard il l'accueillit à Ferrare avec beaucoup d'honneur.

21. Il rapportait donc dans sa ville natale la passion des tournois, où il faisait admirer sa belle prestance et son agilité. Mais voici qui vaut mieux : en 1467, il y eut quelques hostilités en Romagne, entre les Vénitiens, auxquels Ferrare vint en aide, et les Florentins unis au duc Frédéric de Montefeltro, seigneur d'Urbin. Or, à un moment donné — à la Mulinella, près de Budrio, le 25 juillet — les troupes du condottière vénitien, Colleoni, immortalisé par la statue équestre de Verrocchio, durent reculer et n'échappèrent à un désastre que grâce à l'esprit de décision et à la valeur personnelle d'Hercule : à la tête de ses cavaliers, il contint l'avance de l'ennemi et couvrit la retraite des Vénitiens. Il eut ce jour-là deux chevaux tués sous lui, et reçut au pied droit une grave blessure, qui le laissa boîteux pour la fin de ses jours. Cet exploit lui valut la faveur de la Sérénissime République, qui lui fit dès ce moment, sans doute, la promesse de soutenir ses droits contre l'incapable Niccolò.

Cette apparition à Ferrare d'un prince vaillant dans les combats, fut saluée avec enthousiasme par la noblesse d'Emilie, de Lombardie et de Romagne, qui, en vertu de ses origines féodales, plaçait le métier des armes au-dessus de tout autre. Or la période de paix prolongée, qui avait si heureusement favorisé l'essor de la civilisation ferraraise sous Nicolas III, Lionel et Borso, n'avait fourni à personne l'occa-

sion de déployer les brillantes qualités qui font le chevalier sans peur et sans reproche : ce fut un soulagement de les voir incarnées dans un prince de la dynastie aimée. Boiardo, le chevalier-poète qui fut le plus bel ornement de la cour d'Hercule, a exprimé à cet égard le sentiment de la noblesse ferraraise, dont il était le digne porte-parole :

di periglio e di fatica
L'onor del cavalier sol si nutrica ;

« ce n'est qu'au milieu des dangers et des fatigues que s'alimente l'honneur du chevalier » (*Ort. Innam.*, 1re partie, ch. xxv, st. 13.) — et ailleurs il gémit sur la décadence de son siècle ; il dit à la muse épique : « A quoi en es-tu réduite ?

Ove sei giunta? A dir gli antichi amori
Ed a narrar battaglie di giganti !

« à raconter de très vieilles histoires d'amour, et des batailles de géants ! » (*Ibid.*, IIe partie, ch. xxii, st. 2.) Et il conclut : le monde est aujourd'hui devenu tel que la vertu et la gloire ne l'intéressent plus ! Mais avec Hercule tout changeait : Lionel avait été le prince humaniste, Borso le prince politique, celui-ci serait le prince chevalier, le plus grand des trois.

22. En attendant, il fut assez habile pour ne négliger aucune occasion de prouver à Borso qu'il était le plus digne de lui succéder. En 1469, une conspiration ourdie par Giovanni Lodovico Pio (§ 19) visa à détrôner Borso, peut-être même à l'assassiner ; or, les conjurés commirent l'inconcevable erreur de compter sur Hercule pour entrer dans leurs vues. Ils firent donc au jeune frère de Borso des ouvertures qui comportaient la promesse de le proclamer duc, et de lui donner, en outre, avec l'assentiment de Milan, de Florence et de Naples, qui désiraient détacher Ferrare de l'alliance de Venise, les seigneuries de Ravenne, de Forlì et de Faenza, avec le commandement de la nouvelle ligue. Hercule fit semblant d'entrer dans les vues des conjurés, mais il demanda qu'on lui remît des conditions tout à fait claires et concrètes, avec des engagements formels ; rendez-vous fut pris, auquel se rendirent G. L. Pio, deux de ses lieutenants et un agent du duc de Milan, porteur d'un contrat en règle. Ce rendez-vous était un guet-apens : Borso fit arrêter les conspirateurs, relâcha le Milanais, et fit exécuter tous les autres. Hercule était le maître de la situation.

Au retour de son voyage à Rome, où il reçut du pape la couronne ducale pour Ferrare, en 1471, Borso tomba sérieusement malade et

se trouva immobilisé dans sa villa de Belfiore. Alors des scènes déplorables se déroulèrent en ville : les deux prétendants, incapables de retarder l'explosion de leur rivalité, s'assurèrent la possession de divers points stratégiques. Hercule, qui occupait le « Castello Nuovo », fit appel à l'appui de Venise ; Niccolô se retrancha au « Castello vecchio », soutenu par Milan et par Mantoue. On se battit dans les rues ; un ambassadeur de Bologne, qui essaya de s'interposer, fut assassiné. Le scandale cessa grâce à une amélioration dans l'état de Borso, qui rentra inopinément à Ferrare et reprit possession du Castello vecchio : il enjoignit à Niccolô de gagner Mantoue, où régnait un cousin de sa mère, et renvoya Hercule à Modène. Tous deux obéirent ; mais peu de jours plus tard, Hercule revint à Ferrare, à la grande joie de la population. Le 5 août 1471, l'ambassadeur florentin écrivait à son gouvernement que l'élévation d'Hercule était inévitable. Le 19, Borso mourait.

Hercule réussit d'abord à cacher la nouvelle, pour se donner le temps de prendre toutes les précautions nécessaires. Quand il jugea le moment propice, il sortit du château revêtu des insignes de la dignité ducale, monté sur un cheval blanc, suivi d'un brillant cortège, et se rendit à la cathédrale pour prêter le serment de gouverner selon la justice : alors le peuple apprit la mort de Borso et acclama son nouveau souverain.

23. Ainsi commença un règne qui devait durer trente-quatre ans, et qui, dans l'histoire des lettres, rayonne d'une gloire toute particulière, car il vit s'épanouir le talent de Boiardo et naître celui de l'Arioste. En réalité pourtant, Hercule resta étranger à cette gloire, et son règne fut loin de marquer une prospérité comparable à celle des cinquante et quelques années précédentes. Les grandes espérances qu'avait fait naître la jeunesse du prince ne se trouvèrent pas justifiées par sa maturité, et ses fautes compromirent un instant l'œuvre de son père et de ses frères, sans que sa vaillance tant vantée fût, à l'heure du danger, d'un grand secours pour Ferrare.

Les premières années furent encore troublées par la rivalité du fils de Lionel. Retiré à Mantoue, auprès du marquis Frédéric de Gonzague, il rongeait son frein et guettait une occasion propice pour détrôner celui qu'il tenait pour un usurpateur. Hercule crut habile de prendre les devants, de se livrer à ce que, plus récemment, on a appelé une « offensive défensive », en supprimant son compétiteur ; et pour cela il eut recours à une arme peu chevaleresque : le poison.

L'instrument qu'il choisit pour exécuter son plan fut un serviteur dévoué de sa maison, qui, sous le règne de Borso, avait reçu de l'empereur le titre de comte ; il s'appelait Niccolò Ariosto — de qui devait naître, peu d'années plus tard, le grand poète Ludovico. C'était une mission de confiance, certes, mais médiocrement enviable. Cependant Niccolò Ariosto ne se déroba pas ; d'ailleurs, eût-il été libre de refuser ? Le nouveau duc jouissait d'un tel prestige que, dans sa rivalité avec son neveu, ses partisans apportaient au service de sa cause une sorte de fanatisme, qui n'admettait aucune discussion. L'homme de confiance d'Hercule se rendit donc à Mantoue, corrompit le sénéchal attaché à la personne du fils de Lionel, et lui remit du poison, qui devait être mêlé à la nourriture du prince. Mais en manipulant cette drogue, le complice du crime fut pris de vertige et de douleurs d'estomac ; il crut s'être empoisonné, perdit la tête et courut tout raconter à son maître. Niccolò Ariosto, averti à temps de la défaillance du sénéchal, parvint à se mettre en sûreté, tandis que ses deux complices mantouans furent décapités. Il l'avait échappée belle ! S'il avait tardé quelques instants, son fils Ludovico ne serait jamais né ! — En récompense de ses services, il fut nommé capitaine de la citadelle de Reggio.

Cette équipée n'était pas faite pour améliorer les rapports du duc et du prétendant : Niccolò ne cessa plus de fatiguer de ses prières Venise, Florence, Rome, le roi de France même, pour qu'on l'aidât à recueillir la succession de son père. Mais l'occasion qu'il attendait tarda beaucoup à se produire.

24. Le mariage que contracta Hercule contribua d'ailleurs à consolider sa popularité : Eléonore d'Aragon, fille de Ferdinand roi de Naples, fut une princesse accomplie à tous égards. Elle introduisit au palais ducal une correction morale et une dignité qu'on y avait rarement connues jusqu'alors. Elle maintint le goût du luxe et de l'apparat, en y ajoutant un intérêt éclairé pour les choses de l'esprit. En outre, elle sut déployer beaucoup de caractère, de fermeté, d'intelligence politique, et un jour vint où elle réussit à tirer son mari d'un fort mauvais pas. Mais surtout elle donna à Hercule une lignée d'enfants, qui furent les idoles de leur génération, et qui restent, pour l'historien, les figures les plus représentatives d'une époque brillante entre toutes : ce fut d'abord la fameuse Isabelle, devenue par son mariage marquise de Mantoue, la femme la plus en vue de la Renaissance italienne par son intelligence, sa haute culture, la dignité

de son caractère, et ses relations avec tous les lettrés et artistes de quelque mérite ; puis vint la charmante Béatrice, mariée à Ludovic Sforza, et dont la vie fut trop brève. En 1476 naquit un fils, Alphonse, qui devait succéder à son père en 1505, bientôt suivi de Ferdinand, puis d'Hippolyte, qui devint cardinal.

Tant que le duc n'avait que des filles, Niccolò patienta. La naissance d'Alphonse, en lui ôtant tout espoir de recueillir un jour la succession d'Hercule, le décida enfin à une action immédiate. Un de ses espions à Ferrare — un prêtre — l'ayant informé que le duc devait se rendre à sa villa de Belriguardo, dès le matin, le dimanche 1er septembre 1476, Niccolò fit descendre jusque sous les murs de Ferrare, pendant la nuit, de grands bateaux ostensiblement chargés de paille, mais qui, en réalité, abritaient sept cents hommes d'armes. Au début de l'après-midi du dimanche, ceux-ci débarquèrent et entrèrent tumultueusement en ville, essayant de soulever le peuple. Il y eut un moment de panique : le capitaine de garde ne sut que se barricader dans le dôme ; la duchesse et ses enfants, avec le jeune frère du duc, Sigismond, se réfugièrent dans le Castello Vecchio, dont les ponts-levis furent relevés, tandis qu'un autre frère d'Hercule, Rinaldo, occupa le Castello Nuovo. A la faveur de la surprise générale, Niccolò put se faire dresser un trône sur la place, et s'y assit pour recevoir l'hommage de ses sujets.

Informé de ce qui se passait, Hercule quitta Belriguardo à bride abattue : il n'avait qu'à se montrer ; l'ovation qui l'eût accueilli aurait suffi à mettre en fuite le prétendant. Mais on lui raconta que quatorze mille hommes dévoués à Niccolò avaient occupé la ville ; alors il rebroussa chemin plus vite qu'il n'était venu ! — Assurément, contre quatorze mille hommes, il n'aurait rien pu faire ; mais il fallait que tout le monde eût un peu perdu la tête pour croire qu'une pareille force avait occupé Ferrare sans qu'aucune alerte eût été donnée ! Heureusement, Sigismond se rendit mieux compte de la situation : il comprit qu'une démonstration tant soit peu vigoureuse suffirait pour mettre fin à cette folle équipée. Il fit donc une sortie du Castello Vecchio ; Rinaldo, de son côté, sortit du Castello Nuovo, et leurs forces unies attaquèrent vivement les hommes de Niccolò. Ce dernier s'enfuit aussitôt, mais fut rejoint et arrêté. Après s'être vaillamment défendus, ses soldats furent tués ou capturés. Le lendemain, quand tout fut fini, Hercule fit dans sa bonne ville une entrée triomphale, et deux journées furent consacrées à l'explosion de la joie populaire.

25. Alors commença la répression, dont le duc ne laissa le soin à personne : il la voulut terrible, proportionnée à la peur qu'il avait éprouvée. Entre autres spectacles impressionnants qui furent offerts à la foule, il en est un qui mérite qu'on s'y arrête, car il jette une lueur étrange sur la psychologie des hommes de cette époque.

Niccolò était un traître, un rebelle, un ennemi de l'État ; comme tel il méritait la mort. Aussi fut-il décapité dans la cour du château, pendant la nuit du 3 au 4 septembre. Mais d'autre part, il était le fils, l'héritier légitime du marquis Lionel ; à ce titre il devait recevoir des honneurs princiers. Ses droits à la succession de son père n'étaient pas douteux ; après l'avoir abattu, Hercule lui devait bien une réparation platonique ; il voulut donc faire à son neveu de splendides funérailles. La tête du décapité fut recousue à son cou, on l'habilla d'une longue robe de brocart d'or, on le coiffa d'un bonnet cramoisi, on lui mit des gants, puis le corps fut porté processionnellement à travers la ville, accompagné de la noblesse, du clergé, des ambassadeurs, de l'université, de la magistrature, au milieu d'un peuple immense. Un chroniqueur contemporain a laissé une relation détaillée de cette scène étonnante, où l'attendrissement s'alliait à l'hypocrisie : il affirme que la duchesse Eléonore, qui assista au défilé du haut d'un balcon du château, versa des larmes amères ! Ce qui valut mieux, c'est que le duc accorda une pension aux trois enfants (naturels) de Niccolò, et que, plus tard, sa fille Isabelle prit ces orphelins sous sa protection.

Les exécutions se prolongèrent pendant trois mois. Quelques-unes des victimes eurent du reste une attitude héroïque : on cite le vieux cuisinier de Niccolò, dont le seul crime était d'avoir été fidèle à son maître ; au moment de le décapiter, le bourreau, pris de pitié, lui proposa de l'épargner, s'il consentait à pousser le cri de guerre des partisans d'Hercule : « Viva il Diamante ! » — à quoi le vieux serviteur du prétendant répondit en poussant le cri de guerre de son maître : « Viva la vela ! », et sa tête tomba.

Quant au prêtre qui avait servi d'indicateur à Niccolò, il fut convaincu de trahison, et le pape laissa au duc le soin de le dégrader, tout en l'exhortant à la clémence : le Christ n'a-t-il pas pardonné à ses bourreaux ? — La dégradation eut lieu solennellement devant le dôme ; et quelques jours plus tard, cet homme, ayant cessé d'appartenir à l'Eglise, fut pendu sans plus de façons.

Au mois de décembre, la soif de vengeance d'Hercule parut apaisée.

Alors il se montra magnanime : un jour, on lui remit une nouvelle liste de nobles et de bourgeois suspects d'avoir eu des relations avec Niccolò ; sans la lire, il la jeta dans le feu devant lequel il se chauffait — et on célébra cet acte de clémence, digne d'Auguste pour le moins. Mais, en dépit de toutes les louanges, ce début de règne laisse une impression plutôt fâcheuse.

26. A peu de temps de là, l'impardonnable légèreté d'Hercule jeta Ferrare dans une guerre où faillit sombrer la dynastie d'Este.

Une des conquêtes dont Borso pouvait se montrer le plus fier était celle de la plaine située au nord du Pô : le Polésine de Rovigo, conquête essentiellement désagréable à Venise, qui, non seulement revendiquait toute la rive gauche du fleuve, mais convoitait Ferrare pour avoir la clé de l'Emilie et de la Romagne. La république des lagunes ne renonçait pas à prendre sa revanche ; en attendant, elle maintenait jalousement certaines prérogatives qu'elle avait imposées à Ferrare : monopole du commerce par mer avec cette ville, c'est-à-dire usage commercial du cours inférieur du Pô réservé aux seuls Vénitiens ; — en outre, monopole du sel, en vertu duquel défense était faite aux Ferrarais de tirer le moindre profit de leurs immenses marais salants. Pour veiller à la stricte observation de ces prérogatives, Venise entretenait à Ferrare un agent — on l'appelait un « visdomino » — fort impopulaire, dont la seule présence constituait une limitation de la souveraineté ducale. C'était une cause permanente de conflits.

En août 1481, le Visdomino, qui apportait une âpreté particulière à réprimer la contrebande du sel, et qui, par là même, s'était rendu odieux, fit emprisonner un ecclésiastique pour dette. En l'absence de l'évêque, qui était à Rome, son vicaire excommunia le Vénitien ; celui-ci en appela au duc, qui refusa de se mêler de l'affaire. Furieux, le Visdomino menaça de quitter Ferrare, et Hercule répondit que personne ne le retenait. Il partit ; mais l'attitude adoptée par le duc fit scandale à Venise. D'autre part, l'évêque désavoua son vicaire, et Sixte IV exprima son mécontentement, en sorte qu'Hercule dut faire des excuses, et le Visdomino rentra, plus arrogant que jamais, à Ferrare. En même temps, Hercule trouva moyen de contrecarrer les vues que le pape avait sur Forlì pour son neveu Girolamo Riario ; et le résultat de cette politique fut de rapprocher Venise de Rome, en une coalition dont le but était double : chasser de Naples la dynastie d'Aragon, avec l'aide des Turcs, qui venaient de prendre Otrante

1480), et laisser les mains libres à Venise pour occuper Ferrare et son territoire.

Naples aussitôt fit appel à l'appui de Milan et de Florence, et le commandement des armées unies pour résister à Rome et à Venise fut confié au duc d'Urbin, avec Hercule d'Este comme lieutenant. Tout de suite, les opérations prirent une fort mauvaise tournure pour Ferrare ; puis, pour comble de disgrâce, Hercule tomba gravement malade, si gravement que le commandement exercé par le duc fut transféré à son frère Sigismond, tandis que le fardeau du gouvernement intérieur pesa tout entier sur les épaules de la duchesse. Celle-ci fit preuve d'une intelligence et d'une fermeté rares dans des circonstances presque tragiques. Non contents d'avoir occupé tout le Polésine de Rovigo, les Vénitiens avaient franchi le Pô, et ils se fortifiaient sur la rive droite, à cinq kilomètres de Ferrare, pillant et ravageant les campagnes, s'avançant jusque sous les murs de la ville, et faisant au peuple des propositions de paix avantageuses s'il voulait se rendre. Se sentant menacé et faiblement défendu, ce peuple ne risquait-il pas de se prêter à ces manœuvres insidieuses, et de se soulever contre la dynastie ?

27. Pour conjurer ce grave danger, Eléonore convoqua une assemblée de notables, bourgeois et artisans, qu'elle reçut dans la cour du château, entourée des hauts dignitaires. Elle leur tint un langage très simple et très digne, affirmant que l'ennemi n'était pas en état de donner l'assaut à la ville, et que d'importants renforts s'avançaient à marches forcées pour dégager Ferrare ; en attendant, elle faisait appel à la fidélité de tous pour soutenir sans faiblesse la famille ducale : de cette fidélité dépendait le salut commun. — La duchesse sut trouver des accents si justes et si émouvants que sa harangue produisit une impression profonde, et l'assemblée, d'un élan unanime, acclama Hercule : « Viva il Diamante ! »

Pourtant un des personnages présents, Rinaldo Costabili, prit la parole pour exposer avec franchise une inquiétude qui, apparemment, s'était glissée dans le public : « La fidélité des Ferrarais à leur duc, dit-il en substance, ne fait aucun doute ; la preuve en est qu'ils supportent patiemment les exactions, les extorsions, la véritable tyrannie de ses officiers (ceci constituait un avertissement assez clair) ! En échange, que la duchesse permette au peuple de voir Hercule en personne ; car c'est à lui seul que ses sujets ont juré fidélité. » Cela signifiait évidemment qu'on n'était pas absolument sûr que ces appels

au loyalisme du peuple ne tendaient pas uniquement à servir la politique d'une camarilla gouvernant à la place du duc.

Eléonore fit ouvrir aussitôt toutes les portes, et le peuple défila pendant une heure devant le lit du malade. Il avait la barbe longue et était si faible qu'il put à peine parler, se bornant à esquisser quelque signe de la tête ou de la main. Les Ferrarais, extrêmement affectés de voir Hercule en cet état, lui prodiguèrent des paroles d'encouragement et des souhaits, puis ils se retirèrent. Quant à la duchesse, faisant son profit de l'avis qu'elle avait entendu, elle éloigna du château plusieurs agents détestés, qui compromettaient le duc.

La situation militaire n'en restait pas moins mauvaise : la ville était en proie à de cruelles souffrances, envahie par une multitude de réfugiés, et cette accumulation d'êtres humains, privés de ressources, provoqua les deux fléaux habituels en pareil cas, la famine d'abord, la peste ensuite. Profitant de cette détresse, les Vénitiens renouvelaient chaque jour les plus alléchantes propositions de paix. On était loin des fêtes, de la vie de luxe et de plaisirs que Ferrare avait connues durant les années précédentes !

28. Le salut vint d'un revirement inattendu du pape. Sixte IV, dont la politique de coups de tête ne valait pas beaucoup mieux que celle d'Hercule d'Este, comprit un peu tard l'erreur qu'il commettait en livrant aux Vénitiens Ferrare, clé de la Romagne ; et en décembre 1482, il adhéra à la ligue de Naples, Ferrare, Milan et Florence contre Venise, promettant à Hercule de lui rendre tout ce qui lui avait été enlevé. Ce fut pour la ville un immense réconfort, qui pourtant n'améliora pas la situation militaire : les Vénitiens tenaient bon, et les foudres ecclésiastiques ne les effrayaient pas.

Sur ces entrefaites, la santé du duc se rétablit assez pour qu'il pût reparaître à la tête de ses troupes et donner quelques preuves de cette valeur militaire tant vantée pendant sa jeunesse. D'ailleurs tous les efforts tentés pour déloger les Vénitiens de leurs positions sur la rive droite du Pô demeurèrent sans effet. Dès lors, la guerre traîna en longueur : on se lassa, de part et d'autre, de continuer un effort ruineux sans résultat ; si bien que les principaux capitaines des deux armées prirent sur eux de jeter les bases d'un accord, auquel les gouvernements furent bien obligés de souscrire. La paix fut donc signée à Bagnolo, près de Bergame, le 7 août 1484, à la grande colère du pape, et à la confusion du duc de Ferrare, qui fut la dupe de cette machination : tous les autres belligérants reprirent ce qu'ils avaient

perdu ; mais Venise conserva Rovigo avec toute la rive droite du Pô, et maintint les privilèges vexatoires qu'elle avait à Ferrare.

Lorsque cette paix fut officiellement promulguée, Hercule quitta sa capitale, sous le prétexte d'un pèlerinage à Lorette ; et quand, un peu plus tard, un des capitaines responsables de cette trahison, le duc de Calabre, passa par Ferrare, il refusa de le recevoir, et laissa ce soin à la duchesse. Mais ces gestes de mauvaise humeur ne changeaient rien aux choses.

Telle fut cette désastreuse guerre de Ferrare, comme on l'appela ; elle jeta la consternation et la ruine dans une cour brillante et heureuse, qui se piquait d'avoir à sa tête un chevalier invincible. Le prestige d'Hercule en fut fortement atteint, car il n'avait rien su prévoir, rien dirigé, rien conclu : il avait été le jouet des circonstances et la victime de capitaines sans scrupules. En revanche, la popularité de la duchesse Eléonore sortit grandie de cette épreuve.

Un des historiens qui ont étudié avec le plus de soin, d'après les documents originaux, le règne d'Hercule d'Este, M. Adolfo Venturi, observe que la politique de ce prince fut inspirée en général, mais surtout après cette bourrasque, par un sentiment fort peu chevaleresque, la peur — et cela en un temps où celui qui savait payer d'audace avait, par ce fait seul, un facile avantage. Sur les champs de bataille même, que de fois ne laissa-t-il pas ainsi la victoire lui échapper ? Un jour, il avait commandé à ses hommes de se replier, ne les jugeant pas, sans doute, en sûreté ; mais ceux-ci exécutèrent ses ordres avec un tel tumulte que les ennemis, se croyant attaqués, déguerpirent au plus vite !

La peur se retrouve à la base de beaucoup d'actes d'Hercule. Après la victoire de Venise, il s'humilia sans mesure devant la puissante république, dont il se déclarait « le fils très dévoué ». Plus tard, il donna sa fille Béatrice en mariage au duc de Milan, l'usurpateur Ludovic le More, personnage plus que suspect, qui porte une lourde responsabilité dans l'asservissement de l'Italie ; par la suite, la même politique d'intérêt sans dignité lui fit rechercher une alliance plus compromettante encore : son fils Alphonse étant resté veuf, Hercule voulut qu'il épousât la fille du pape Alexandre VI, la trop fameuse Lucrèce Borgia, dont le passé était assez trouble ; Alphonse témoigna d'abord une vive répugnance ; sa sœur Isabelle bouda toujours la nouvelle venue ; mais leur mère Eléonore n'était plus là pour s'opposer à cette union.

29. D'autre part, l'administration d'Hercule ne marquait aucun progrès par rapport aux traditions de ses frères. Par exemple, le régime des amendes infligées pour blasphèmes continuait à fonctionner ; mais en 1486, le duc s'aperçut avec chagrin que les jurons sacrilèges de ses sujets ne lui rapportaient plus que des sommes dérisoires. Il aurait dû s'en réjouir ; mais l'idée ne lui vint pas un seul instant que les Ferrarais avaient perdu l'habitude de blasphémer à tort et à travers ; aussi se fâcha-t-il tout rouge, et il incrimina la négligence des dénonciateurs et des juges : cette carence devait prendre fin au plus tôt !

Voici, entre vingt autres, un curieux exemple des scandales judiciaires qui, de ce fait, pouvaient se produire à Ferrare. Un habitant de Francolino, localité voisine de la ville, voulut couper court à une intrigue amoureuse qu'une de ses sœurs entretenait avec un clerc ; furieux, ce dernier, aidé de quelques amis, assaillit le gêneur dans sa propre maison, le rossa, lui et sa sœur, jusqu'à ce que le sang coulât, puis dénonça lui-même sa victime comme blasphémateur. Le pauvre diable fut condamné, et le dénonciateur, outre qu'il savoura sa vengeance, empocha la prime à laquelle sa dénonciation lui donnait droit.

Dévot par tradition de famille, Hercule était uniquement séduit par le côté surnaturel de la religion, par le miracle ; il ne lui vint jamais à l'esprit que la pratique obscure et quotidienne du bien fût de quelque importance. Il fonda ou reconstruisit beaucoup de couvents à Ferrare ; mais ce n'était pas pour y abriter des congrégations vouées au soulagement des misères humaines ou au relèvement moral : ces établissements étaient pour lui des espèces de talismans, destinés à écarter de sa ville la colère céleste. Dès qu'il entendait parler de quelque religieuse dont la sainteté opérait des miracles, il s'efforçait de l'enlever, de la confisquer à son profit ; il en fit venir ainsi à Ferrare, non seulement des régions voisines, mais de fort loin, de Viterbe et de Rome.

Bien entendu, il croyait à l'astrologie — presque tout le monde y croyait alors ; mais il y avait des degrés dans la crédulité. En septembre 1493, il était à Milan, près de sa fille Béatrice, quand la duchesse Eléonore tomba gravement malade. Le peuple de Ferrare, vivement alarmé, exprima aussitôt son chagrin par des témoignages touchants et bien mérités, car chez elle la piété était un besoin du cœur et une direction de vie. Elle écrivit elle-même au duc des lettres où elle lui rendait compte de l'état de plus en plus précaire de sa santé. Mais Hercule avait alors d'autres pensées en tête, et il lui

répondait à peine. Alors le frère du duc, Sigismond, lui fit savoir clairement que la vie d'Eléonore était en danger, qu'il fallait revenir au plus vite. Hercule comprit et se disposa à partir ; mais auparavant, sur le conseil de son gendre Ludovic le More, il voulut prendre l'avis d'un astrologue : était-il bien prudent de se mettre en route à ce moment ? La réponse fut que justement une conjonction redoutable de la lune avec une planète allait se produire ; il fallait attendre. Hercule attendit ; et quand il arriva enfin à Ferrare, la duchesse était morte depuis la veille.

30. Au milieu de tant de paganisme et de corruption, il y eut pourtant alors à Ferrare quelques hommes de foi active et ardente ; il y en eut au moins un : Girolamo Savonarola. Cette très haute figure mérite un instant d'attention à cette place. Bien que son activité se soit déployée dans une autre ville, bien que sa pensée n'ait exercé aucune influence sur celle d'un Arioste, elle complète la physionomie morale de cette époque ; elle y ajoute un de ces contrastes violents, qui sont bien dans le caractère de la civilisation ferraraise, et ce dominicain farouche a vivement frappé l'imagination d'Hercule.

Jérôme Savonarole était le petit-fils de ce Michele Savonarola, médecin de la cour, à qui nous devons de précieux renseignements sur l'avènement de Borso (§ 14). Son père Niccolò fut un simple courtisan ; il destina son fils, né en 1452, à la carrière médicale. De bonne heure, l'adolescent manifesta une très vive répugnance pour la vie de cour ; lorsqu'un jour son père l'eut conduit à une de ces fêtes somptueuses où se complaisait Borso, il se promit de n'y plus remettre les pieds, et il se tint parole. On raconte en outre qu'il avait conçu pour une jeune fille qu'il croyait digne de lui, Laodamia Strozzi, une affection, qui fut repoussée. Alors, se repliant sur lui-même, il se plongea dans l'étude des Ecritures et des œuvres de saint Thomas. En 1472, il composait une « canzone » en italien (sous un titre latin : *De ruina mundi*), dont l'inspiration était purement ascétique. Enfin, le 24 avril 1475, un jour où la ville était en fête, il s'enfuit à Bologne, et entra au couvent de San Domenico. Le lendemain, il écrivit à son père une admirable lettre, qui éclaire tout le drame de sa conversion, et dont quelques phrases méritent d'être retenues ici, car elles constituent un jugement redoutable sur la société ferraraise : « La raison qui m'a fait entrer en religion est, en premier lieu, la grande misère du monde, les iniquités des hommes, qui sont ravisseurs, adultères, idolâtres, orgueilleux, blasphémateurs. Le siècle en est arrivé à ce

point qu'on ne peut plus trouver un seul homme agissant avec droiture : aussi, bien des fois, chaque jour, je répète en moi-même en versant des larmes, ce vers de Virgile :

Heu fuge crudeles terras, fuge litus avarum !

« Ah ! fuis ce pays cruel, fuis ce rivage voué à l'amour de l'argent ! »

Six ans plus tard, en 1481, il fut envoyé par son couvent à Ferrare pour y prêcher le carême, mais n'y obtint aucun succès : le premier jour, on s'écrasa pour le voir et l'entendre, car sa conversion avait fait grand bruit ; ensuite il parla dans le désert. Sans doute, son talent n'était pas mûr, et son heure n'avait pas encore sonné ; mais surtout l'austérité ascétique de sa pensée et la rudesse implacable de sa parole ne pouvaient trouver aucun écho à Ferrare. C'est ailleurs, c'est à Florence qu'il devait accomplir une œuvre, à la fois religieuse et politique, d'une importance exceptionnelle ; une œuvre — il faut bien s'en rendre compte — dont l'inspiration théocratique s'opposait radicalement à l'esprit de la Renaissance.

On sait quel ascendant il acquit sur le peuple florentin, du vivant même de Laurent le Magnifique. Lorsqu'en 1492, le fils de celui-ci, l'incapable Pierre, essaya de prendre en main les rênes du pouvoir, le prestige du dominicain ne fît que grandir. A ce moment, l'armée du roi de France, Charles VIII, appelé par Ludovic le More, franchissait les Alpes ; et depuis des mois, Savonarole, nourri de la lecture des Prophètes et de l'Apocalypse, annonçait que des calamités sans précédents allaient fondre sur la péninsule. Il prophétisait : « L'Italie sera châtiée, l'Eglise sera réformée ! » Et lorsqu'il vit s'approcher cette armée étrangère, il reconnut en elle l'instrument de la colère divine : l'Italie allait être purifiée par le fer et par le feu ! Et aussitôt il dicta au peuple florentin la conduite à tenir : le lys, disait-il, doit refleurir avec les lys (le lys rouge de Florence avec les lys d'or de la maison de France). Et, Pierre de Médicis une fois chassé de la ville, Savonarole travailla infatigablement à réintroduire dans la patrie de Dante les institutions et l'esprit démocratiques sous la seule souveraineté de Jésus-Christ. C'est alors que l'œuvre politique et réformatrice du dominicain attira l'attention des Ferrarais.

31. L'entrée des Français en Italie plaçait Hercule dans une position fort délicate. Personnellement favorable au parti français, il ne pouvait cependant ignorer la haine et le mépris qui pesaient sur son gendre le duc de Milan, responsable de cette intrusion étrangère ; il

sentait retomber sur lui une partie de ces colères, et il aurait voulu rester neutre. Il se demandait avec angoisse : va-t-il falloir entrer en guerre ? Mais avec qui ? contre qui ? — Dans le doute, il faisait des préparatifs de défense ; mais, de quel côté la fortune des armes allait-elle se porter ? Depuis la mort d'Eléonore, il n'avait plus de conseiller sûr. C'est alors qu'il tourna ses regards vers Savonarole, cet enfant de Ferrare, devenu prophète. Ah ! s'il avait pu le rappeler, faire de lui son confident et son guide ! Mais le prieur de Saint-Marc ne se serait pas laissé enlever comme une nonne obscure et sans défense !

Le duc entra du moins en correspondance avec le moine, par l'intermédiaire de l'ambassadeur ferrarais à Florence, et lui posa une série de questions sur ce qui allait arriver, sur ce qu'il convenait de faire pour la prospérité de Ferrare. Savonarole répondit respectueusement à son duc qu'il était tout à sa disposition ; il lui adressa quelques lettres personnelles secrètes, qui n'ont jamais été retrouvées — sans doute Hercule les a détruites — et lui offrit plusieurs de ses traités : *Compendium revelationum* ; *De simplicitate christianæ vitæ ;* le duc déclara en avoir reçu de grandes consolations. En somme, Savonarole, élargissant son œuvre de réforme morale, pressait Hercule de réprimer dans ses états les désordres et les scandales. Celui-ci multiplia en effet les édits, conçus en termes énergiques, contre le jeu, les blasphèmes, la prostitution, l'immoralité sous toutes ses formes. Il crut même devoir renoncer à la politique libérale qu'il avait suivie jusque-là vis-à-vis des Juifs : il leur ordonna de porter sur leurs vêtements une bande d'étoffe jaune, destinée à les faire reconnaître, et qui équivalait à un signe d'infamie. En outre, le dimanche de Quasimodo 1496, il les obligea à écouter un sermon dans la cathédrale, et assista lui-même à ce service en compagnie de sa bru Anna Sforza. Les Juifs ferrarais répondirent mal à ces efforts de conversion ; on enregistra ce jour-là un seul baptême de Juif, encore n'était-ce pas un de ceux qui avaient assisté à la prédication !

Savonarole demandait quelque chose de plus utile et de plus pratique pour la sûreté de Ferrare : sévir contre les fonctionnaires qui trahissaient constamment la confiance de leur maître, par des violences et des extorsions qu'ils pensaient dissimuler sous les dehors de la plus servile adulation. Le dominicain les avait vus à l'œuvre au temps de sa jeunesse. Borso avait su, à l'occasion, désavouer des collaborateurs compromettants ; Eléonore, en 1481, avait tenu compte de

l'avis qui lui avait été donné (§ 27). Hercule ne voulut pas comprendre. Il y avait notamment à Ferrare un capitaine de justice, Gregorio Zampante, universellement détesté, et pour de bonnes raisons ; lui-même était si bien fixé sur les sentiments dont il était l'objet, qu'il ne sortait jamais dans la rue sans une escorte d'archers ; mais il était si sûr de la confiance d'Hercule qu'il n'avait aucun égard pour les membres mêmes de la famille ducale ; le prince l'avait fait chevalier et ne voulait entendre aucune plainte contre lui. Aussi n'accueillit-il les suggestions de Savonarole que dans la mesure où elles ne heurtaient aucun de ses partis-pris. Il fallut un incident grave pour l'obliger à ouvrir les yeux.

Un jour, le duc étant absent de Ferrare. deux étudiants et un Juif converti pénétrèrent dans la demeure de Zampante, après le souper, à un moment où personne n'était en défiance ; ils l'assaillirent, le tuèrent, puis parcoururent les rues de la ville en proclamant leur exploit ; après quoi ils se réfugièrent sur la rive gauche du Pô, en territoire vénitien, protégés dans leur fuite par le peuple, qui poussait un soupir de soulagement. Rentré au château, Hercule n'osa rien tenter pour châtier les coupables : il sentait trop bien qu'il avait tous ses sujets contre lui.

32. Telle est la lueur peu flatteuse dont s'éclaire la figure du duc Hercule dans ses relations avec Savonarole, et dans les essais qu'il fit, sur les conseils du moine, pour ramener l'ordre et la moralité à Ferrare. Son caractère s'y montre médiocre, comme son intelligence ; et c'est un de nos étonnements de constater que sa popularité ne fut pas sérieusement atteinte par tant de faiblesse, d'incohérence et d'imprévoyance.

Mais à côté de ses défauts, qui nous frappent à distance, Hercule possédait certaines qualités brillantes, un physique imposant, dont ses portraits nous donnent quelque idée, peut-être même une certaine séduction personnelle, que nous ne pouvons plus apprécier ; et surtout il aimait le luxe et les fêtes autant et plus que son père et ses frères. Après la crise déchaînée par la guerre malheureuse contre Venise, la vie de la cour avait repris tout son éclat, car le duc avait le plus grand intérêt à ne pas trop laisser ses fidèles sujets s'appesantir sur les tristesses récentes ; il multiplia donc les réjouissances et les spectacles, et trouva pour l'aider quelques hommes de talent, humanistes et poètes, qui restent la véritable gloire de son règne.

IV

Les lettres a la cour d'Hercule Ier. M. M. Boiardo et l' « Orlando Innamorato ».

33. Pas plus que Borso, Hercule 1er ne fut un lettré ; l'humaniste Lionel resta une exception dans la famille d'Este. Mais la protection accordée aux poètes constituait une tradition qui ne fut pas abandonnée, et l'élan imprimé aux études classiques par le frère aîné se fit encore sentir sous le règne du plus jeune. Le fait est surtout frappant quand on considère l'écrivain qui a le plus honoré Ferrare, au xve siècle, dans la poésie latine, le seul, à dire vrai, qui mérite d'être rappelé dans ce domaine. Sa longue vie lui a permis d'être le poète en quelque sorte officiel des règnes des trois frères : il était dans sa vingtième année à l'avènement de Lionel ; il put encore, en 1503, célébrer l'arrivée à Ferrare de Lucrèce Borgia, seconde femme d'Alphonse, et il mourut en 1505, comme Hercule. Il s'appelait Tito Vespasiano Strozzi, et appartenait à une branche, établie à Ferrare, de l'illustre famille florentine. Entouré d'honneurs sous le règne de Borso, il occupa une position particulièrement en vue à la cour d'Hercule, y exerçant une sorte de magistrature poétique, qu'il transmit à son fils. Celui-ci, Ercole Strozzi, reçut le prénom même du duc, devint le poète attitré de la duchesse Lucrèce, et fut l'ami de l'Arioste (§ 67).

Tito Vespasiano mérite d'être compté au nombre des bons poètes latins que l'Italie a produits au xve siècle ; il a manié la langue et le vers d'Horace, d'Ovide, de Catulle, de Properce, de Martial, et des autres lyriques ou élégiaques latins, avec une adresse prestigieuse et une incontestable délicatesse d'expressions. Il n'atteignit pourtant pas la maîtrise souveraine avec laquelle un Politien, à Florence, et surtout un Pontano, à Naples, ont réussi à se servir du latin comme d'une langue véritablement vivante, c'est-à-dire à lui faire exprimer,

sans aucun effort apparent, tous les aspects de la vie contemporaine et à traduire les nuances les plus intimes, les plus fugitives de leur sensibilité personnelle. Tito Vespasiano ne se dégage pas d'une certaine convention : il ne dépouille jamais sa toge de Romain.

D'autre part, l'insuffisante culture classique du duc contribua, sans aucun doute, à développer les traductions en italien de nombreuses œuvres antiques, grecques et latines, par exemple les œuvres des historiens, et surtout les comédies de Plaute et de Térence, qui devinrent un des éléments essentiels des grandes fêtes de la cour. A cette époque, on s'était mis, notamment à Florence et à Rome, à représenter, dans le texte original, quelques œuvres des deux comiques latins. Cet usage ne pouvait s'implanter à Ferrare qu'à la faveur de traductions ; et nous voyons que, de 1486 à 1493, on joua devant la cour plusieurs œuvres de Plaute, les *Ménechmes*, traduits par un neveu du duc, Niccolò da Correggio, et dont le succès fut inépuisable, *Amphitryon* traduit par Pandolfo Collenuccio, le *Curculio* et l'*Aululaire* traduits par Battista Guarino, fils du célèbre Guarino de Vérone (§ 9), puis l'*Andrienne* de Térence. Dès ce moment, quelques œuvres nouvelles se mêlèrent au répertoire classique : l'*Orfeo*, improvisé en quelques jours par le Politien, à Mantoue, en 1480, dans le cadre populaire des représentations sacrées, et aussi le *Cefalo* de Niccolò da Correggio, en 1487. Peu à peu, l'usage de substituer aux traductions d'œuvres antiques des essais originaux — d'ailleurs calqués sur les modèles classiques, — prit une extension plus grande et provoqua l'éclosion d'un théâtre italien, à l'essor duquel le souvenir de Ferrare reste particulièrement attaché.

34. Le grand poète qui a élevé très haut le renom de Ferrare dans la poésie italienne, sous le règne d'Hercule I[er], est Matteo Maria Boiardo, dont l'activité mérite de retenir ici l'attention ; car son œuvre, le « *Roland Amoureux* », est l'introduction indispensable à la lecture du « *Roland Furieux* », et le genre même du « poème chevaleresque », tel que l'a cultivé l'Arioste, ne s'explique que par l'œuvre de son prédécesseur.

M. M. Boiardo était né vers 1434. En 1469, Borso d'Este l'avait désigné, avec quelques autres gentilshommes, pour se porter au-devant de l'empereur Frédéric III, à son passage par Ferrare ; il était de l'escorte qui, en 1471, accompagna le duc à Rome (§ 16) ; et, un peu plus tard, il fit partie de la mission chargée de ramener de Naples à Ferrare la fiancée d'Hercule, Eléonore d'Aragon. Il appartenait donc

à cette aristocratie locale sur laquelle s'appuyèrent constamment les princes d'Este. Son aïeul Feltrino Boiardo avait fait avec Nicolas III le pèlerinage de Jérusalem, et il y avait été armé chevalier par son prince (§ 7). C'est Feltrino qui avait cédé à Nicolas III son fief de Rubiera, entre Reggio et Modène, sur l'antique voie émilienne, en échange de Scandiano, un peu plus au sud-ouest, sur les premiers contreforts de l'Apennin ; et c'est dans cette localité qu'il avait tenu sa petite cour ; là naquit son petit-fils Matteo Maria, et celui-ci prit, par la suite, le titre de comte de Scandiano. Les Boiardi étaient alliés aux meilleures familles de la région : Feltrino avait épousé la fille d'un comte de Correggio ; un de ses fils s'unit à la famille seigneuriale de Carpi ; une de ses filles, devenue femme de Gian Francesco della Mirandola, fut la mère du célèbre Pic de la Mirandole. Le fils aîné de Feltrino — le père du poète — épousa une sœur de Tito Vespasiano Strozzi, en sorte que Matteo Maria fut le propre neveu du très élégant poète latin. C'était une famille où les traditions chevaleresques faisaient bon ménage avec la plus haute culture de l'esprit.

Boiardo perdit son père de bonne heure, en 1452, puis son aïeul en 1456, et enfin un oncle quatre ans plus tard : il n'avait guère que vingt-six ans quand il devint ainsi le chef de sa famille et entra en possession des titres et privilèges que les marquis d'Este avaient octroyés à ses ancêtres.

Peu de souvenirs nous sont parvenus de sa jeunesse, qu'il dut passer principalement à Scandiano. A l'exemple de son oncle Tito Vespasiano, et peut-être sous son impulsion, il fit de fortes études classiques ; nous savons qu'entre 1455 et 1465 il composa dix églogues latines, qui, sans être des chefs d'œuvre, attestent que ce jeune seigneur était un excellent latiniste. Cette particularité s'explique par le fait que, sous les règnes de Lionel et de Borso, le métier des armes lui laissa de longs loisirs ; il put cultiver tout à son aise ses remarquables dons poétiques, sa sensibilité très vive, son imagination ardente ; il put rêver librement au cours de ses chevauchées dans les environs de Scandiano, et tous les aspects de cette nature, tantôt fertile et riante, tantôt escarpée et sauvage — le château historique de Canossa se dresse non loin de là —, tous ces paysages familiers s'emparèrent fortement de son imagination.

35. Ce fut surtout l'exaltation du sentiment amoureux qui fit de Boiardo un grand poète. Nous possédons de lui un recueil de sonnets, canzoni, madrigaux et ballades, intitulé « *Amorum libri tres* » —

comme il convient à un humaniste, le titre au moins s'exprime en latin ! — qu'il ne jugeait pas indigne d'affronter le jugement de la postérité ; c'est assurément le « Canzoniere » le plus distingué que nous ait laissé le xv^e^ siècle. Il ne faut pas exagérer l'originalité de Boiardo : l'influence de Pétrarque éclate d'un bout à l'autre de ses poésies amoureuses ; mais l'expression, même quand elle est conventionnelle, traduit un sentiment sincère ; il y a chez lui une fraîcheur et une spontanéité qui ne peuvent être l'effet d'aucune imitation. Le petit roman qui a inspiré les « *Amorum libri* » se place entre 1469 et 1471 ; l'héroïne en est une belle habitante de Reggio, Antonia Caprara, dont Boiardo s'éprit, qu'il courtisa, qui se montra d'abord disposée à répondre à sa flamme, et qui finalement se détourna de lui.

Ce ne fut apparemment qu'un épisode dans la vie sentimentale très active, de Boiardo ; car l'amour fut la grande occupation de sa jeunesse. On raconte que jamais il ne voulut punir, chez ses sujets, une faute dont la cause était l'amour; il ne devait pas condamner chez autrui, disait-il, un sentiment qu'il aimait à cultiver en lui-même. D'autre part, une médaille du poète, frappée en 1490, porte au revers l'image de Vulcain forgeant des flèches pour Cupidon, avec cette devise en exergue : « *Amor vincit omnia* ». Il a en outre écrit : « Sans amour, un cœur est sans espoir ; c'est un arbre dépourvu de branches et de feuilles, un fleuve sans eau, une source tarie. » Mais ce grand amoureux de l'amour paraît avoir éprouvé beaucoup de déceptions sur le compte des femmes : Antonia Caprara est une coquette, une inconstante, et il le lui signifie nettement. Il en éprouve une tristesse, un dépit qui n'ont rien de conventionnel : c'est le résultat d'une expérience amère, dont Boiardo a tiré la conclusion, dans son grand poème, par la bouche d'une femme, à propos de l'histoire de Tisbine : « Toute femme est tendre et faible, de son corps comme de sa pensée ; elle ressemble à la fraîcheur du givre qui n'attend pas que les rayons du soleil la réchauffent ! Nous sommes toutes faites comme Tisbine qui ne voulut engager aucune lutte, mais se rendit au premier assaut... » (*Rol. am.*. I^re^ partie, ch. xii, st. 89.) Et ainsi ce poète, qui excella dans la description des grâces féminines, ne vit guère chez ces charmeuses que ruse ou inconstance. Ceci ne l'empêcha d'ailleurs pas de se marier, et ce mariage, d'où naquirent six enfants, ne paraît pas avoir été malheureux.

36. Il est curieux de noter que, tout à côté de l'objet de ses soupirs

amoureux, Boiardo place une autre source de son inspiration : son amour et son attachement à Hercule d'Este : « Deux choses ont été, et sont encore l'objet de mon espoir ; l'une est Hercule, mon noble seigneur, l'autre est le beau visage où mon cœur fait son séjour. » Un affectueux dévouement unit constamment Boiardo aux chefs de la maison d'Este, à Borso d'abord, à Hercule ensuite. L'expression peut nous paraître excessive ; elle est assurément sincère. Il faut l'expliquer par la popularité dont le jeune Hercule avait joui, avant même de succéder à son frère, et par la grande complaisance avec laquelle l'aristocratie de ses états voyait refleurir en lui les vertus chevaleresques (§ 21). Toute l'activité de Boiardo a été consacrée au service de ses maîtres. S'il a traduit du latin l' « Ane d'or » d'Apulée et les « Vies des grands capitaines » de Cornelius Nepos, et du grec l'Histoire d'Hérodote et la « Cyropédie » de Xénophon (peut-être, il est vrai, à travers une traduction latine), ce fut pour se conformer à une mode que réclamait la médiocre familiarité du prince et de sa cour avec les langues anciennes. C'est à Lucien qu'est emprunté son « Timon », dialogue en vers, d'allure fort peu dramatique, destiné pourtant à être débité dans une de ces représentations de cour, où les écrivains ferrarais s'essayaient encore timidement à la renaissance du théâtre classique.

Parmi ses dix églogues allégoriques en italien, il en est plusieurs où Boiardo a introduit des allusions aux vicissitudes de la guerre que Ferrare soutint contre Venise en 1482-83 (Egl., I, II, IV, X), particulièrement à la gloire du duc de Calabre, frère de la duchesse Eléonore, qui se signala par divers exploits pendant cette période. Boiardo, qui avait pris les armes dans plusieurs de ces combats, voulut aussi en chanter quelques épisodes. Enfin, ce fut pour le plaisir de ses souverains, et pour répondre aux goûts de la cour qu'il entreprit la composition de son grand poème, le « Roland Amoureux ».

37. Il servit encore le duc d'une autre manière, plus active et plus directe ; comme gouverneur de Modène d'abord, puis de Reggio, il eut à s'acquitter de fort délicates fonctions administratives et judiciaires, dans lesquelles il déploya un esprit, rare alors, de justice et d'humanité.

Ce n'étaient pas des sinécures. Comme administrateur, il eut beaucoup et de très graves ennuis, par exemple à propos de contestations sans fin relatives au cours d'une rivière, sur laquelle plusieurs villes riveraines et divers seigneurs prétendaient avoir des droits inconci-

liables. Les querelles allèrent si loin, elles se compliquèrent de rivalités personnelles si ardentes, même avec des membres de sa propre famille, qu'un beau jour Boiardo découvrit qu'il était l'objet d'une tentative d'empoisonnement : il avait été averti à temps ! Nature profondément bonne, il joignit ses instances à celles des parents de l'empoisonneur pour arracher au duc la grâce du coupable ; et il lui pardonna si bien qu'il accepta ensuite de l'avoir auprès de lui dans l'administration de Reggio.

Mais cette douceur même et cette profonde humanité, qui forment un si heureux contraste avec les violences trop fréquentes dans une société encore assez barbare, sous son vernis de civilisation, lui procurèrent de sérieuses difficultés : il ne manqua pas de gens pour l'accuser de faiblesse auprès du duc ; et nous le voyons, dans ses lettres, très préoccupé de se disculper. La vérité est qu'il appliquait avec modération des lois qui, prises à la lettre, étaient d'une rigueur extrême : il rendait la justice en père de famille. Un jour, un de ses ressortissants en rossa un autre. Le battu porta plainte, et l'affaire était grave, car le coupable encourait la peine d'avoir la main coupée ! Lorsqu'ils comparurent tous deux devant leur juge, Boiardo dit au plaignant : « Rosse-le à ton tour ; vous serez quittes ; et moi, je tournerai le dos pour ne pas voir. » Il est possible que cette mansuétude de « bon juge » n'ait pas toujours été du goût d'Hercule, et cela expliquerait les justifications fréquentes que le poète donnait à ses décisions ; mais une chose est sûre, c'est qu'il acquit l'affection des gens de Reggio et de toute la province. Une locution servant à exprimer un souhait de bonheur avait consacré cette popularité : *Iddio ti mandi a casa i Boiardi !* — « Que le bon Dieu te conduise chez les Boiardi ! »

Tel est le noble chevalier, sensible et bon, humaniste et poète, épris de beauté, de justice et d'honneur — type exceptionnel en tout temps, mais dont les multiples aspects ne pouvaient être réunis dans le même homme qu'à ce moment de la Renaissance italienne — qui entreprit d'embellir et de charmer la cour d'Hercule d'Este en composant un poème consacré à exalter les vertus chevaleresques, la courtoisie, la loyauté, la vaillance — sans oublier l'amour, condition indispensable de toutes les autres qualités requises en un chevalier parfait.

38. D'où tira-t-il la matière de son poème ? Il n'eut à chercher ni loin, ni longtemps. Depuis le XIII^e^ siècle, la littérature narrative

de France, épopée et roman, avait largement pénétré dans la péninsule et y était devenue fort populaire. A défaut d'un héros national qui lui appartînt en propre, l'Italie avait adopté Charlemagne — héros « romain », puisqu'il avait fait revivre le titre d'empereur d'Occident, et avait soustrait la papauté au joug des Lombards —; et, à sa suite, tous ses chevaliers, ses « preux », Roland en tête, avaient acquis droit de cité en Italie.

Cette pénétration de l'épopée française au delà des Alpes avait été surtout l'œuvre des jongleurs et des ménestrels — les Italiens les appelèrent « cantastorie » ou « cantimbanchi » — qui colportèrent leur répertoire de ville en ville, de carrefour en carrefour. Dans la Haute-Italie, ces déclamateurs français conservaient l'usage de leur langue, car les dialectes gallo-romans de la vallée du Pô n'étaient pas encore très différenciés des anciens dialectes français. Les preuves du succès qu'obtinrent ces récits sont nombreuses; qu'il suffise de rappeler les statues de Roland et d'Olivier, placées à la façade du dôme de Vérone (XII^e siècle), entre celles d'apôtres, de prophètes et d'évangélistes; le souvenir d'une mosaïque, aujourd'hui disparue, qui se voyait à Brindes, et qui représentait Turpin, Roland et Olivier; l'arrêt du Sénat de Bologne, en 1228, interdisant aux jongleurs français (*Cantores Francigenarum*) de stationner sur les carrefours de la ville, où ils entravaient la circulation; le fait, enfin, que plusieurs poèmes furent alors composés en français par des Italiens, sans parler des curieuses rédactions, conservées à Venise, où la matière de notre vieille épopée, sensiblement altérée quant au fond, se présente sous une forme hybride, mélange capricieux de français et de vénitien. Bologne était une étape importante sur la voie — la *via Francigena* — que suivaient les pèlerins d'outre-monts en route pour Rome, ou pour la Terre Sainte; et c'est de là, sans doute, que rayonnèrent ces légendes épiques.

Dans l'Italie centrale, par exemple en Toscane, où le français était moins accessible au peuple, les « cantastorie » débitèrent des adaptations de ces mêmes légendes en italien; et le spécimen le plus tardif de ces rédactions populaires de la grave épopée carolingienne est un poème du florentin Luigi Pulci, *Morgante*, dont l'épisode final retrace le désastre de Roncevaux et la mort de Roland. Le malicieux ami de Laurent de Médicis y faisait, pour l'amusement d'un cercle d'intellectuels, la parodie, non des récits eux-mêmes, mais de l'art grossier

des Cantastorie et de la naïveté des auditoires qui se pressaient autour d'eux pour les entendre.

39. Question de langue — et de parodie — mise à part, ces légendes prirent, sous la plume des Italiens certains caractères nouveaux. Le plus connu est la tendance à réunir, à mettre bout à bout, à fondre en une seule histoire suivie, en un « cycle » d'aventures successives, des récits qui étaient, à l'origine, indépendants, dût-on, pour les souder ainsi, y introduire des épisodes nouveaux. De cette tendance on trouve l'expression définitive dans le roman en prose qui prétend raconter la vie et les aventures de tous les personnages marquants de la « Maison de France » (*I Reali di Francia*), compilé, à la fin du XIVe siècle, par Andrea da Barberino. Et le trait le plus saillant de cette orientation généalogique des légendes françaises est la division des héros en deux grandes familles rivales, irrémédiablement ennemies, celle des chevaliers vaillants et loyaux, *i Chiaramontesi* — ceux de Clermont — et celle des félons et des traîtres, *i Maganzesi* — ceux de Mayence, — dont le représentant abhorré est Ganelon.

Dans les rédactions italiennes de ces poèmes, l'action se ramène à un schéma qu'on peut ainsi résumer. Pour un motif futile, un des paladins s'éloigne de la cour de Charlemagne et va chercher au loin des aventures où doivent éclater sa valeur et sa générosité : il se dirige vers l'Orient, en pleine « Paganie » — chez les païens. Là il se signale par des exploits prodigieux, tue des géants et des monstres, délivre ainsi des populations terrorisées, prend part à des guerres où son bras met en déroute des armées entières, après quoi il se dérobe à tous les honneurs, sans révéler à personne son identité. Mais Ganelon et ses Mayençais, qui ont des intelligences partout, poursuivent de leur haine cet incomparable chevalier, le calomnient auprès des monarques reconnaissants dont il accepte l'hospitalité, et le voilà persécuté, mis en prison, exposé aux pires dangers. De France cependant sont partis quelques amis du héros, qui se mettent à sa recherche, et leur voyage est marqué d'innombrables péripéties — toujours les mêmes. Ils le rejoignent enfin, ont la joie de le délivrer et de faire éclater son innocence, puis, avant de regagner l'Occident, ils baptisent des milliers et des milliers de païens. Enfin, ils rentrent en France juste à temps pour prêter main forte à Charlemagne attaqué par les Sarrasins.

Il y a lieu de noter une certaine tendance à introduire dans ces longs récits, comme pour reposer l'attention, des épisodes comiques, notamment des aventures amoureuses, dans lesquelles le sentiment

n'entre que pour peu de chose : il s'agit, en général, de jeunes Sarrasines, éblouies par les exploits du vaillant chrétien, qui s'éprennent de lui et le lui signifient sans ambages ; lui, bien entendu, est trop magnanime pour les désespérer. Mais ces parenthèses érotiques sont peu nombreuses et surtout elles n'altèrent en rien le caractère des héros ni la physionomie générale du poème.

Ainsi se présentait, au début du XV^e^ siècle, en Italie, l'ensemble des récits, d'origine épique, qu'on appelait la « matière de France ».

40. A cette « matière de France », les Italiens opposaient la « matière de Bretagne », laquelle, d'ailleurs, venait aussi de France, où elle avait trouvé des interprètes fort distingués dans les « Lais » de Marie de France, et surtout dans les poèmes de Chrestien de Troyes, serviteur dévoué de la comtesse Marie de Champagne, à la fin du XII^e^ siècle. Nous ne savons à peu près rien de cette vieille épopée celtique, dont quelques fragments furent apportés du pays de Galles et de Cornouailles sur le continent, au XII^e^ siècle. Sans doute, les Français qui s'en emparèrent en comprirent mal le sens primitif et n'en respectèrent pas les caractères originaux. Ce qui les séduisit, ce furent des aventures merveilleuses, où la vaillance, associée à la passion amoureuse la plus ardente, se trouve aux prises avec la puissance des fées et des magiciens. Le centre de ce cycle est la cour du roi Arthur de Bretagne, avec les chevaliers de la Table Ronde ; on y rencontre Gauvain, Lancelot du Lac, amant de la reine Guenièvre, Tristan de Léonois, amant d'Iseut la Blonde, Perceval, lancé à la conquête du mystérieux Graal, l'enchanteur Merlin, et une longue théorie de fées et de magiciennes. Dans les adaptations d'un Chrestien de Troyes, toute trace d'une ancienne épopée nationale a disparu. Certes, les chevaliers sont pleins de valeur et de loyauté ; ils ont la passion de la bataille ; mais ce sont des chevaliers errants, en quête d'aventures, plutôt que les soldats disciplinés d'une cause collective. Leur grande affaire est l'amour, passion déchaînée, souvent adultère, mais irrésistible, exaspérée ou combattue par des philtres, des talismans, des interventions surnaturelles. Sur cette trame un peu inconsistante, Chrestien de Troyes et les autres interprètes de ces légendes d'origine celtique ont surtout brodé des motifs poétiques et sentimentaux où se reflètent les goûts de la société féodale la plus raffinée qu'ait connue l'ancienne France ; et c'est sous cette forme que la « matière de Bretagne » est aussi passée en Italie.

L'opposition entre les deux cycles était donc bien nette : l'un mettait

aux prises les rudes guerriers de France, défenseurs de la Croix, et les Sarrasins ennemis du Christ ; l'autre présentait des chevaliers isolés, venus on ne savait trop d'où, luttant on ne savait trop pour quelle cause, quand ce n'était pas simplement pour leur amour, et qui se mouvaient dans un monde tout pénétré de merveilleux, où intervenaient des puissances mystérieuses, étrangères au christianisme, En dépit des modifications importantes que les Italiens introduisirent dans leurs remaniements de ces deux groupes de légendes, ceux-ci n'en conservèrent pas moins leur physionomie propre, et les succès qu'ils obtinrent furent aussi de nature assez différente. Les exploits des preux de Charlemagne furent particulièrement chers au peuple, devant lequel une nuée de Cantastorie les débitaient journellement ; la psychologie plus étrange et plus raffinée des chevaliers de la Table Ronde faisait les délices de la société aristocratique : leurs aventures étaient l'objet, non de récitations publiques, mais de lectures recueillies au fond des manoirs féodaux. Dante raconte que Françoise de Rimini et son beau-frère Paolo Malatesta lisaient ensemble le roman de Lancelot du Lac, qui rapprocha leurs lèvres ; et on a vu que Parisina, la jeune femme du volage Nicolas III, avait dans sa bibliothèque particulière le roman de Tristan (§ 5). Un inventaire dressé en 1474, de la « librairie » des ducs de Ferrare mentionne des livres intitulés *Merlin*, *Méliadus*, le *Saint Graal* (3 exemplaires), *Gyron le Courtois* (4 ex.), *Tristan* (4 ex.), *Lancelot* (5 ex.), auxquels il convient d'ajouter une histoire de Godefroy de Bouillon, dont la présence est bien intéressante, quand on songe, par anticipation, au héros du poème du Tasse, — et encore deux volumes consacrés à l'histoire d'Alexandre, si répandue dans la littérature française du moyen âge. Plusieurs de ces volumes, sans doute, pouvaient contenir des adaptations italiennes de ces romans ; beaucoup, assurément, étaient en français. Un inventaire plus explicite, dressé en 1495, en donne une liste assez considérable.

41. De ces faits, il ne faudrait pas conclure que la faveur, dont jouissait la matière de Bretagne dans les cours princières de Lombardie, fît tort aux héros de l'épopée carolingienne, réduits à se contenter des applaudissements populaires. Rien ne serait plus faux. Des héros comme Charlemagne, Roland et Renaud conservaient un immense prestige dans les milieux les plus aristocratiques : on voyait en eux des personnages historiques, qui excitaient un intérêt passionné.

En 1491, la fille aînée du duc Hercule, Isabelle, marquise de Mantoue, se rendait à Milan pour assister au mariage de sa sœur Béatrice avec

Ludovic Sforza ; une grande partie du trajet se faisait par eau, en remontant le cours du Pô ; le voyage était lent, et, pour tuer le temps, on causait, on racontait des histoires, on se livrait à ces jeux de société dont la littérature italienne nous a conservé tant d'images, et pour lesquels la vie moderne n'a plus de loisirs. Or, pendant ces longues heures, la conversation tomba sur les mérites respectifs de Roland et de Renaud. Un Milanais, Galeazzo Visconti, soutint les titres de Roland, le plus parfait des chevaliers, tandis qu'Isabelle plaida la cause de Renaud avec chaleur. Renaud, en effet, dans la tradition épique, possède toutes les qualités et quelques-uns des défauts qui passent pour plaire aux dames. La discussion fut fort animée, les arguments s'opposèrent aux arguments, jusqu'au moment où, pressée par la dialectique de Galeazzo Visconti, Isabelle dut s'avouer vaincue. Mais aussitôt après, avec une belle obstination, elle déclara que, malgré tout, elle préférait Renaud — sur quoi la discussion rebondit de plus belle. Peut-on souhaiter une preuve plus éclatante du goût que ces nobles dames et seigneurs avaient pour les personnages de l'épopée carolingienne ?

En voici une autre encore cependant. Boiardo a pris pour héros de son poème Charlemagne, Roland, Renaud, le duc Naime, Olivier, engagés dans leur lutte traditionnelle contre les Sarrasins. Il ne lui est certainement pas venu à l'esprit de leur préférer Arthur, Lancelot et Guenièvre, ou le roi Marc, Tristan et Iseut. Les grandes lignes et les grandes figures de l'épopée française s'imposaient à lui comme à son public. Ce qui plaisait, dans la matière de Bretagne, plus que les personnages eux-mêmes, dont les actions ne se rattachaient à aucun grand fait historique connu, c'était l'atmosphère où ces héros se mouvaient, c'étaient les surprises perpétuelles des interventions magiques, c'était la vie aventureuse du chevalier errant, et sa psychologie amoureuse, si étrangère aux preux de Charlemagne.

42. Alors Boiardo fit ce qui était de façon plus ou moins confuse dans les vœux de ses lecteurs, et ce que, peu à peu, avaient commencé à faire les plus maladroits compilateurs de récits chevaleresques : dans le moule des légendes carolingiennes il versa le contenu sentimental et fantastique des romans de la Table Ronde. Conservant le cadre général de l'action et les personnages que lui fournissaient les récits dérivés de l'épopée française, il y introduisit l'atmosphère plus subtile, les sortilèges plus inattendus, les modes plus raffinées et surtout la psychologie galante et passionnée des héros bretons.

Toute la difficulté était de réaliser cette fusion. Il ne suffisait pas de rapprocher, de doser et de mêler savamment les deux catégories d'éléments utilisés, en nous présentant, par exemple, un Tristan ou un Lancelot, rebaptisés Roland et Renaud, et menant de front leurs intrigues amoureuses et leurs exploits belliqueux au service de Charlemagne Il fallait conserver au Roland et au Renaud authentiques leurs physionomies traditionnelles, toujours reconnaissables même dans les situations inattendues où le caprice du poète les plaçait ; de cette façon, leur rôle allait être entièrement renouvelé, sans que leur personnalité s'en trouvât altérée. L'exemple le plus typique de ce rajeunissement est celui de Roland. Ce modèle des chevaliers chrétiens, immuablement fidèle à son empereur et à sa foi, possède la vigueur, l'audace, la loyauté, la générosité, mais aussi la rudesse qui conviennent au métier des armes ; il est vertueux, chaste, pieux. En faisant de lui un amoureux — le titre annonce cette métamorphose, et les premiers vers du poème la précisent —, amoureux d'une païenne, amoureux d'une coquette, Boiardo a jeté dans ce caractère rigide un trouble, en présence duquel Roland réagit exactement comme il doit le faire en vertu même de sa nature : en amour, il n'est qu'un apprenti, gauche et timide, et cette maladresse fait un piquant contraste avec son intrépidité coutumière ; d'autre part, son amour est profond, comme sa vertu est inébranlable. Ce n'est plus le même homme, si l'on veut ; et cependant il aime de la seule façon qui puisse convenir à Roland.

Il est évident que le poète qui a imaginé et réalisé ainsi la transformation non seulement d'un caractère, mais de toute la matière chevaleresque française, n'est pas un simple adaptateur : il mérite le nom de créateur ; d'autant plus que, dans l'agencement de tous les détails d'une action fort complexe, il a fait preuve d'une fertilité d'imagination, d'une aisance et d'une souplesse dont on pourrait citer peu d'exemples analogues. Il créait dans la joie, peut-on dire ; car, avant de prendre la plume, il vivait, par l'imagination, les aventures de ses héros ; c'était son propre rêve qu'il animait, qu'il réalisait en eux. On a cité cent fois cette anecdote caractéristique : Boiardo promenait sa rêverie poétique à travers les collines, les vallées, les forêts et les plaines voisines de Scandiano, façonnant dans sa pensée la personnalité morale de ses héros, leur donnant des noms bien adaptés à leur physionomie. Le jour où, au cours de ses chevauchées, il trouva le nom de « Rodamonte » — qui deviendra Rodomont chez

l'Arioste — ce nom lui parut si sonore et si expressif qu'il le cria joyeusement à tous les échos d'un bois — qui portait lui-même un nom retentissant, « il bosco del Fracasso » ! — Rentré à Scandiano au galop de sa monture, il fit sonner les cloches des églises pour fêter le baptême de ce héros chimérique, qui a fourni, on doit l'avouer, une assez belle carrière parmi les personnages de romans !

Cette allégresse créatrice, si remarquable chez Boiardo, lui a valu, de la part de certains critiques, une réhabilitation que réclamait le dédain séculaire auquel l'avait injustement condamné l'immense succès de son continuateur ; quelques-uns même n'ont pas été loin de lui assigner un rang supérieur à celui de l'Arioste dans la formation de ce genre chevaleresque, qui fut une des gloires de la Renaissance italienne. Tout aussitôt, ce que cette appréciation peut avoir d'exagéré a provoqué une réaction dont l'infortuné poète risque d'être à nouveau la victime. Pour rester dans l'impartialité la plus stricte, on peut dire que la part d'invention qui revient à Boiardo, dans la constitution du poème chevaleresque, est supérieure à celle de l'Arioste ; mais sous le rapport de l'art avec lequel a été réalisée la formule qu'il a trouvée, Boiardo doit s'effacer devant son incomparable continuateur.

43. Résumer un poème complexe comme le *Roland Amoureux*, où s'entrecroisent plusieurs actions principales, avec d'innombrables épisodes secondaires, est une tâche impossible. Il suffira d'indiquer les deux ou trois motifs fondamentaux autour desquels se déroule une luxuriante végétation d'aventures à peu près inextricables. Un de ces motifs, le premier développé, est l'amour irrésistible que conçoivent tous les chevaliers de France à la vue de la belle et coquette Angélique, fille de Galafron, roi du lointain Cathay : elle se présente à la cour de Charlemagne, à Paris, au moment où l'empereur offre un banquet à ses vassaux, à ses paladins, aux étrangers de marque venus des quatre coins du monde, pour prendre part à un grand tournoi. Chrétiens et Sarrasins y sont assis côte à côte, et fraternisent dans le culte de l'honneur et de la gloire. Chez Boiardo, toute trace de haine nationale ou religieuse a disparu.

Angélique paraît donc, accompagnée de son frère, Argalias, et de quatre géants. Elle apporte un défi à tous les chevaliers présents : qu'ils se mesurent avec son frère ; vaincus, ils seront ses prisonniers ; mais à celui qui sera vainqueur elle promet d'appartenir. La perspective d'acquérir un pareil trophée excite une incroyable émulation ;

tous, même le vieil empereur, veulent que leur nom soit mis dans l'urne d'où seront tirés dix noms. Ce que n'a pas dit Angélique, c'est que la lance d'or, que porte Argalias, est enchantée : elle désarçonne au premier choc le chevalier le plus expérimenté. Le but du défi est donc simplement d'emmener captifs en Orient tous les meilleurs paladins de France. Mais les choses tournent mal pour elle : le second champion abattu par la lance magique, un Sarrasin d'Espagne, Ferragus, refuse de se rendre, défie Argalias à l'épée, et celui-ci, devenu moins sûr de la victoire, tourne les talons ; Ferragus le poursuit, le rattrappe et le tue. Sa lance devient la propriété d'un médiocre chevalier d'Angleterre, Astolphe, entre les mains duquel on la verra faire des miracles. Angélique a fui, elle aussi, poursuivie par tous ses amoureux, notamment par Renaud et Roland. Alors commence une série de chevauchées et d'aventures fort compliquées. Retenons-en seulement que, traversant la forêt des Ardennes, Renaud, poussé par la soif, boit à une fontaine qui a la vertu de changer l'amour en aversion ; au même instant, Angélique se désaltère à une autre source qui rend amoureux ; c'est donc elle, maintenant qui va poursuivre Renaud, et Renaud qui l'aura prise en haine !

Puis la scène est transportée en Paganie. Angélique, très versée dans les arts magiques, a réussi à éluder tous les pièges que lui tend un sorcier, parent de Renaud, Maugis, qui voulait s'emparer d'elle ; c'est elle, au contraire, qui s'empare de lui et de son « livre de grimoire », si bien que son pouvoir s'accroît d'autant ; elle fait donc transporter Maugis dans la capitale de son père, Albracca, et s'y rend elle-même, Là. inconsolable des dédains de Renaud et de son éloignement, elle délivre Maugis en lui ordonnant de ramener Renaud. Celui-ci se trouve ainsi entraîné dans une série d'aventures, au cours desquelles il ne peut se départir de sa haine.

De son côté, Roland se rend en Orient par ses propres moyens ; il surmonte d'abord des obstacles devant lesquels tout autre eût succombé, puis il reste prisonnier dans l'île enchantée de la fée Dragontine. C'est Angélique qui l'en tire, avec d'autres chevaliers, car elle a besoin de leurs bras dans la guerre que soutient son père contre le roi tartare Agrican. La ville d'Albracca est reprise à l'ennemi, grâce à Roland qui tue Agrican. Un peu plus tard, Angélique apprenant que Renaud a réussi à regagner la France, décide de l'y poursuivre, et se fait accompagner par Roland. Le paladin sauve sa belle d'une multitude de dangers, sans pourtant réussir à toucher

son cœur. A la traversée des Ardennes, Angélique boit cette fois à la fontaine de la haine, au moment même où Renaud vient d'étancher sa soif à celle de l'amour — et voilà les rôles une fois de plus renversés ! Rencontrant Roland en compagnie de celle qu'il adore à présent, Renaud provoque son cousin, et un duel terrible s'engage entre eux, duel heureusement interrompu par Charlemagne, qui les sépare et les adjure de se réconcilier, pour faire face à une invasion d'infidèles qui menacent la France. Angélique est alors remise à la garde du sage duc Naime, dont le grand âge paraît offrir toute sécurité : elle sera la récompense de celui des deux paladins qui se sera le mieux battu. — C'est à ce point que commencera l'action du Roland Furieux.

Au milieu de cette intrigue sentimentale disparaît un peu l'action épique, qui occupe pourtant une large place dans le poème de Boiardo, et qui atteindra tout son développement dans celui de l'Arioste.

Deux rois sarrasins ont déclaré la guerre à l'empereur : Marsile, roi d'Espagne, franchit les Pyrénées avec une formidable armée ; d'autre part, Agramant, roi d'Afrique, désireux de venger la mort de son père Trojan, tué en France dans une précédente guerre, décide de traverser la mer et de débarquer en Provence, malgré les remontrances de ses plus sages conseillers. Un de ceux-ci, quelque peu sorcier, déclare que l'expédition est vouée à un échec certain, si elle ne s'assure pas le concours de Roger, neveu d'Agramant, le plus vaillant des chevaliers, malgré son jeune âge, « nourri de moëlle et de nerfs de lion ». Mais où le trouver ? Le sorcier Atlant veille sur lui, au sommet d'une montagne inaccessible, et multiplie les précautions pour préserver son pupille de tout contact avec les hommes ; car une prédiction lui a révélé que Roger devait trouver la mort dans un combat, après s'être fait baptiser. Non sans peine, on réussit à le découvrir et à déjouer les ruses d'Atlant : le jeune guerrier accompagnera en France l'armée d'Agramant.

44. Ici s'arrêtent les deux premières parties du poème, au total soixante chants. De graves événements détournèrent ensuite Boiardo de ces brillantes fantaisies : investi, en 1481-1482, des délicates fonctions de gouverneur de Modène, dont la population était fort turbulente, il eut à faire face à de sérieuses difficultés pendant que la famine et la peste désolaient le pays ; puis en 1482 éclata la guerre de Ferrare contre Venise (§ 26-28). Il dut alors déposer la plume

pour prendre son épée de chevalier. La paix et la joie lui étaient nécessaires pour continuer ce feu d'artifice de prestigieuses inventions. Il écrivait : « Je n'ai plus de voix pour chanter, et il ne me servirait à rien de m'y appliquer, lorsque j'entends l'Italie entière qui retentit de lamentations... » ; et il prenait tristement congé des « jeunes amoureux et des charmantes damoiselles », pour lesquelles il composait ces belles histoires « toutes fleuries de courtoisie et de vaillance ». (*Rol. Am.*, II, ch. xxx, st. 48-50.)

La guerre terminée, les deux premières parties du Roland Amoureux parurent à Venise en 1486, dédiées à Hercule d'Este. L'intérêt suscité par cette publication et la curiosité des lecteurs, impatients de savoir où allait aboutir cette suite d'aventures divertissantes, décidèrent Boiardo à en commencer la troisième partie ; mais il n'y put consacrer que les loisirs que lui laissait le gouvernement de Reggio, dont il fut chargé en janvier 1489, et qu'il conserva jusqu'à sa mort. En août 1491, il avait mis sur pied quelques chants, dont il donna lecture à Isabelle d'Este, alors âgée de dix-sept ans, lorsque celle-ci, déjà mariée au marquis de Mantoue depuis l'année précédente, fit un arrêt à Reggio. Un échange de courts billets entre le poète et la jeune princesse montre avec quelle impatience celle-ci attendait le moment de relire à tête reposée ce que Boiardo lui avait fait entendre, et de connaître la suite. Cette suite ne fut pas longue : elle ne dépassa que de peu le début du chant IX.

L'élément essentiel, et inattendu, de cette nouvelle amorce constitue une action romanesque d'une réelle importance. Alors seulement on s'avise qu'elle avait été annoncée dès la seconde partie : en un passage (ch. xxi), Atlant avait prophétisé que du sang de Roger devait sortir une illustre lignée, appelée à briller d'un vif éclat en Italie, avec un Ugo, un Alberto, un Azzo, un Aldobrandino, un Borso, un Hercule... (st. 54-59). Mais à la suite de quelle alliance le jeune héros allait-il devenir l'ancêtre de la maison d'Este ? C'est ce que Boiardo, entre autres choses, se proposait d'exposer dans sa troisième partie. L'exemple de Virgile, qui avait célébré dans l'Enéide les origines de la « gens Julia », à laquelle appartenait César, contribua sûrement à cette invention ; mais c'était aussi une mode, chez les princes italiens du xv^e^ siècle, de se choisir des ancêtres parmi les héros de la guerre de Troie, pour le moins. L'exemple venait de loin : la maison de France ne se déclarait-elle pas issue d'un Francus, fils d'Hector ? Ronsard crut trouver là un sujet de poème épique ; mais dès le

XIVe siècle cette généalogie était couramment exposée. A Ferrare, on tournait volontiers les yeux vers les héros de romans : un lettré de cette cour, au XVe siècle, Pellegrino Prisciano, prétendait descendre d'Arthur de Bretagne. Quant aux marquis d'Este, leurs ennemis leur accordaient bien d'être issus d'une famille française, mais de quelle famille ! celle du traître abhorré, « Gano » (Ganelon) ! Leur fief d'Este n'était-il pas situé en bordure des monts « Euganéens » ? — Bien entendu, les partisans de la dynastie protestaient contre une imputation aussi calomnieuse, et ce fut sans doute pour riposter à cette tradition infâmante que Tito Vespasiano Strozzi, d'abord, et son neveu Boiardo ensuite, désignèrent le vaillant Roger comme leur véritable ancêtre ; et cet ancêtre se rattachait lui-même à la race de Priam.

C'est à la vierge guerrière Brandiamante (l'Arioste dira, et nous dirons avec lui, Bradamante), sœur de Renaud, que Boiardo voulait unir Roger. Celle-ci, présentée dès le chant XXV de la seconde partie (st. 14 et suiv.) prend un rôle important dans la troisième. Les premières rencontres des deux jeunes gens, leur courtoisie dans les combats qu'ils livrent ensemble, la mutuelle admiration que leur inspirent les exploits qu'ils accomplissent l'un en présence de l'autre, l'affection qui nait dans le cœur de Bradamante pour son compagnon, l'émoi, le trouble qui envahissent Roger lorsqu'il s'aperçoit que c'est à une femme qu'il a affaire, tout cela est exposé, un peu longuement, mais avec une finesse psychologique charmante, aux chants IV et suivants de cette troisième partie. Au cours d'une chevauchée, côte à côte, les deux jeunes gens se confient qui ils sont ; mais ils n'ont pas le temps d'échanger l'aveu de leur amour naissant ; car obligés de se défendre contre un groupe d'adversaires, ils sont brusquement séparés : la nuit tombe, et ils ne se retrouvent plus.

Bradamante, blessée à la tête, coupe sa chevelure pour se faire panser. A quelques jours de là, elle s'endort, avec son armure, mais sans casque, au bord d'une rivière où vient à passer Fleur d'Epine, fille du roi Marsile, et celle-ci tombe aussitôt amoureuse de ce ravissant chevalier !

Sur ces deux incidents, pleins de promesses, le récit est brusquement interrompu. La plume, encore une fois, tombait des mains de ce délicat poète, dont la fantaisie s'alimentait d'amour et de joie. Or on était en août 1494 : l'armée du roi Charles VIII entrait en Italie, et Boiardo voyait déjà toute la péninsule à feu et à sang : « Ce n'est

plus l'heure, écrivait-il, de perdre son temps à ces rêves frivoles ! Je vous laisse sur le vain amour conçu par Fleur d'Epine ; si, plus tard, Dieu le permet, nous reprendrons cette histoire. » (*Rol. Amoureux*, III, ch. IX, 26.) Mais le 19 décembre 1494, Boiardo mourait à Reggio. Symbole de l'exquise et fragile Renaissance italienne, il ne put survivre aux premières secousses du cataclysme où devait sombrer la charmante quiétude qui a inspiré les artistes et les poètes du XV^e^ siècle.

45. Jamais Boiardo n'a pris tout à fait au sérieux les personnages sur lesquels sa fantaisie s'est si longuement exercée ; il n'a voulu que s'amuser et divertir ses contemporains. Jamais il n'a prétendu se hausser au style de l'épopée classique ; la fidélité avec laquelle il a respecté certaines habitudes des chanteurs de carrefour en est la preuve : comme eux il enchevêtre et entrecroise à plaisir ses multiples inventions ; il interrompt ses récits au point le plus palpitant, pour piquer la curiosité, pour varier les effets ; il invoque l'autorité historique du grave archevêque Turpin pour garantir l'authenticité de ses fantaisies les plus saugrenues. On ne sait s'il se moque de ses personnages, de ses lecteurs ou de lui-même. Il est certain qu'il a joué à Roland un fort vilain tour en faisant de lui un amoureux transi : au cours des mille péripéties de son retour en Europe, en compagnie d'Angélique, ce guerrier invincible triomphe des plus redoutables obstacles ; mais il ne sait que trembler et baisser les yeux devant une femme coquette, et parfois provocante. « En cela, Turpin a bien raison de dire qu'il fut un grand nigaud ! » Faut-il donc penser que Boiardo a voulu faire la parodie des romans de chevalerie, un peu comme Pulci, mais par d'autres moyens ?

La comparaison avec Pulci aide à préciser la nuance, difficile à saisir, de l'ironie de Boiardo. Le Florentin n'a rien innové quant à la matière de son poème ; il a fidèlement suivi les textes qu'il avait sous les yeux ; toute sa personnalité réside dans la forme dont il a revêtu cette matière, dans la saveur populaire de sa langue et de son style, dans la malice de son rire, de ses grimaces, de ses contorsions mêmes, qui mettent en pleine lumière le ridicule avec lequel l'ignorance et la gravité bouffonne des Cantastorie déformaient les beaux récits, toujours aimés, de l'épopée carolingienne. Boiardo, tout au contraire, en a renouvelé et enrichi la substance, mais il ne brille pas par la forme : c'est la rudesse de son style qui, pendant des siècles, a détourné de lui les lecteurs. Tout l'attrait de sa fertilité d'imagination est dans l'attitude très personnelle qu'il adopte en présence de ses inventions,

attitude faite de malice et d'admiration. Sa malice est celle d'un grand seigneur, d'esprit cultivé, raffiné même, revenu de bien des choses, qui souligne d'un trait juste le contraste que fait avec la triste réalité, son rêve chatoyant de poète. Mais ce rêve, il est bien loin de le railler, car il le trouve beau et consolant, et il ne se lasse pas de le caresser : il l'admire. Ce chevalier sans reproche est épris de noblesse, de générosité, de vaillance, d'honneur et d'amour ; ce sont là, pour lui, les ressorts essentiels de toute vertueuse activité, et jamais il n'est entré dans sa pensée de les tourner en ridicule. S'il y a quelque chose de sérieux dans le poème de Boiardo, c'est justement le culte de cet idéal chevaleresque, qui inspire tous ses personnages, chrétiens ou sarrasins, en dehors de toute idée religieuse ou nationale. Mais Boiardo ne prêche pas : il se borne à nous présenter ces vertus en action, tout en souriant, avec une aimable indulgence, des envolées les plus folles de sa propre imagination.

Le succès de son œuvre fut immédiat et, peut-on dire, intense : les éditions se multiplièrent rapidement ; le Roland Amoureux éclipsa entièrement un autre poème chevaleresque achevé en 1496, le *Mambriano* de Francesco Bello, surnommé l'Aveugle de Ferrare, poème moins ingénieux et moins original. Mais il y a plus : la curiosité du public, demeurée insatisfaite par l'interruption des récits qu'il aimait, a provoqué des continuations. Un médiocre poète vénitien, Niccolò degli Agostini ajouta une quatrième partie, une cinquième et même une sixième, à l'œuvre du comte de Scandiano ; aussitôt après l'apparition de la quatrième partie de ce supplément, un certain Raffaele da Verona composa de son côté une cinquième partie, à laquelle un autre rimeur, anonyme celui-là, donna encore une suite !

Les mésaventures du poème ne s'arrêtent pas là : au XVI^e^ siècle, un Florentin malicieux et bien disant, Francesco Berni, trouva décidément le Roland amoureux trop mal écrit et le refit en entier — agréablement sans doute, mais en le poussant à la parodie. Cette rédaction, qui constituait une véritable trahison, fit oublier pendant plusieurs siècles le texte original.

Au reste, dès le début du XVI^e^ siècle, Boiardo avait trouvé un continuateur dont le génie contribua plus que tout le reste à éclipser son œuvre : Ludovico Ariosto.

PREMIÈRE PARTIE

Vie de l'Arioste (1474-1533).

« Le meilleur commentaire sur un grand poète, l'Arioste par exemple, est le récit des circonstances où il a vécu ».

STENDHAL, *Promenades dans Rome*.

I

La famille Ariosti. Enfance et jeunesse du poète.

46. Les Ariosti étaient originaires de Bologne. Vers 1330, un marquis d'Este, Obizzo, troisième du nom, se trouvant dans cette ville, s'éprit d'une belle fille, Lippa, dont le père s'appelait Jacopo di Bonifazio Ariosti ; il emmena sa conquête à Ferrare et fit d'elle sa compagne, bien qu'il eût déjà femme légitime ; mais celle-ci ne lui avait donné aucun héritier, tandis que de Lippa il eut, assure-t-on, onze enfants. Devenu veuf, ce père de famille ne songea pas d'abord à épouser la mère de sa progéniture. Un mariage étant un acte politique, le marquis tenait sans doute à ne pas aliéner sa liberté, pour le cas où l'occasion se présenterait de conclure quelque alliance profitable. La bonne étoile de Lippa détourna d'elle cette éventualité, et, quand elle fut à l'article de la mort, en 1347, Obizzo put l'épouser sans engager un trop long avenir. Lippa devint donc marquise d'Este pour quelques heures, et ses enfants furent légitimés (§ 3).

Cette brillante fortune de « la bella Lippa da Bologna » décida deux de ses frères, Bonifazio et Francesco, et un de ses cousins germains, Niccolò, à se fixer à Ferrare. Nous ne savons rien de la descendance des deux frères ; mais Niccolò fit souche, et un de ses arrière petits-fils, qui reçut aussi le prénom de Niccolò, fut le père du grand poète.

Quelques membres de cette famille, devenus de fidèles serviteurs des marquis d'Este, ont marqué leur place, une place distinguée, dans le mouvement intellectuel de leur temps ; deux au moins ont fait preuve d'une curiosité d'esprit et d'une activité littéraire qui méritent un souvenir. Au temps de Lionel et de Borso, il y eut un Francesco Ariosto, surnommé Pellegrino, qui enseigna le droit civil et la philosophie, et dont certains écrits en latin, des lettres, par exemple, renferment une peinture précise et vivante de la vie ferraraise à cette époque. Dans sa jeunesse, il avait composé, en vers latins, une élégie dialoguée — ou plutôt formée de deux monologues consécutifs — destinée à être récitée à la cour de Lionel, en 1444, composition d'une extrême simplicité, et qui prétendait enseigner la morale à la jeunesse. Nul n'aurait songé à l'exhumer, si elle n'était pas le plus ancien texte connu de ces divertissements d'une société érudite, et si son auteur n'avait pas porté un nom devenu glorieux. Mais Francesco Ariosto s'est encore fait connaître par la description d'une source étrange, découverte en 1460 sur les pentes du mont Zibio, près de Sassuolo, dans la région de Modène. De cette source s'écoulait un liquide, alors peu connu, qui est devenu une matière première ardemment convoitée ; on l'appela : « huile de pierre » — *petroleum* — et la description qu'en a donné Fr. Ariosto est restée longtemps classique : imprimée à Copenhague en 1690, elle a encore été rééditée à Padoue en 1713.

Un neveu de ce Francesco Ariosto, Malatesta, fit également partie de l'entourage de Lionel et de Borso, et on a de lui quelques poésies latines qui ne sont pas sans mérite. Mais il a surtout laissé la description des fêtes, parades, défilés, dont il fut l'organisateur à Reggio, lorsque Borso y fit son entrée en 1453, après avoir reçu le titre de duc. Le programme de ces fêtes était fort compliqué : il comportait la récitation d'assez nombreux morceaux en vers — italiens, cette fois — et constituait un véritable scénario, dont le sujet était la glorification du nouveau duc : tout un peuple, à la fois spectateur et acteur, y était associé. Il est assez piquant que le metteur en scène de cette vaste représentation ait été un Ariosto.

47. Ni ce Francesco, ni ce Malatesta n'appartenaient à la branche d'où devait naître Ludovico ; mais beaucoup d'intimité régnait entre les cousins, et le poète de Roland fut lié d'une amitié toute particulière avec un des fils de Malatesta, Pandolfo. Il faut bien l'avouer : les ascendants directs de l'Arioste marquèrent moins d'aptitude

pour les belles-lettres. Son père, Niccolò, homme d'armes, serviteur zélé de ses maîtres, sénéchal de Borso, appartenait à la catégorie des créatures du prince : c'était un de ces « officiers » chargés d'exécuter les ordres du duc, y compris les plus tyranniques, et c'est sur eux que retombait nécessairement la haine populaire. Leur dévouement était fait de la crainte qu'ils avaient de mécontenter leur maître ; mais leur docilité ne les délivrait pas du risque d'être sacrifiés d'un jour à l'autre. C'est dans ces conditions que le père de l'Arioste s'acquitta, sur l'ordre d'Hercule, d'une mission délicate : supprimer en douceur un prétendant redouté (§ 23). Vainement, en 1469, Borso avait obtenu de l'empereur, pour Niccolò Ariosto, le titre de comte, transmissible à ses héritiers directs ; ce titre ne l'empêchait pas d'être un modeste subordonné, instrument docile entre les mains du prince.

Ainsi l'atmosphère dans laquelle grandit l'auteur du Roland Furieux, et le rang social qu'il dut à sa naissance différaient profondément de ceux où s'était formée la personnalité de Boiardo, seigneur féodal authentique, dont le loyal dévouement au duc se fondait sur une affection sincère et réciproque ; de là le noble comte tirait une réelle autorité. L'Arioste naquit et grandit dans un état de demi-sujétion, dont il souffrit toute sa vie.

En récompense sans doute de la docilité dont il avait fait preuve lors de sa vaine mission à Mantoue, pour faire empoisonner le prétendant, Niccolò Ariosto reçut d'Hercule le commandement de la citadelle de Reggio, à la date du 1er janvier 1472. On a parfois confondu ces fonctions avec celles, beaucoup plus brillantes, de « capitaine de Reggio » — c'est-à-dire gouverneur de la ville et de son territoire ; en réalité, Niccolò n'avait sous ses ordres que la petite garnison qui occupait la citadelle, aujourd'hui détruite, mais alors importante. En septembre 1473, il épousa Daria Malaguzzi, d'une bonne famille de Reggio, qui apporta la dot, en ce temps considérable, de mille ducats d'or à son mari. Un an plus tard, au début de septembre 1474, naquit leur fils Ludovico, suivi, à brefs intervalles, de quatre autres fils et de cinq filles : en tout, dix enfants.

C'est à Reggio que Niccolò Ariosto passa les sept ou huit premières années heureuses de son mariage ; puis, en 1481, il fut nommé capitaine de Rovigo et du territoire adjacent, le Polésine — poste périlleux s'il en fut jamais, car le Polésine fut l'enjeu de la guerre que Ferrare eut à soutenir alors contre Venise. Sur ce point, comme sur tant d'autres, Hercule montra une imprévoyance coupable : il ne donna qu'une

poignée de cent cinquante hommes au capitaine de ce poste avancé, plus menacé qu'aucun autre. Aussi dès que les hostilités commencèrent (§ 26), Niccolò se trouva débordé. On était en août 1482 : la garnison n'était pas seulement faible ; elle était durement éprouvée par la malaria. En outre, la population, désireuse d'échapper aux horreurs d'un siège, obligea le capitaine à rendre la place aux Vénitiens. Les forces ducales se replièrent donc sur la ligne du Pô, et nous savons qu'en novembre Niccolò était rentré à Reggio. Il y avait apparemment laissé sa famille, car il est improbable qu'il l'eût transférée dans une résidence aussi exposée que Rovigo. Revenu dans la ville natale de sa femme et de ses enfants, il semble s'être donné beaucoup de mal pour organiser la défense de Reggio, qu'on crut un instant menacée. Sans doute s'appliquait-il ainsi à réparer le mauvais effet de sa retraite de Rovigo, et à mériter un nouvel emploi, dont il avait grand besoin. Le gouverneur de Reggio intervenait auprès d'Hercule pour que Niccolò obtînt quelque fonction rémunératrice, et, le 17 mai 1483, il traçait de la détresse de ce père de famille un tableau qui mérite d'être cité : « Que votre Excellence veuille bien considérer le dommage incalculable qu'il a souffert à Rovigo ; en vérité, il a été étrillé jusqu'aux os. Il est ici, à Reggio, avec douze bouches à nourrir et il doit tout acheter, jusqu'à la lumière du soleil. »

Après s'être un peu fait tirer l'oreille, le duc l'appela, au début de 1484, à Ferrare, avec le titre de « Collateralis stipendiatorum ducis », c'est-à-dire attaché à la gestion de la caisse sur laquelle le duc payait ses officiers. Deux ans plus tard, lui échut une fonction plus en vue encore, celle de « Juge des Douze Sages » ou de président d'un conseil de douze membres, chargé d'administrer la ville : il fut ainsi et resta pendant trois ans, le plus haut dignitaire municipal de Ferrare. Une autre preuve qu'il avait reconquis la faveur d'Hercule est qu'il obtint, en juillet 1486, l'exemption de tous impôts et redevances pour les terres qu'il avait achetées aux environs de Reggio, de 1477 à 1479, soit avec ses économies, soit avec la dot de sa femme.

On est en droit de penser que le jeune Ludovico fit sa première entrée à Ferrare quand sa famille s'y installa, en 1484. Il était alors dans sa dixième année.

48. A ce moment, la ville souffrait encore des fléaux engendrés par la guerre ; mais peu à peu, le duc reprit la tradition des fêtes qui étaient l'orgueil et la joie de Ferrare. Le futur poète dut alors entendre

parler, s'il ne put y assister lui-même, des représentations de comédies de Plaute, traduites en italien, qui excitèrent un vif intérêt, sans oublier les essais de drames mythologiques originaux, comme l'*Orphée* du Politien, dont un remaniement au moins fut composé pour la cour d'Hercule, et le *Céphale* de Niccolò da Correggio (§ 33). Que ces tentatives, si nouvelles et si hardies, pour ressusciter les spectacles du théâtre antique, aient produit une forte impression sur l'esprit du jeune Ludovico, on peut le déduire d'une tradition rapportée par un de ses anciens biographes, et qui n'a rien d'invraisemblable en soi : tout jeune, il aurait composé un drame sur l'histoire de Pyrame et de Thisbé ; les rôles en furent distribués à ses frères et sœurs ; la mise en scène, les accessoires et costumes furent fournis par la maison et la garde-robe familiales. Le texte de ce « Pyrame et Thisbé » est perdu ; on peut admettre que ce fut un essai d'adolescent.

On doit se souvenir encore qu'en 1486 furent publiées les deux premières parties du Roland Amoureux (§ 44) ; c'est une lecture qui ne put manquer de passionner la mère de l'Arioste, l'Arioste lui-même et les plus âgés de ses frères, pour lesquels le poète-gouverneur de Reggio était assurément une figure aimée et respectée.

Aucun détail positif n'est parvenu jusqu'à nous au sujet des premières études de Ludovico ; mais il est bien certain que, tant à Reggio qu'à Ferrare, il fréquenta l'école de quelque « grammairien », pour y apprendre les rudiments du latin, base indispensable alors de toute culture intellectuelle. De bonne heure, en effet, le jeune homme devait se révéler latiniste distingué ; lorsque son père le mit aux études juridiques il devait le déchiffrer couramment, tous les textes de lois étant écrits dans cette langue, ainsi que les commentaires qui les accompagnaient.

Sur ses études à l'université, l'Arioste nous a laissé deux témoignages intéressants, d'une part dans une élégie latine de soixante-dix vers, *De diversis amoribus*, que l'on peut tenir pour composée en 1502-1503, de l'autre dans l'épître en italien (improprement dite satire), qu'il adressa en 1524 à Pietro Bembo. Le texte latin dit : « Lorsque, pour la première fois, mes cheveux longs furent coupés selon l'usage, et que je revêtis la toge blanche, ma fantaisie me persuada d'étudier les textes verbeux des lois, et de rechercher les larges profits du forum retentissant ; puis, lorsque j'espérais atteindre le but de mes désirs, la capricieuse ne me permit pas de pousser plus avant ; la voici qui m'appelle au Permesse, vers l'Aganippe béotienne,

vers les tendres prairies favorables au chœur des Muses ; elle m'ordonne de consacrer ma vie à l'art savant du chant, au milieu de ces bosquets que doivent fuir les hommes cupides » (v. 17-26). En d'autres termes, le jeune Arioste se tourna d'abord vers la carrière lucrative du barreau, puis il y renonça pour se consacrer à la poésie.

L'âge indiqué au début de la citation — celui où les Romains coupaient les cheveux des garçons et leur faisaient quitter la « toga prætexta » pour la toge virile tout unie (*pura toga*) — est précisé, avec quelques autres détails, dans l'épître à Bembo : « Hélas ! à peine eus-je atteint l'âge propre à cultiver la poésie chère à Pégase, au moment où mes joues encore tendres n'étaient ombragées d'aucun duvet, mon père me mit l'épée dans les reins — ou plutôt broches et lances — pour me faire compulser textes et gloses, et m'astreignit pendant cinq ans à ces billevesées ; puis, quand il vit que ce travail ne portait pas de fruits et que j'y perdais mon temps, il finit, après bien des résistances, par me rendre ma liberté. Je me trouvais avoir vingt ans sonnés et j'aurais eu besoin d'un pédagogue, car c'est à peine si je pouvais entendre le traducteur d'Esope. » (v. 154-165.)

Quand l'Arioste abandonna le droit pour la poésie, il avait vingt ans — on était donc à la fin de 1494 —, et il avait perdu cinq ans à ses études juridiques : il les avait donc commencées à l'automne 1489 ; à cette date, il avait quinze ans.

49. La violence que le père aurait faite à son fils pour l'obliger à devenir juriste, et dont l'élégie latine ne souffle pas un mot, ne dut pas être terrible, car Niccolò Ariosto avait quitté Ferrare en janvier 1489, pour aller à Modène exercer les fonctions de capitaine de cette ville ; il y demeura jusqu'en 1492. Pendant ce temps, Ludovico resta à Ferrare sous la direction de son oncle Francesco, personnage en vue à la cour, et il prit certainement part à toutes les fêtes et mascarades auxquelles se livrait la jeunesse universitaire, avec une liberté que l'indulgence du duc Hercule tolérait volontiers. A partir de 1493, on le voit jouer un rôle dans les représentations théâtrales de la cour, auxquelles il devait consacrer une partie de son activité jusqu'à la fin de sa vie. On peut tenir pour probable qu'il prit part aux spectacles organisés à Ferrare à l'occasion des mariages de Béatrice d'Este avec Ludovic Sforza et d'Alphonse avec Anna Sforza, les 18 et 25 janvier 1491 : on y représenta, en italien, les *Ménechmes* et *Amphitryon*.

Aussi convient-il de placer pendant ces premières années d'études

juridiques, entrecoupées de délassements scéniques, par exemple en mars 1492, quand Niccolò Ariosto quitta Modène, une anecdote que rapportent tous les biographes anciens du poète, depuis G. B. Pigna : le père courroucé, lorsqu'il s'aperçoit qu'en son absence son fils a fait tout autre chose que d'étudier, lui adresse une semonce agrémentée de menaces et de sinistres prédictions. Le frère cadet, Gabriel, assiste à la scène et demeure émerveillé de l'impassibilité attentive avec laquelle son aîné écoute et observe l'explosion de la colère paternelle, sans risquer ni une excuse ni une protestation. La philippique terminée, et le père irrité une fois parti, le jeune frère manifeste la surprise que lui cause tant de passivité : « C'est bien simple, explique l'aîné : mon père m'a fourni le modèle parfait dont j'avais besoin pour une scène de comédie où un père morigène son fils ! » L'Arioste avait assisté en artiste à l'algarade paternelle : son père avait eu le geste, le ton, le regard de l'emploi ; quelle excellente leçon ! — En général, on rapproche cette anecdote d'une scène de la *Cassaria* du poète (acte V, sc. 2) ; mais la *Cassaria* ne devait être jouée qu'en 1508, huit ans après la mort de Niccolò ! Il est plus raisonnable de supposer que, en mars 1492, Ludovico eut à interpréter le rôle d'un père irrité dans une situation identique ; car la comédie antique fournissait de nombreux exemples de ce qu'Horace appelait « un Chrémès irrité qui fait la grosse voix ».

Toujours est-il que l'année 1493 fut féconde en spectacles où s'affirmait de plus en plus le goût du public ferrarais pour le théâtre. Le 10 mai, Tito Vespasiano Strozzi fit représenter dans son palais, à l'occasion du mariage de son fils Guido, une comédie composée par son autre fils, Ercole ; Isabelle y assistait avec le duc son père, et elle écrivait à son mari, le marquis de Mantoue : « Après le dîner, on joua une comédie nouvelle de Messer Ercole Strozzi, avec un intermède de danses mauresques ; ce fut une chose tout à fait agréable. » La profession d'acteur n'étant pas encore inventée, on avait recours, pour ces représentations, à des amateurs. Or l'Arioste fut lié d'amitié avec Ercole Strozzi, son aîné de peu d'années ; on peut supposer qu'il tint un rôle dans la comédie nouvelle, dont, au reste, nous ignorons tout. Ce qui est certain, c'est que le même spectacle et les *Ménechmes* furent représentés quelques jours plus tard dans le jardin du palais ducal, en présence de Ludovic le More et de sa femme, Béatrice. Puis au mois d'août suivant, sur la demande expresse du même Ludovic, la « troupe ferraraise » se rendit à Pavie, sous la direc-

tion du duc Hercule en personne et de son fils Alphonse : composée d'une vingtaine de jeunes gens, elle représenta trois comédies de Plaute : les *Captifs*, le *Marchand* et le *Carthaginois*, avec grand succès. Or le fils de l'Arioste, Virginio, affirme que son père était au nombre des acteurs. En outre, un détail piquant a été assez récemment révélé : les études préparatoires de ces trois comédies avaient commencé à Reggio, en juin, sous la direction de Boiardo. L'Arioste, âgé de dix-neuf ans, répétant des comédies de Plaute avec Boiardo comme metteur en scène, c'est une rencontre qui mérite d'être enregistrée.

La participation certaine de l'Arioste aux représentations scéniques de la cour de Ferrare donne une réelle consistance à la tradition, d'ailleurs assez vague, d'après laquelle il aurait aussi pris part au travail d'adaptation des comédies latines en italien : il aurait traduit l'Andrienne et l'Eunuque de Térence. Aucun exercice ne pouvait le préparer mieux à devenir le promoteur principal de la comédie italienne.

50. Le 11 octobre 1493, après tant de fêtes et de réjouissances, mourut la duchesse Eléonore d'Aragon. Ce fut un grand deuil pour Ferrare. Les biographes de l'Arioste font, en général, honneur à celui-ci d'une élégie inspirée par ce triste événement, et qui serait la plus anciennement datée des compositions poétiques conservées sous son nom. De très graves objections ont été formulées pourtant contre cette attribution, non seulement parce que la note du manuscrit : « Ludovicus Areostus annorum 19 », n'est pas autographe comme on l'a cru parfois trop légèrement, mais bien parce que l'écriture même de l'élégie n'est pas celle du poète ; on y a reconnu la main d'un Ludovico Ariosto, son oncle, archiprêtre de la cathédrale, qui, en 1493, aurait eu soixante-trois ans ; voilà qui donne à réfléchir ! Pourtant, si frappants que soient les arguments calligraphiques, ils ne peuvent dispenser de lire le texte ; il ne faut pas que les arbres empêchent à ce point de voir la forêt ! — Or, dès les premiers mots, ce rimeur assez inexpérimenté dit que « ses vers demeurent hésitants, interdits, au milieu du deuil général » ; il se voit obligé de chanter « d'un autre style que celui des accents amoureux ». Cet archiprêtre sexagénaire n'avait donc tourné jusqu'alors que des vers galants ? Il se peut ; mais on voudrait en avoir des indices plus positifs. La base réelle de cette induction est la foi qu'inspire une affirmation de Giosué Carducci : la jeunesse poétique de l'Arioste, a dit ce maître,

« a été purement latine ». Mais si grande que soit l'autorité de Carducci, elle ne saurait prévaloir contre toute vraisemblance : le jeune homme qui s'était essayé à faire parler Pyrame et Thisbé, et probablement à traduire des comédies latines, avait-il vraiment fait vœu de ne jamais dire, en vers italiens, à une femme qu'elle était belle et qu'il l'aimait ? Les réminiscences de Pétrarque, dont est émaillée l'élégie sur la mort d'Eléonore, sont bien d'un débutant qui fait effort pour hausser son style.

La question des amours juvéniles de l'Arioste, telle qu'on devrait pouvoir l'exposer à l'aide de ses poésies italiennes et latines, où abondent les pièces galantes, paraît insoluble. Quelques critiques patients, confiants dans leurs facultés divinatoires, y ont travaillé : leurs constructions sont ingénieuses, mais ne reposent que sur des interprétations arbitraires. En pareille matière, il faut se pénétrer de deux vérités essentielles. D'une part, l'Arioste a beaucoup aimé ; il s'en est vanté avec une certaine coquetterie : « Aujourd'hui, c'est Glycère à qui vont toutes mes pensées, demain ce sera Lycoris ; tantôt Lyda, tantôt Phillis a mon amour ; Glaura ranime mes premiers feux, Hybla en allume de nouveaux, et bientôt Glaura et Hybla s'effaceront devant une nouvelle flamme. » S'il passait de l'une à l'autre avec tant de désinvolture, c'est que, sans doute, ces aimables jeunes femmes n'attendaient aussi de lui qu'une tendresse passagère. Comment espérer débrouiller cet écheveau compliqué, aux fils inconsistants, et quel profit, en fin de compte, y trouverait-on ? Il n'y a eu, en réalité, dans la vie de l'Arioste, comme il n'y a dans son œuvre, qu'un seul amour qui compte, et ce fut un amour relativement tardif, dont le début se place en 1513.

D'autre part, les poésies amoureuses de l'Arioste, en italien, ne renferment aucun nom, même pas celui de la femme pour laquelle nous sommes assurés qu'il en a composé plusieurs. Ses poésies latines nous parlent de Philiroé, de Pasiphile, de Megilla, de Julia, de Lydia et de plusieurs autres ; mais qui nous garantit qu'une même femme n'a pas été chantée sous plusieurs noms successifs, ou qu'inversement un même nom n'a jamais été appliqué à plusieurs femmes ? C'est perdre son temps et sa peine que de vouloir serrer de près la réalité de ces fantômes. Il semble bien que, si l'Arioste a beaucoup parlé de sa vie amoureuse, il a pris de grandes précautions pour nous dérober la personnalité de ses maîtresses. Faut-il le regretter ? Qu'il nous suffise de nous représenter le jeune poète, entre vingt et trente ans,

très absorbé par des aventures galantes, et passant par l'inévitable cycle de l'ardeur à conquérir une beauté, de la joie de la posséder, et de l'amertume de se savoir trahi. Il faut retenir la jolie silhouette qu'a tracée de lui, en trois vers latins, son ami Ercole Strozzi, dans un poème où est décrite une chasse (*Venatio*) ; l'Arioste est au nombre des chasseurs, mais son esprit est bien loin de là : « Tu t'inquiètes à la pensée que Pasiphile t'a été enlevée par le difforme Hémus, et déjà tu songes à raconter en vers élégiaques (tu choisis bien ton temps !) l'histoire de tes tristes amours ! »

51. Il n'est pas du tout sûr que l'Arioste, à ses débuts, se soit systématiquement abstenu de composer des vers en italien, comme l'a voulu Carducci ; mais il demeure bien prouvé que sa prédilection le porta d'abord vers la poésie latine, et que ses premiers essais les plus heureux sont écrits dans la langue d'Horace et de Catulle ; ils remontent aux années 1494-1496.

Voici d'abord un fragment de poème, en quarante-cinq hexamètres, pompeusement intitulé *De laudibus philosophiæ*, qui fut débité par l'Arioste étudiant, dans une séance solennelle de l'université. Le jeune homme ayant abandonné ses études juridiques à la fin de 1494, le morceau ne saurait être postérieur à cette date. C'est un exercice d'école, estimable, sans plus. On y peut joindre un autre fragment de quatorze vers, conservé à la suite du premier, mais sans rapport avec lui. Ce second morceau a dû faire partie d'un éloge du duc Hercule, composé entre juillet et novembre 1495, comme l'a montré M. Fr. Torraca.

Plus intéressante par son contenu, et par sa forme presque parfaite, est une odelette en quatre strophes alcaïques, « à Philiroé » ; elle fut composée à l'occasion de l'arrivée de Charles VIII en Italie, durant l'été de 1494, car les hostilités n'étaient pas encore commencées, et il y est question de la moisson. Cette courte pièce mérite d'être traduite intégralement :

« Que m'importe, à moi, ce que prépare le roi Charles, avec la flotte de France, avec sa cavalerie, avec la redoutable fureur de ses rudes soldats, qui menacent de renverser les remparts ausoniens ?

» Que m'importent, dis-je, les desseins de l'ennemi ? Je n'en ai cure ! Etendu sous un arbousier, bercé par le murmure d'une eau qui tombe en cascade, je regarde le dur Corydon

» qui s'épuise à couper les blés mûrs. Philiroé, si tu désires, comme

tu me l'as dit souvent, que je réponde à ton amour, pose une couronne de fleurs rouges, aux nuances variées,

» sur la tête parfumée de ton amant, une couronne que tu auras tressée de tes mains d'une blancheur éclatante ; viens t'asseoir sur ce gazon, près de moi, et chante doucement accompagnée par la cithare. »

Outre la maîtrise avec laquelle est traitée cette petite scène, dont aucun détail ne pourrait être retranché, ce qui frappe dans ces quatre strophes, c'est l'affirmation un peu cynique d'un épicurisme qui affecte de se désintéresser d'un des événements les plus graves de l'histoire d'Italie. Voilà qui est choquant, surtout quand on pense au ton profondément douloureux sur lequel Boiardo avait parlé de la même catastrophe (§ 44). De cette opposition faut-il conclure qu'une rapide décadence morale s'était accomplie d'une génération à l'autre — Boiardo incarnant l'éclat d'une Renaissance fondée sur l'indépendance politique de l'Italie, et l'Arioste poursuivant en pur artiste le rêve poétique de son prédécesseur, mais prêt à subir une domination étrangère ? Il y a sans doute un peu de cela ; mais il ne convient pas de prendre trop au tragique une bravade juvénile, où entre plus d'impertinence que d'indifférence réelle. L'Arioste n'a pas encore vingt ans : il est tout à l'ivresse de ses premières amours, et il cisèle avec un art déjà consommé quelques strophes épicuriennes, à la manière d'Horace : aux importuns qui voudraient le rappeler à de plus graves préoccupations, il signifie qu'il entend n'être pas dérangé dans ses plaisirs. Mais dans les derniers vers d'une autre pièce, exactement contemporaine, adressée à son cousin Pandolfo Ariosto, il laisse nettement percer l'inquiétude que lui cause cette traversée imminente des Alpes par les Français.

D'ailleurs Carducci a fait connaître une autre rédaction, en huit strophes, de l'ode à Philiroé, moins réussie, assurément, que celle qu'on vient de lire ; mais il s'y trouve des expressions de blâme et même d'indignation à l'adresse des tyrans ambitieux et cupides, qui travaillaient à leur perte pour enrichir un maître dont ils ne devaient plus pouvoir secouer la domination, et surtout à l'adresse des mercenaires assez fous pour vendre leur sang à prix d'or ; et cela consolait le grand critique, le poète patriote qu'était Carducci : ainsi donc l'Arioste n'était pas le cynique indifférent qu'il affectait de paraître ; il avait senti de la colère et du mépris pour les coupables du désastre de 1494 ! — Mais l'artiste qu'il était n'hésita pas à

amputer son odelette des malédictions qui l'alourdissaient, afin d'en faire un petit chef-d'œuvre de grâce épicurienne. Il est vraisemblable, en effet, que la rédaction en huit strophes constitue le premier jet, le plus proche des événements et le plus sincère ; la rédaction abrégée serait postérieure. L'hypothèse est séduisante, car elle est bien conforme aux habitudes de l'Arioste, qui reprenait volontiers et polissait ses écrits ; elle fait en outre disparaître cette invraisemblance, qu'un art si sobre, si délicat, si impeccable ait été atteint d'emblée par un latiniste de moins de vingt ans.

52. C'est une difficulté qui avait arrêté Carducci. En 1524, l'Arioste écrivait à Bembo qu'à vingt ans son ignorance était telle que, sans guide, il aurait eu de la peine à comprendre « le traducteur d'Esope », c'est-à-dire le fabuliste Phèdre (§ 48). Comment le croire, si, précisément à vingt ans (1494), il composait des vers latins qui ne sont assurément pas d'un écolier ordinaire ? On peut penser que le poète, à trente ans d'intervalle, confondait un peu les dates, et surtout qu'il exagérait. Ce qu'il avait à cœur d'expliquer à Bembo, dans son épître, c'est que, s'il était devenu assez bon latiniste, il n'avait jamais bien appris le grec ; et cela se traduisait, sous sa plume, par cette affirmation sommaire : « Je ne savais rien de rien ! » — Il faut lire la suite de cette confession du poète sur ses études tronquées :

« La Fortune, en cette conjoncture, me témoigna beaucoup de bienveillance, car elle plaça sur mon chemin Grégoire de Spolète, dont je ne saurais jamais assez bénir la mémoire. Il possédait tous les beaux secrets du grec et du latin, et pouvait juger lequel avait été célébré par la meilleure trompette, du fils de Vénus (Enée) ou de celui de Thétis (Achille). Mais à cette époque, je ne me souciais guère de savoir comment Hécube avait été victime d'une rage furieuse, ou comment Ulysse avait privé Rhésus de ses chevaux et de la vie (sujets de deux tragédies d'Euripide). Car je voulais d'abord apprendre en quoi Enée avait offensé Junon pour qu'elle lui contestât le beau royaume d'Hespérie. Savoir la langue des Achéens me semblait un médiocre titre de gloire si, avant tout, je ne comprenais pas bien la langue de mes chers Latins. Tandis que je m'appliquais à acquérir l'une, et que je remettais à plus tard l'étude de l'autre, l'Occasion courroucée m'échappa, car je n'avais pas saisi sa chevelure, quand elle me la présentait » (v. 166-183).

Grégoire de Spolète est un humaniste dont le souvenir ne vit guère que dans ces vers de l'Arioste, et dans une ode alcaïque où il dit de

son maître : « Il a fait pour moi plus que mon père ; car je lui dois de vivre de façon excellente (*esse optime*), alors que, à mon père, je devais simplement de vivre confondu dans la foule. » Il avait enseigné à Sienne, où il fut d'abord moine puis prieur du couvent de S. Agostino. Ayant renoncé à la vie monastique, il vint enseigner à Ferrare ; mais il ne semble pas avoir occupé de chaire à l'université : comme c'était alors l'usage, il dut ouvrir une école privée, que fréquentaient des jeunes gens de la bonne société ferraraise ; nous savons que l'Arioste y eut pour condisciple Alberto Pio, de la famille des comtes de Carpi. La faute dont le poète s'accuse en écrivant à Bembo est donc d'avoir négligé l'étude du grec et de n'avoir plus retrouvé l'occasion qu'il avait laissé échapper. Grégoire, en effet, quitta Ferrare en 1499, appelé à servir de précepteur à Francesco Sforza, fils de ce duc Jean Galéas qui était mort en 1494, peut-être empoisonné par Ludovic son oncle. La « malheureuse duchesse », comme dit l'Arioste (v. 184-185), c'est-à-dire Isabelle d'Aragon, suivit son fils en France, où l'emmena Louis XII ; Grégoire y accompagna son élève, et mourut peu après. L'espoir que l'Arioste et ses amis conçurent un moment, de voir leur maître revenir en Italie, se trouva ainsi déçu.

Les études classiques de l'Arioste et sa préparation d'humaniste s'inscrivent donc entre les années 1494 et 1499. On peut se demander de quoi il vécut pendant cette période : commença-t-il dès cette époque à remplir quelque fonction à la cour ? Il ne semble pas, et on doit penser que son père put subvenir encore aux besoins de son fils. Mais il ne devait plus être en mesure d'y pourvoir longtemps.

53. Niccolò Ariosto avait été appelé à remplir à Ferrare, en 1486, la charge de « Juge des Douze Sages » (§ 47), et là il acquit, en trois ans, une remarquable impopularité, attestée par une série de vingt-trois sonnets satiriques, fort injurieux, dirigés contre lui, et malheureusement tournés avec une malice si spirituelle qu'aujourd'hui, comme alors, la lecture en est très divertissante : Niccolò y est couramment traité de juge corrompu et de voleur.

Il convient de ne pas prendre ces accusations à la lettre. La satire politique, qu'elle s'appelle Pasquinades, Mazarinades ou polémiques de presse, est prodigue, en tout temps, des nombreux qualificatifs qui peuvent alterner avec « brigand » et « assassin ». Ce qui est vrai, c'est que Niccolò Ariosto était un homme dur ; une fois au moins, on verra dans quelles circonstances, il montra avec quel sans-façon il était capable de traiter ses justiciables. D'autre part, avec ses dix

enfants, il avait de réels besoins d'argent ; il n'ignorait pas qu'à tout moment il courait le risque d'être relevé de sa charge par une décision sans appel ; aussi avait-il hâte, comme tous ses pareils, de mettre de côté de quoi s'assurer, pour lui et les siens, des ressources suffisantes. En sorte que, pour rester dans la vraisemblance et l'équité, on peut admettre que Niccolô Ariosto, s'il ne fut pas pire que ses congénères, ne fut pas sensiblement plus scrupuleux. Il est d'ailleurs remarquable, et consolant, de constater que le ton injurieux de ces sonnets relève plus de la caricature que de la diffamation ; après les avoir lus, nous sommes bien convaincus que Niccolô s'était acquis à Ferrare une fort mauvaise réputation ; mais nous n'y relevons aucune accusation formelle, précise, contre lui ; la satire, très âpre, reste dans les généralités.

Aussi le duc ne se crut-il pas tenu de retirer sa confiance à ce fidèle serviteur ; si, le 1er janvier 1489, il lui enleva ses lucratives fonctions, ce fut pour l'envoyer en mars à Modène, avec le titre de capitaine de la ville, et ce changement était bien loin de constituer une disgrâce : Hercule éloignait simplement de Ferrare un magistrat dont on parlait un peu trop. Nous ne savons rien de précis sur la façon dont il s'acquitta de sa mission à Modène ; mais en 1492, il en fut rappelé, et envoyé en Romagne avec le titre de commissaire ducal, en résidence à Lugo ; et c'est là que les choses se gâtèrent sérieusement pour le père de l'Arioste.

54. C'était le moment où Hercule essayait de se placer sous la direction politique et morale de Savonarole (§ 31). Les avertissements du dominicain s'imposèrent irrésistiblement à l'esprit d'Hercule le jour où son favori, Zampante, fut assassiné en pleine ville, en juillet 1496, à la grande joie des Ferrarais. Alors le duc comprit qu'il devait sévir contre tous ceux qui tyrannisaient ses sujets ; or le premier qui eut le malheur d'encourir sa colère fut Niccolò Ariosto.

Durant l'automne de 1496, un citoyen de Lugo surprit une nuit, dans sa maison, un galant qui parvint à s'enfuir, mais en laissant son manteau entre les mains du chef de famille offensé. Le gouverneur, mis au courant de l'affaire, estima nécessaire de s'assurer cette pièce à conviction, pour découvrir le coupable, et demanda qu'elle lui fût livrée. Mais le bourgeois jugea plus sage d'affirmer qu'il ne s'était rien passé chez lui, et qu'il ne savait pas ce qu'on lui voulait. Niccolô Ariosto s'obstina ; il fit venir ledit bourgeois, le mit à la torture, obtint de lui le récit de toute l'affaire et fit son rapport au duc.

L'abus de pouvoir était bien caractérisé : cet homme n'avait commis aucune faute ; il n'avait déposé aucune plainte ; il n'y avait pas l'ombre d'une raison pour le soumettre à la torture. Hercule prit fort mal la chose : le 4 novembre, il releva Niccolò de ses fonctions et ne lui en confia plus d'autres. C'était la disgrâce définitive, aggravée par une amende de cinq cents ducats ; car le duc ne perdait jamais de vue les intérêts de sa cassette !

Alors le désespoir et la gêne entrèrent dans la maison de Niccolò. Sans doute, sa femme et lui possédaient quelques terres près de Reggio ; mais la famille était nombreuse, et les économies de l'ancien fonctionnaire ducal n'étaient pas inépuisables ! Environ trois ans plus tard, en février 1500, Niccolò mourut, laissant à Ludovico, son fils aîné, le rôle de chef de famille, de conseiller pour sa mère, de tuteur pour ses neuf frères et sœurs.

Il convient de noter que l'Arioste n'a jamais parlé de son père qu'avec respect et affection ; nulle part on ne surprend, dans son œuvre, la moindre allusion, même lointaine, aux défauts bien réels de son caractère. Ludovico a consacré à la mémoire de son père de courtes poésies latines dans lesquelles il vante son activité, son dévouement à sa famille, et se fait honneur de lui avoir toujours été soumis. A dire vrai, le fils n'eut rien du caractère du père, dur, âpre au gain, servilement dévoué à son prince, et capable de faire lourdement sentir son autorité à ses justiciables. Au contraire, nous nous plaisons à reconnaître dans la douceur affectueuse et un peu mélancolique du poète un reflet de sa mère Daria Malaguzzi — sur laquelle, d'ailleurs, tout renseignement précis fait défaut : ce fut une de ces dignes femmes dont la vie, entièrement confinée dans le sanctuaire familial, n'a jamais attiré l'attention de ses contemporains.

II

L'Arioste chef de famille.
Le service du cardinal Hippolyte.

55. Dans son épître à Bembo, l'Arioste parle de la mort de son père comme de l'événement qui ruina tous ses beaux projets d'études : « Là-dessus mon père meurt, et, de la vie contemplative, chère à Marie, il faut que je me tourne vers l'activité de Marthe. Je dus laisser là Homère pour compulser registres et carnets de comptes : il fallait trouver un mari pour établir une de mes sœurs, puis une autre, sans que le patrimoine eût trop à en souffrir. Pour mes jeunes frères, auprès desquels j'avais à tenir la place d'un père, mon devoir et ma tendresse m'imposaient de veiller aux études de l'un et au placement de l'autre à la cour, de diriger un troisième vers une autre carrière, et surtout de m'assurer que leur jeune âge, prompt à recevoir l'empreinte du vice, ne s'écartait pas du sentier de la vertu. Et ces soucis ne furent pas les seuls qui s'opposèrent au progrès de mes études ; du moins ai-je pu attacher ma barque au rivage pour qu'elle ne partît pas à la dérive. Mon esprit fut alors accablé de tant de chagrins que j'aurais souhaité voir la Parque couper le fil de mes jours. Celui dont la douce compagnie avait nourri mes études, dont l'affectueuse émulation, en m'excitant, m'avait fait avancer plus vite, mon parent, mon ami, mon frère, que dis-je ? non pas la moitié de mon âme, mais mon âme tout entière, Pandolfo mourut peu après ! Ce fut une nouvelle secousse que subit alors la famille des Ariosti dont il était un rameau, et peut-être le plus beau » (v. 199-225).

Tout le caractère sensible du poète se reflète dans cette page, où sont rappelés les grands deuils qui l'affligèrent au cours de l'année 1500 ; il y rappelle l'amitié profonde qui l'unissait à son cousin Pandolfo, son compagnon d'études, entré depuis l'année précédente au service du duc, son affection plus tendre pour ses frères et ses sœurs, empreinte de cette honnêteté foncière, que n'altéra jamais une

légèreté de mœurs alors couramment admise, enfin la répugnance qu'inspiraient à ce poète-né les soucis d'une succession difficile, d'une administration compliquée, dont il vint cependant à bout, à force de conscience. Ainsi s'en allaient en fumée tous les beaux projets qu'il avait caressés pour étendre sa connaissance des littératures antiques. D'autres devoirs l'absorbaient : il lui fallait assurer la vie des siens, tout en pourvoyant à ses propres moyens d'existence. Nous sommes informés que, depuis 1498, peut-être un peu plus tôt, il recevait de la Chambre ducale une « provision » fixe, mais sans doute modeste, et qui ne pouvait pas le mener bien loin.

Le besoin où il se trouvait de se créer des revenus, est un point sur lequel fournit quelques indices l'élégie latine intitulée : « *De diversis amoribus* » : sous prétexte d'y exposer l'inconstance de son humeur et de ses goûts, le jeune poète passe en revue les tentatives multiples qu'il fit pour trouver, dirions-nous, un emploi rémunérateur. Sa fantaisie l'avait d'abord porté vers l'étude du droit, puis vers la poésie (§ 48) ; voici bientôt une nouvelle orientation de son activité : « chanter les batailles, les exploits des chefs, les durs combats de Mars, en embouchant la trompette qui rend immortel. » Mais cette vocation épique ne dure guère ; elle ne résiste pas à cette simple remarque : « Les poètes n'en reçoivent aucune récompense ! » Alors le jeune indécis veut chercher fortune à la cour, en y acceptant « un service, une sujétion pénible » (v. 27-32).

56. En d'autres termes, l'Arioste essaie de se créer quelques ressources en entrant au service des princes d'Este, et cela par deux moyens qu'il envisage successivement : il embouchera la trompette épique pour glorifier ses maîtres ; — puis, s'étant ravisé, il acceptera un service capable de lui assurer un salaire régulier.

La tentative d'épopée indiquée ici est connue ; nous possédons le début du poème, interrompu au deux cent onzième vers. Ce n'est pas le Roland Furieux, dont la conception première ne peut être antérieure à l'entrée du poète au service du cardinal Hippolyte, mais bien le fragment en tercets, dont les exploits d'un Obizzo d'Este devaient constituer le sujet. Pourquoi l'Arioste a-t-il renoncé à cette entreprise ? S'est-il aperçu, comme le dit l'élégie, que les poètes sont mal payés de leurs travaux ? Peut-être ; mais il est bien probable aussi qu'il était peu satisfait de la matière, apparemment assez pauvre, qu'il avait choisie, sans beaucoup de réflexion, — moins satisfait encore de l'usage de la « terza rima » qu'il pensait appliquer à un récit

de ce genre. L'Arioste avait un sentiment trop juste de ce qu'exigeait l'adaptation parfaite de la forme rythmique au contenu d'un poème pour ne pas se rendre compte qu'il était mal parti. Peut-être d'ailleurs le jugement bien connu, prêté à Bembo, sur l'inaptitude de l'Arioste à s'écarter de la poésie légère, en latin, pour aborder en italien le genre chevaleresque, fut-il manifesté à ce propos ; ce serait en tout cas moins ridicule que si cette condamnation avait été prononcée contre les premiers épisodes du Roland Furieux ! Bembo justement séjourna de 1498 à 1504 à Ferrare ; et on comprendrait que l'Arioste ait été découragé par l'opinion de ce juge. déjà très écouté par ses jeunes amis ferrarais.

Quant à la pensée qu'il eut de chercher fortune à la cour, en y acceptant « un service, une sujétion pénible », les biographes de l'Arioste n'en savent rien avant la fin de 1503. L'indice contenu dans l'élégie « *De diversis amoribus* » n'est pourtant pas négligeable, surtout si on le rapproche d'un autre poème latin, dont le caractère dominant est une adulation poussée aux plus extrêmes limites. Cette pièce nous reporte à janvier 1502 : la Cour hâtait alors fièvreusement les préparatifs du second mariage du prince Alphonse avec la trop fameuse Lucrèce Borgia (§ 28). Pour étouffer les voix qui criaient au scandale, le duc voulait donner aux fêtes un éclat exceptionnel : partout se dressaient des arcs de triomphe, des estrades ; les palais étaient brillamment décorés ; on s'apprêtait à représenter cinq comédies de Plaute. Le 1er février, la fille d'Alexandre VI, accompagnée depuis Rome par les deux jeunes frères d'Alphonse, Ferdinand et Sigismond, fit son entrée à Ferrare, où sa beauté désarma les plus légitimes préventions.

Pendant ce temps, l'Arioste n'était pas demeuré inactif : il avait écrit, en cent cinquante et un hexamètres, un épithalame dont la valeur poétique, certes, est mince, mais qui présente un certain intérêt historique : car c'est la première composition dans laquelle on le voit s'exercer à l'ingrat métier de courtisan ; et pour son début dans ce genre, il dépassait toutes les bornes de l'adulation ! A trois reprises, Lucrèce y est qualifiée de « pulcherrima virgo » ou de « romana virgo » ; or cette vierge romaine en était à son troisième mariage, et les deux premiers avaient été marqués par quelques incidents fâcheux : naissance d'un enfant illégitime, assassinat du second mari, presque sous les yeux de Lucrèce, par son frère César... — Comme, de sa nature, l'Arioste n'était pas flagorneur, on est amené à penser qu'en s'ex-

primant ainsi, il visait un objectif précis. Une personnalité de premier rang arrivait à la cour ; pourquoi n'aurait-il pas été appelé à jouer, par exemple, le rôle de secrétaire auprès de la future duchesse ? Pourquoi n'aurait-il pas été son poète attitré, aussi bien qu'Ercole Strozzi et Tebaldeo qui, dans le Roland Furieux, seront représentés comme les thuriféraires officiels de Lucrèce (XLII, 83) ?

Malgré ses efforts, il n'y réussit pas ; mais les textes subsistent où nous trouvons l'écho de l'ambition qu'il nourrit alors.

57. L'Arioste semble avoir éprouvé quelque amertume de cet échec ; car, poursuivant son récit, il dit : « Rebuté par l'ingratitude du prince, je suis repris par mon caprice, qui ne me laisse pas un instant de trêve. » Cette fois, c'est vers le métier des armes qu'il se tourne : « N'ai-je pas, comme les autres, les forces appropriées ? un corps endurci à la fatigue ? des mains capables de manier la lance ?... Voici mon cheval de bataille au pied sonore ; voici les armes destinées à la guerre. J'ai prêté serment de servir sous un prince illustre et vertueux ; j'attends le signal du combat que lancera la trompette stridente ! » (*De div. am.*, v. 33-42.)

L'Arioste soldat ! De toutes ses métamorphoses juvéniles, c'est assurément la plus inattendue ! Elle dura peu, et laissa dans son esprit les plus mauvais souvenirs, à en juger par les douze vers dans lesquels il exprime ensuite son horreur de la guerre. — Mais à quel moment de sa jeunesse se place cet épisode ? Quand apparut-il devant ses contemporains, armé de pied en cap et campé sur un beau cheval ? — On a généralement pensé aux événements militaires qui se déroulèrent en Vénétie de 1509 à 1510 ; mais il entre beaucoup d'exagération et d'illusion dans le récit des prétendus exploits du poète. Il s'agit en réalité, très prosaïquement, de la dignité de « capitaine du château de Canossa », à laquelle il fut promu en avril 1502. Son père avait été capitaine à Reggio, à Modène, à Lugo ; le duc Hercule pensa tout naturellement à octroyer au fils un titre analogue.

Le château historique de Canossa, plusieurs fois démoli, puis restauré, situé dans une position formidable à une vingtaine de kilomètres au sud de Reggio, conservait une certaine importance pour la protection des villes d'Emilie contre les bandes de montagnards armés, toujours prêtes à se livrer au pillage de la plaine. Le capitaine du château commandait une petite garnison et exerçait sa juridiction sur quelques localités voisines. Ce n'était donc pas pour se battre, mais pour s'acquitter de cet emploi que le poète se pourvut de tout

un attirail guerrier. Des documents, plusieurs fois publiés, nous apprennent que la solde de l'Arioste lui fut versée à partir du 6 avril 1502 ; du 2 mai à la fin de juillet, les paiements furent faits pour lui, à Reggio, entre les mains d'intermédiaires dont deux occupent une place importante dans ses amitiés, ses cousins Annibal et Sigismond Malaguzzi. Enfin, à partir du 1er octobre jusqu'à la fin de janvier 1503, les versements eurent lieu sans le concours d'aucun intermédiaire.

La conclusion qui se dégage de ces faits paraît assez claire : pendant la belle saison, d'avril à août ou septembre, le capitaine résida dans son nid d'aigle. Sans doute pouvait-il en descendre aisément et faire des apparitions à Reggio, grâce à son bon cheval de bataille. Le voisinage de sa ville natale, où il avait passé les dix premières années de sa vie, où résidait toute la famille de sa mère, et qu'il aima toujours d'une tendresse particulière, devait constituer à ses yeux le plus grand charme de ses nouvelles fonctions. Mais quand vinrent les journées courtes et pluvieuses d'automne, il se fixa résolument à Reggio. Nous ignorons quand il se démit des fonctions de capitaine ; mais il ne semble pas être remonté à Canossa au printemps 1503 ; puis à la fin de l'année, il entra au service du cardinal Hippolyte.

58. On peut considérer comme probable, jusqu'à preuve du contraire, que l'Arioste passa encore la majeure partie de 1503 à Reggio, où pouvaient le retenir bien des intérêts : sa famille y possédait quelques terres. D'autre part, il a rappelé lui-même combien ce séjour avait été propice à sa veine poétique, car il y avait goûté une liberté d'esprit qu'il ne devait plus connaître ensuite. Son cousin Sigismond possédait, au bord de la voie Emilienne, à peu de distance à l'est des remparts, une villa, située près d'une église consacrée à saint Maurice, au milieu de prairies et de petits cours d'eau — l'un d'eux porte le nom orgueilleux de Rodano —, où le poète passa des jours heureux : la villa « mauricienne » subsiste encore, et conserve quelques pièces dans l'état même où les connut l'Arioste ; et celui-ci aima aussi l'hospitalité d'une autre villa des Malaguzzi, « l'Albinea » située au milieu de vignes et de vergers, sur une colline appelée « monte Jaco ». Dans une épître adressée en 1523 à son cousin Sigismond, il évoque avec complaisance ces gracieux décors champêtres, au milieu desquels sa verve poétique s'était librement épanchée, tant en italien qu'en latin : « Jadis, ils m'ont invité doucement à noircir du papier, les paysages riants que notre bonne ville de Reggio, mon berceau, possède en

abondance. Ta villa mauricienne charme toujours ma pensée, avec sa belle salle, le Rodano tout proche, asile ombragé, cher aux Naïades, le vivier limpide qui entoure le jardin, le frais canal qui court au milieu des herbes et va faire tourner le moulin. Je ne puis effacer de ma mémoire les vignes et les sillons de la fertile colline de Jaco, la vallée, le coteau, la tour si bien campée. Tantôt dans une retraite ombreuse et tantôt dans une autre, j'écrivais en plus d'une langue et en plus d'un style, et je m'abreuvais aux ondes du lac cher à Pégase. C'étaient alors mes belles années, l'avril et le mai de ma vie ! » (*Sat.* IV, v. 115-131.)

Que le capitaine de Canossa ait laissé volontiers son épée, son casque et sa cuirasse pour revenir au service des Muses, la même élégie latine le dit formellement : « Que plutôt mes plaisirs soient les grottes et les collines mollement inclinées, et les prairies sans cesse arrosées par des eaux courantes ; là, au milieu des groupes de satyres et de jeunes dryades, que mes doigts manient le plectre, que mes lèvres s'appliquent à la flûte ! » (v. 55-58). Cette élégie doit avoir été composée précisément à cette époque, car elle ne parle pas des nouvelles occupations que l'Arioste accepta dès la fin de 1503. On peut encore admettre que la jolie pièce « *De Lydia* » fut écrite vers le même temps. Le poète est à Reggio ; l'automne est venu avec ses pluies, favorable au plaisir de la chasse et « à toutes les joies que comporte la saison pluvieuse à la campagne ». Mais il est triste, car il est seul : Lydia s'est éloignée de Reggio sans l'avertir, sans l'inviter à la rejoindre, et elle ne parle pas de revenir ! « Ah ! si je pouvais me rendre près de toi, tout serait beau, même les tanières des bêtes féroces, même les citadelles perchées sur des montagnes sauvages ! » Pour désigner le séjour le plus affreux et le plus inhospitalier, l'imagination de l'Arioste évoque spontanément la résidence de Canossa : il s'y rendrait encore volontiers, si c'était pour y retrouver Lydia !

59. Les mois heureux passés à Reggio, ou aux environs, en 1502-1503, n'ont pas été stériles, même au point de vue de la conception du Roland Furieux. Si l'Arioste, après avoir renoncé à chanter les exploits d'Obizzo d'Este, fit, pour son instruction, une sorte de revue de toute la littérature héroïque et romanesque, ainsi que l'assure G. B. Pigna, et choisit enfin le sujet que Boiardo avait laissé en suspens, comment ne pas se rappeler que le souvenir du poète du « Roland Amoureux » était plus vivant et plus respecté que nulle part ailleurs dans cette ville de Reggio, dont il était la gloire, et où l'Arioste

l'avait connu ? Il est impossible qu'à ce moment l'*Orlando Innamorato* n'ait pas été une des lectures favorites de son futur continuateur ; qui sait s'il n'y trouva pas une distraction précieuse durant les longs loisirs de Canossa ? Même si l'édition intégrale du poème, qu'on suppose avoir été publiée entre 1495 et 1499, reste un mythe, nulle part il n'était plus facile qu'à Reggio de se procurer une copie de la troisième partie. On peut relever, tout au moins à titre de coïncidence, que, dès les premiers chants du Roland Furieux, dans la description de la citadelle enchantée d'Atlant, on relève, sous la plume de l'Arioste, un souvenir frappant de la situation de Canossa (*Rol. Fur.*, III, 65 ; IV, 12.)

Parmi les fils serrés de la trame que Boiardo avait préparée, mais qu'il n'avait pu tisser tout entière, il en est un qui dut retenir tout particulièrement l'attention de l'Arioste et fixer son choix : ce motif, qui n'apparaît distinctement que dans les derniers chants du Roland Amoureux, est l'amour naissant de Roger et de Bradamante, prélude d'un mariage encore lointain, d'où devait descendre la famille d'Este (§ 44). Le poète trouvait là l'occasion de revenir au dessein qui lui avait inspiré l'idée de chanter les exploits d'Obizzo d'Este ; et il allait pouvoir le reprendre dans d'excellentes conditions, c'est-à-dire avec des personnages aimés du public, mêlés à une action déjà familière, dont on attendait impatiemment la suite.

En même temps, il n'abandonnait pas le projet, inutilement caressé en 1502, de trouver un service à la cour, et cette fois, il y réussit. A la fin de 1503, il fut inscrit au nombre des « familiers » du jeune cardinal Hippolyte d'Este. Ce fut là, si l'on en croit la suite de son épître à P. Bembo, le coup suprême porté à son désir de devenir un helléniste passable ; il fallut y renoncer : « Depuis l'élection de Jules II jusqu'à sa mort, et pendant sept ans encore du pontificat de Léon X, le cardinal ne me laissa guère rester à la même place : de poète que j'étais, il fit de moi un courrier ! Juge un peu, si, constamment par monts et par vaux, j'ai pu apprendre le grec ou le chaldéen ! » (v. 235-239.)

L'indignation qui inspire ces vers est assurément d'une sincérité parfaite ; mais la chronologie en est inexacte : la septième année du pontificat de Léon X se place entre février 1519 et février 1520 ; or c'est indubitablement en 1517 que l'Arioste se sépara de son maître et seigneur, le cardinal (§ 77).

60. Hippolyte était le cinquième enfant du duc Hercule d'Este

et d'Eléonore d'Aragon, et leur troisième fils, Isabelle et Béatrice étant les aînées. Alphonse devait hériter de la dignité ducale ; Ferdinand suivrait la carrière des armes ; Hippolyte fut donc destiné à l'Eglise. Né en 1479, il reçut la tonsure à six ans ; l'année suivante, son oncle Mathias Corvin, roi de Hongrie, qui avait épousé Béatrice d'Aragon, sœur d'Eléonore, lui conféra l'archevêché de Strigonium (Esztergom ou Gran, au nord-ouest de Buda-Pesth) ; l'épiscopal enfant se rendit donc sur les rives du Danube, ou plutôt y fut porté en litière, et y resta jusqu'à ce que, en 1497, il obtint un autre évêché, celui d'Agria (Eger ou Erlau), qui ne l'obligeait pas à la résidence. Alors il rentra en Italie : il avait dix-huit ans. Déjà cardinal-diacre de Santa Maria in Silice depuis trois ans, il obtint successivement l'archevêché de Milan, celui de Narbonne, celui de Capoue, et enfin, en 1503, celui de Ferrare ; il y ajouta, par la suite, celui de Modène, sans parler d'autres bénéfices, comme la riche abbaye de Pomposa, aux portes de Ferrare, le titre d'archiprêtre de la basilique vaticane... Il était insatiable !

Sa nomination à l'évêché de Ferrare fournit à l'Arioste l'occasion de lui adresser trois distiques latins, où l'esprit d'adulation s'affirme avec la même outrance que dans l'épithalame destiné à Lucrèce Borgia (§ 56) : le jeune prélat y est présenté comme le « chaste Hippolyte ». Cette chasteté d'Hippolyte d'Este va de pair avec la virginité de Lucrèce Borgia ! L'Arioste reprenait donc la manœuvre qui ne lui avait pas réussi au début de 1502, et on peut croire que, cette fois encore, il l'entreprit sans enthousiasme ; du moins y apporta-t-il une incontestable application. Il convient, en tout cas, de repousser l'interprétation que plusieurs critiques, même les plus autorisés, ont donnée de cet épisode : parler du « chaste Hippolyte », disent-ils, était une bonne plaisanterie, dont le cardinal a bien dû rire ! — Voilà une étrange méconnaissance de la nature des relations qui pouvaient exister entre le fougueux prélat et l'humble poète qui sollicitait alors auprès de lui un modeste emploi ! L'Arioste sentait, aussi bien que nous, l'exagération grotesque de ses flatteries ; mais comment se serait-il permis d'en ricaner ? Le problème qu'il avait à résoudre était celui du pain quotidien, pour lui et les siens.

Hippolyte avait été engagé dans la carrière ecclésiastique sans que personne eût jamais songé à se demander si ce gamin avait la moindre aptitude pour jouer le rôle auquel on le destinait, ou sans que personne se fût préoccupé de l'y préparer. Au début du XIVe siècle, Dante

s'était élevé déjà contre la légèreté des parents qui dirigeaient leurs enfants vers telle ou telle carrière, sans tenir compte de leur vocation : « Vous faites un religieux de celui qui est né pour porter l'épée ! » (*Parad.*, VIII, 145-146). Hippolyte manifesta, par la suite, des aptitudes militaires appréciables ; mais il fut un homme d'Eglise scandaleux. Ne disons pas que ce fut un prélat mondain ; le mot pourrait éveiller dans notre esprit l'image de ces abbés galants du XVIII^e^ siècle, qui, à défaut de qualités sérieuses, savaient conserver dans leurs manières de l'esprit, de l'élégance et de la distinction. Hippolyte était sensuel et violent, comme tous ceux de sa race. En 1504, un envoyé spécial du pape étant venu lui exprimer les remontrances justifiées du chef de l'Eglise, il fit rouer de coups le malencontreux ambassadeur ! Il avait pour compagnon de plaisirs un de ses demi-frères, Jules, entré dans les ordres comme lui ; et quand Hippolyte s'éloignait de Ferrare, Jules le tenait au courant de la chronique scandaleuse de la cour dans des lettres d'une incroyable grossièreté. Il aimait les femmes, la bonne chère, la chasse ; ses meutes, ses faucons, ses équipages de chasse étaient son orgueil ; on s'adressait à lui comme à un expert réputé en ces matières, et il s'en montrait extrêmement flatté.

Par ailleurs, il avait des goûts distingués : il appréciait les beaux parcs, les arbres, les fleurs, et, bien entendu, le luxe et les fêtes ; il était élégant, et même efféminé, s'habillant avec recherche, et soucieux de faire valoir ses attraits. Veronica Gambara lui écrivait qu'elle lui baisait les mains, « ses belles petites mains » — *le belle manine ;* — ne dirait-on pas que c'est un galant chevalier qui écrit ainsi à sa belle ? — Avec cela, il s'entourait volontiers de savants, de lettrés, de poètes ; l'Arioste est le plus illustre de tous, mais dans son entourage on en comptait d'autres, nullement méprisables.

61. Cette figure de prélat lettré est déshonorée devant l'histoire par le scandale qui éclata justement peu d'années après que l'Arioste était entré à son service ; l'aventure est fort connue. Il s'agit d'une tragédie familiale qui se déroula, en deux actes, avec une brutalité foudroyante, entre novembre 1505 et septembre 1506, peu après la mort d'Hercule, lorsqu'il n'y eut plus personne à la cour qui fût capable de tenir en respect l'impétueux cardinal. Déjà dans les dernières années de sa vie, le vieux duc avait eu des scènes extrêmement pénibles avec ce fils intraitable ; et des démêlés très vifs s'étaient élevés, en outre, entre le cardinal et son frère Alphonse. Hercule

mourut le 25 janvier 1505, et Alphonse lui succéda, non sans que Ferdinand, son cadet, en éprouvât une profonde jalousie. Ce sentiment allait compliquer le sombre drame qui éclata dès l'automne suivant.

La tradition transmise par les écrivains ferrarais veut qu'une rivalité amoureuse ait mis aux prises le cardinal et Jules, fils naturel d'Hercule et compagnon de plaisir d'Hippolyte. Il se serait agi d'une belle Espagnole, venue à Ferrare à la suite de Lucrèce, dont elle était la cousine, Angela Borgia. Le cardinal était fort épris d'elle ; mais Angela ayant déclaré qu'elle trouvait les yeux de Jules plus beaux, le prélat résolut de tirer de son frère une atroce vengeance. Le 3 novembre 1505, Hippolyte, accompagné de quelques sicaires, attendit son frère sur le chemin par où celui-ci devait rentrer à Ferrare, au retour de la chasse : lorsque le malheureux parut, il fut renversé de cheval, roué de coups, puis ses bourreaux se mirent en devoir de lui arracher les yeux, qu'ils firent sortir des orbites avec des baguettes pointues. Pour détourner les soupçons, le cardinal, sans attendre la fin de l'opération, alla, bride abattue, avertir le duc de ce qui s'était passé, comme si la rumeur publique venait de le lui apprendre ; mais quelques instants plus tard, Jules arrivait tout sanglant, et dénonçait son agresseur. Alphonse entra dans une violente colère et enjoignit à Hippolyte de quitter les états de Ferrare. Celui-ci obéit, atténua de son mieux l'horreur de son acte auprès du pape, et réussit à empêcher qu'on livrât ses complices réfugiés à Venise ; puis la grande colère du duc s'apaisa, et bientôt une réconciliation eut lieu entre le duc et le cardinal.

Un examen attentif de la correspondance que, de Mantoue, Isabelle entretenait avec son frère Alphonse, et avec les informateurs qu'elle avait à Ferrare, introduit dans ce récit une variante importante : on n'y voit pas qu'une rivalité amoureuse, dont Angela Borgia aurait été l'objet, fût la cause initiale du conflit ; du moins les correspondants de la marquise de Mantoue n'attachèrent pas à ce détail, s'il eut quelque réalité, l'importance que lui donnèrent les chroniqueurs. Les documents mantouans parlent surtout de rivalité d'influence et d'ambition entre Hippolyte et Jules. D'autre part, la version officielle de l'attentat écartait la connivence du cardinal ; mais un billet confidentiel d'Alphonse à sa sœur reconnaît que le guet-apens était bien l'œuvre d'Hyppolyte, qu'il y assistait et qu'il cria lui-même aux exécuteurs de l'attentat : « C'est lui ; frappez-le ; arrachez-lui les

yeux ! » Cependant, malgré les conseils de fermeté qui lui furent donnés, Alphonse n'osa pas sévir contre son frère préféré : celui-ci put assurer l'impunité de ses complices, et en fut quitte, lui-même, pour une courte absence ; le duc fut surtout préoccupé de masquer ces rivalités sauvages entre frères. De tout cela, Ferdinand, très dévoué à Jules, garda une farouche rancune contre le duc. Quant à la victime, on réussit à lui conserver l'usage de l'œil gauche ; son œil droit même ne resta pas complètement aveugle. Mais toutes les réconciliations théâtrales du monde ne l'empêchèrent pas d'être animé d'une haine inexpiable contre le cardinal et contre le duc ; et ce fut le point de départ d'une nouvelle tragédie.

62. En avril 1506, Alphonse s'absenta de Ferrare, laissant à Hippolyte l'exercice du pouvoir. La circonstance parut propice à Jules et à Ferdinand pour ourdir, avec l'aide de Boschetti, comte de San Cesario, et de quelques hommes dévoués à leur cause, un complot destiné à tuer Alphonse et Hippolyte, pour proclamer Ferdinand duc de Ferrare. Le cardinal eut vent de certaines démarches suspectes, et fit arrêter un serviteur de Jules qui avait été chargé de se procurer du poison. Aussitôt Jules alla chercher asile à Mantoue, tandis que Ferdinand crut plus habile de ne pas quitter Ferrare. Mais, interrogé par Alphonse et par Hippolyte, il révéla tout, se montrant aussi incapable de garder un secret que de diriger une conspiration. Puis, comme le duc insistait pour que le marquis de Mantoue, son beau-frère, lui livrât Jules, Ferdinand écrivit, de son côté, à Isabelle une lettre répugnante : « Il faut livrer Jules, disait-il, pour me sauver ! » (27 juillet). Jules fut livré, mais Ferdinand fut comme lui jeté en prison. L'enquête traîna d'abord en longueur ; mais la torture finit par délier toutes les langues, si bien que le 12 septembre 1506, Boschetti et deux autres conjurés furent décapités ; un chanteur, gascon d'origine, Jean, qui était clerc, fut livré par Rome, à la condition qu'il ne fût pas mis à mort. C'était un favori d'Alphonse, assez sûr de son affection pour oser, dit-on, l'attacher sur son siège, sous prétexte de plaisanterie ; son audace même avait éveillé la méfiance du cardinal. Il fut placé dans une cage, suspendue à une des fenêtres du château ; un beau matin, on l'y trouva égorgé. Alors son corps fut traîné à travers la ville et finalement, attaché au bout d'une perche, au-dessus du Pô, dans lequel ses membres tombèrent l'un après l'autre.

Restaient les deux frères. Alphonse fit préparer leur exécution : un échafaud fut dressé à l'intérieur du château, et la Cour fut conviée au spectacle. Celui-ci en valait la peine, car au moment où les coupables étaient livrés au bourreau, le duc se leva, et, jaloux sans doute de la clémence d'Auguste, déclara qu'il leur faisait grâce de la vie ! Leur peine fut l'emprisonnement dans les oubliettes du château : Ferdinand y mourut en février 1540 ; quant à Jules, il n'en sortit qu'en novembre 1559 ; il avait alors quatre-vingt-un ans !

Cependant, peu de semaines après les exécutions sanglantes de septembre 1506, alors que, de Mantoue, Isabelle reprochait au duc l'inexorable cruauté de ses représailles contre les conspirateurs, le cardinal se montrait plus galant que jamais : une lettre du 13 octobre nous apprend qu'on parlait beaucoup, à la cour, de sa coquette chevelure et de ses airs efféminés.

Tel est le déchaînement de violences qui marqua les premiers mois du règne d'Alphonse Ier ; tels sont les personnages au contact desquels dut vivre le doux rêveur, le paisible épicurien ami de studieux loisirs, exempt d'ambition, indulgent, humain, épris de droiture et de justice comme de poésie, qu'était l'Arioste. Seules les nécessités de la vie l'obligèrent à rechercher, à la cour, ce qu'il appelait à l'avance « un pénible service ». Pénible, ce service le fut, notamment par l'obligation où le poète se vit de flatter des maîtres qu'il jugeait, au fond de son cœur, avec une extrême sévérité. On a vu qu'il s'acquitta de ce devoir avec une résignation que les mœurs du temps ne lui rendaient pas nécessairement plus facile. Mais il importe de réviser un jugement, fort répandu sur son compte, précisément à propos des événements de 1505-1506. A ces scandales se rapporte, en effet, une églogue allégorique, composée en italien par l'Arioste, au lendemain même de ces scènes tragiques ; et les biographes du poète déplorent, en général, la basse courtisanerie qui s'y étale : « C'est un acte indiscutablement vil », écrit l'un ; attitude « répugnante », dit un autre ; et un troisième de renchérir : « Toute l'admiration que j'ai pour l'Arioste ne peut m'empêcher de dire que cette églogue est un vilain acte d'adulation à l'adresse d'Hippolyte, dont messer Ludovico a voulu justifier la sauvagerie à l'égard de Jules ! »

63. Il n'y a rien de tel que de relire un texte pour s'assurer de ce qu'il renferme. L'églogue parle uniquement de la conspiration de 1506 ; elle ne contient pas une allusion à la violence dont Jules avait été victime par le fait du cardinal : il n'y est question que de la ten-

tative d'assassinat dirigée par Ferdinand et Jules contre Alphonse et ses deux frères — évidemment Hippolyte et Sigismond ; Hippolyte n'est pas une seule fois nommé. Sans doute, Jules est traité avec une dureté méprisante qui doit paraître excessive : ce prétendu bâtard d'Hercule y est donné comme le fils d'un simple valet — avons-nous ici l'écho d'un bruit qui courait réellement à Ferrare ? — et Ferdinand, « qui avait attiré ses complices comme des brebis dans un parc, puis, la nuit venue, en avait ouvert la porte au loup » (v. 151-153), n'y est guère plus épargné. Quant au cardinal, le poète a passé sous silence même ce qui, dans sa conduite, pouvait lui valoir des éloges mérités : n'est-ce pas lui qui, par sa vigilance, avait découvert le complot et assuré le salut d'Alphonse ? Son « familier » devait l'en louer dans son Roland Furieux (XLVI, st. 95) ; pourquoi s'en taire ici ? Pourquoi, au contraire, consacrer cent trente vers à la glorification du duc et de Lucrèce ? — Sans faire un grand effort d'imagination, on peut répondre : l'esprit d'adulation qui a inspiré cette églogue s'adressait au duc et à la duchesse, non au cardinal. Et cette conclusion suggère une hypothèse : l'Arioste n'aurait-il pas cherché à se séparer du cardinal, pour lequel il ne ressentit jamais que de l'aversion, et à s'attacher au couple ducal lui-même ? N'est-ce pas pour fixer l'attention et mériter la bienveillance d'Alphonse et de Lucrèce que, au lendemain de la conspiration manquée, il composa ce dithyrambe, comme il avait composé l'épithalame de 1502 ? — Si telle fut sa pensée, il n'atteignit pas son but ; alors il laissa tomber dans l'oubli cette malheureuse églogue, dont une seule copie a été retrouvée, au début du XIX^e^ siècle. A parler net, elle ne renferme pas un mot de flagornerie à l'adresse de son maître, le cardinal.

Sa pensée véritable sur les douloureux événements de 1505-1506, l'Arioste a osé la dire publiquement, au chant III du Roland Furieux, dans la revue des princes de la maison d'Este, qui devaient naître de Roger et de Bradamante (st. 60-62). Dans ce passage, la flatterie obligatoire, inévitable, apparaît dans un vers où le cardinal est nommé avec le duc :

Il giusto Alfonso e Ippolito benigno.

La « justice » d'Alphonse, en l'occurence, ne brilla guère plus que la « douceur d'Hippolyte ! Du moins, en évoquant, à leur suite, mais à l'écart, leurs victimes, les emmurés du château de Ferrare, l'Arioste a-t-il eu le courage de marquer par leur attitude, les odieux affronts

qui leur avaient été infligés : « Ils semblaient tenir les yeux baissés, comme si leur regard eût perdu toute sa fierté. » On racontait, en effet, que Ferdinand avait été cravaché en plein visage par le duc, et qu'il perdit ainsi, comme Jules, l'usage d'un de ses yeux. Puis, dans les vers suivants, par la bouche de la bienfaisante Mélisse, le poète adresse un appel émouvant à la clémence de leurs justiciers : « Les malheureux sont de votre sang ; il faut qu'ici la justice cède le pas à la pitié ! » Ce sentiment était général, à la cour, et c'est l'honneur de l'Arioste d'avoir fait entendre cette parole généreuse, à un moment où des passions sauvages n'étaient pas encore apaisées.

64. Le service de l'Arioste, auprès d'Hippolyte, ne paraît pas avoir été, au début tout au moins, très absorbant. Si le poète s'en est plaint amèrement, c'est surtout parce que le caractère de ce prélat turbulent ne s'accordait en rien avec celui du poète : le cardinal notamment était sans cesse par monts et par vaux, et son « familier » devait l'accompagner partout. Souvent aussi l'Arioste avait à s'acquitter, pour son maître, de menues missions, ou plutôt de commissions, qui arrachaient ce rêveur à la vie contemplative et sédentaire qu'il aimait. Avant la mort du duc Hercule, il accompagna Hippolyte à Mantoue, où le cardinal fuyait la colère de son père (§ 61) ; en octobre 1506, il fut dépêché à Bologne, auprès d'une sœur naturelle d'Hippolyte ; en janvier 1507, ce fut à la marquise de Mantoue qu'il alla porter les félicitations de son frère, à l'occasion de la naissance d'un fils ; la même année, il semble s'être rendu à la cour d'Urbin, et, en mai, il accompagna le cardinal qui se rendait à Milan, pour présenter ses devoirs au roi de France Louis XII.

Tout cela pouvait être ennuyeux, mais non très absorbant. Par la suite l'Arioste eut à s'acquitter de missions plus longues, plus fréquentes et plus périlleuses, qui expliquent son cri de dépit : « On a fait de moi un courrier ! » Mais au début, le poète eut assurément les loisirs nécessaires pour se mettre à la composition du grand ouvrage, où devaient s'épanouir les plus brillantes fantaisies de son imagination. Par ce poème monumental, il espérait gagner assez solidement la faveur de ses princes pour être déchargé de tout service pénible, et pour jouir de cet « otium cum dignitate », qui était l'objet constant de ses désirs. Il lui semblait que son devoir essentiel de courtisan, que son service principal et suffisant était de glorifier par sa poésie la dynastie d'Este — et c'est ce que dit nettement la troisième stance du premier chant. — Il se mit donc à l'œuvre.

On peut admettre que la composition du Roland Furieux fut commencée au plus tard au début de 1506. On a vu que l'allusion aux deux frères d'Alphonse et d'Hippolyte, condamnés à la suite de la conspiration de cette année-là (§ 62), apparaît au chant III. D'autre part, un précieux billet de la marquise Isabelle au cardinal, en date du 3 février 1507, nous apprend qu'à ce moment l'Arioste était en plein travail. Isabelle y remercie son frère de lui avoir envoyé le poète, et dit textuellement ceci : « Par votre lettre et par messer Ludovico Ariosto, j'ai appris la joie que vous avez éprouvée de ma délivrance ; cela m'a été fort agréable, et je vous remercie en particulier de m'avoir envoyé ledit Messer Ludovico ; car, outre qu'il représente votre Eminence, il m'a lui-même procuré une grande satisfaction ; en m'exposant l'œuvre qu'il est en train de composer, il m'a fait passer ces deux jours non seulement sans ennui, mais avec le plus vif plaisir. En cela, comme en tout ce que vous faites, vous avez très judicieusement choisi la personne la plus à mon gré... » De toute la famille d'Este, Isabelle était la plus capable de s'intéresser à l'entreprise de l'Arioste. On se souvient de l'impatience juvénile avec laquelle elle avait demandé communication à Boiardo des chants qu'il composait pour la troisième partie de son poème (§ 44). Seize ans s'étaient écoulés depuis lors ; mais la passion de la marquise pour ces belles histoires ne s'était pas refroidie. Les expressions dont elle se sert montrent clairement qu'au début de 1507 l'Arioste ne lui lut pas de longues parties rédigées de son poème, mais lui exposa simplement les éléments principaux de son plan (*la narratione dell'opera ch'el compone*) ; l'ensemble en était donc déjà conçu.

A la fin de 1509, lors des exploits dont le cardinal fut le héros, dans la guerre contre Venise, le poète écrivait au cardinal : « Votre valeur me fournit une nouvelle matière à représenter dans le pavillon de Roger » (25 déc. 1509) ; et ceci indique qu'à ce moment un des derniers épisodes du poème était déjà parfaitement arrêté dans l'esprit de l'Arioste. En 1512, lors d'un séjour que la marquise de Mantoue fit à Ferrare, l'Arioste put lui lire divers morceaux de son « Roland », et elle en fut tellement charmée que son mari s'empressa d'en demander une copie au poète. Celui-ci répondit, le 14 juillet, que son œuvre n'était pas terminée ; son manuscrit portait de très nombreuses ratures, des surcharges, des renvois, illisibles pour tout autre que lui ; l'achèvement devait lui coûter encore beaucoup d'efforts ; mais il promettait une copie aussitôt qu'il serait possible d'en faire exécuter

une. Ceci revient à dire que, en juillet 1512, l'Arioste avait mis sur pied une première rédaction de son poème ; mais elle n'était ni limée ni au point (*il libro non é ancora nè limato nè fornito*) ; il restait beaucoup de détails à retoucher, de lacunes à compléter, de morceaux à transposer (*trasportato di qua e di là*).

Ce long et patient travail ne fut achevé qu'en 1515. Cette année-là, en septembre, le cardinal s'occupa de faire venir à Ferrare le papier nécessaire à l'impression du volume. Le poème fut publié, en quarante chants, au mois d'avril 1516.

65. La première rédaction de cette grande œuvre, qui occupa donc l'Arioste pendant dix années consécutives, n'absorba pas toutes ses facultés créatrices. Il concourut en outre à l'éclat des fêtes de la cour par la composition de comédies. Le lundi 6 mars 1508, fut représentée dans le palais du cardinal la comédie intitulée la *Cassaria*, première œuvre originale de ce genre écrite en italien ; puis l'année suivante, au début de février, l'expérience fut renouvelée, toujours chez le cardinal, avec les *Suppositi* du même Arioste. Les deux représentations obtinrent le plus vif succès.

Lorsqu'un lecteur moderne aborde ces premières comédies de la Renaissance, il ne doit pas s'attendre à y trouver une grande originalité ; il convient surtout de se rappeler combien était grand alors le prestige de l'antiquité. C'est par la représentation d'œuvres latines, d'abord dans leur texte original, puis traduites, que s'était établie dans les principales villes d'Italie, à la fin du xv^{e} siècle, une nouvelle tradition scénique ; et on tenait à la fidélité rigoureuse de ces traductions. L'humaniste Battista Guarino crut devoir s'excuser par lettre, auprès du duc Hercule, d'avoir traduit Plaute trop librement : on lui reprochait d'avoir énuméré quelques parfums à la mode parmi les Ferrarais, dans un passage où le poète latin nomme simplement un « marchand de parfums », et encore d'avoir parlé en termes précis d'écharpes de soie brodée, de bijoux et d'autres détails de toilette, alors que le texte ne renfermait qu'une indication générique. Ces efforts, bien innocents, pour donner un accent plus moderne à la comédie antique étaient alors tenus pour des anachronismes presque sacrilèges !

L'Arioste sans doute s'était d'abord exercé dans l'art de la traduction ; mais ce fut un pas décisif et hardi qu'il fit le jour où il osa composer une comédie nouvelle. Dans son prologue, il disait : « Il me semble voir que, pour la plupart, vous êtes disposés à la condamner

sur ce seul mot de *nouvelle* que j'ai prononcé ; car une telle entreprise ne nous paraît pas faite pour les modernes, et vous pensez que seuls les anciens ont pu atteindre la perfection. » Ce préjugé était alors général. Tandis que, dans le poème chevaleresque, l'Arioste prenait son point de départ et son modèle dans le *Roland Amoureux* de Boiardo, tout pénétré de traditions populaires, il ne détache pas un instant ses yeux de Plaute et de Térence, lorsqu'il compose ses comédies. Aussi a-t-il beau inventer une intrigue nouvelle ; l'agencement de l'action et l'enchaînement de scènes d'une part, de l'autre les personnages, maints détails et coins de dialogue, rappellent diverses œuvres des deux grands comiques latins. Le titre même est latin : la « Cassaria » est la comédie du coffre (cassa), comme l' « Aulularia » est la comédie de la marmite (aulula).

La scène se passe, non en Italie, mais à Mytilène : le théâtre représente une place publique, sur laquelle s'ouvrent les demeures des divers personnages ; on s'y cherche, et on s'y fuit. On y voit des pères avares et grondeurs, des jeunes gens amoureux et dépensiers, qui veulent enlever des jeunes filles à un marchand d'esclaves cupide ; mais ils ne peuvent le payer faute d'argent ; alors leurs valets, malins et fripons, viennent à leur aide, volent les pères pour payer le marchand, bien décidés d'ailleurs à priver celui-ci, ensuite, de son gain malhonnête. Ici, c'est un coffre, renfermant des fils d'or de grand prix, qui constitue le gage dérobé à Chrysobule (le père) et remis à Lucrano (le marchand d'esclaves). Tout irait bien, si ne survenaient une foule d'incidents inattendus, qui ruinent les plans du fourbe Volpino, obligé d'improviser de nouvelles intrigues pour sortir d'embarras, jusqu'au moment où tout s'arrange à la satisfaction générale : seul Lucrano est volé et berné ; mais personne ne le plaint ! — Tout cela, on le voit, est exactement calqué sur la comédie latine, qui ressuscitait alors en Italie, en attendant de s'implanter en France : les Fourberies de Scapin, pour ne citer qu'un exemple fameux, appartiennent à cette tradition séculaire, dont l'Arioste fut le rénovateur.

La comédie, d'abord écrite en prose, est rapide et mouvementée ; le dialogue, alerte et gai, est relevé en deux ou trois endroits par des traits de réalisme qui durent obtenir un grand succès : par exemple, les gredins et les fripons, qui abondent dans la Cassaria, parlent entre eux un jargon, devenu incompréhensible, sans doute emprunté à l'argot des voleurs de ce temps-là.

66. La seconde comédie de l'Arioste, *I Suppositi* (les substitués),

procède de la même poétique, mais avec un progrès dans le réalisme, c'est-à-dire dans l'adaptation à la vie contemporaine. L'action, cette fois, se déroule à Ferrare même, vers l'année 1500, car il y est question de la prise d'Otrante par les Turcs, vingt ans plus tôt. Les rôles de femmes sortent de l'immobilité antique qu'elles conservaient encore dans la Cassaria : elles sont plus vivantes, et plusieurs traits de leur caractère révèlent une certaine observation ; les allusions aux personnes et aux institutions, des mots incisifs, décochés à tels ou tels abus, donnent à la comédie quelque saveur satirique et moderne, qui dut beaucoup plaire aux contemporains ; aussi les relations qui nous sont parvenues des premières représentations indiquent-elles que le succès des Suppositi fut encore plus grand que celui de la Cassaria. Mais ces allusions à la vie de Ferrare sous le duc Hercule, sont loin de faire oublier l'influence classique, qui demeure prédominante. Les « substitués » sont un étudiant amoureux qui prend le nom et le rôle de son valet, pour mieux pénétrer jusqu'à celle qu'il aime, tandis que le valet joue le personnage de son maître. Il s'agit, pour l'étudiant, de supplanter un professeur de droit, dont le principal attrait est son argent, faible avantage en face de la jeunesse ! Il y a aussi un père « supposé » dont le rôle devient difficile lorsque se présente inopinément le père véritable, dont l'autre avait pris la place ! Finalement, les pères reconnaissent leurs fils, et l'étudiant épouse sa belle. — Ces ingrédients, habilement combinés, nous semblent bien rebattus ; ils avaient alors un véritable attrait de nouveauté. Comme la Cassaria, les Suppositi, dans leur première rédaction, étaient en prose, ce qui contribuait grandement au naturel et à la vivacité du dialogue.

Mais on se ferait une idée incomplète et inexacte de ce qu'étaient ces comédies de cour, si on négligeait de les replacer dans le cadre somptueux que leur faisaient de magnifiques décors et de brillants intermèdes de chants et de danses. Pour la Cassaria, les décors avaient été exécutés par Pellegrino da Udine, peintre ducal, et, parmi les intermèdes, on avait particulièrement remarqué une danse « mauresque de cuisiniers pris de vin, portant à la ceinture des marmites, sur lesquelles ils frappaient en cadence avec des baguettes. » Cela devait être du meilleur goût. Pour les Suppositi, on vit, à la fin, « Vulcain et les Cyclopes forgeant des flèches, avec accompagnement de fifres, au rythme de leurs marteaux et de sonnailles attachées à leurs jambes ; après quoi, manœuvrant leurs soufflets ils dansèrent une mauresque

au son des dits marteaux ». Pour la reprise de cette dernière comédie, qui eut lieu à Rome en 1519, la scène fut composée et les décors peints par Raphaël en personne ; et, parmi les intermèdes, la mauresque obtint son succès habituel.

Il faut bien reconnaître que la splendeur de ces mises en scène et des divers accessoires, destinés au seul plaisir des yeux ou des oreilles, faisait un tort grave au côté purement dramatique du spectacle, et détruisait l'impression d'ensemble qu'aurait dû produire l'œuvre du poète ; quand on considère qu'avec les années ces éléments parasites prirent une importance croissante, au point que la comédie, ou la tragédie, ne fut plus l'essentiel, on en vient à se demander si une des causes de faiblesse, qui empêchèrent le théâtre de la Renaissance de voir naître, en Italie, de véritables chefs d'œuvre, n'est pas cet abus du spectacle et du pur divertissement, qui absorbait de plus en plus l'attention du public.

III

Au service du cardinal Hippolyte.
(1509–1517)

67. Il était tout à fait conforme au désir du « familier » d'Hippolyte d'Este de rendre surtout à son maître des services d'ordre poétique ; mais le cardinal avait d'autres visées sur lui, et les graves événements, qui allaient se dérouler autour de Ferrare, devaient soumettre l'Arioste à des épreuves dont il n'avait encore aucune idée. Cette période plus absorbante et plus dure de son service commence en 1509. Elle a pour préface, peut-on dire, un fait divers tragique dont il faut tenir compte ici, parce qu'il intéresse un ami du poète, et surtout parce qu'il fournit un nouvel exemple des violences sanguinaires qui, dans la vie ferraraise, accompagnaient les fêtes les plus brillantes et l'éclosion des plus délicates fantaisies de l'imagination.

Un matin du mois de juin 1508, le corps inanimé du poète Ercole Strozzi, lardé de coups de couteau, la gorge ouverte, fut trouvé dans la rue, à peu de distance de sa demeure : pas de trace de sang sur le sol ; manifestement le corps avait été déposé là par les meurtriers, qui l'avaient frappé ailleurs. Aucune enquête ; aucune poursuite ; le silence se fit immédiatement sur ce crime. Il était clair que le duc couvrait les assassins ; le meurtre avait donc été commis avec son consentement, sinon sur son ordre. Deux ans plus tard (6 juin 1510), le pape Jules II, dans un des soubresauts de colère auxquels il était sujet, osa jeter à la face de l'ambassadeur de Ferrare que son duc était responsable de l'assassinat de Strozzi. Mais quels motifs avaient pu le pousser ? C'est une énigme dont le mot n'a jamais été révélé ; diverses hypothèses ont été mises en avant, quelques-unes séduisantes, aucune certaine.

On a pensé, naturellement, à quelque rivalité amoureuse : l'assassinat eut lieu douze ou treize jours après que Strozzi eut épousé une jeune poétesse, veuve et belle, Barbara Torelli, qu'il aimait depuis

plusieurs années. Le duc était-il épris d'elle ? Ce mariage avait-il été décidé pour rendre justement sa poursuite plus scabreuse ? L'heureux poète aurait-il été condamné à mort pour avoir fait échec au duc ? — C'est une hypothèse qui ne repose sur aucune base solide.

D'autre part, Ercole Strozzi était en quelque sorte le poète officiel de Lucrèce Borgia ; un mauvais rimeur contemporain a composé, après cet assassinat, une épitaphe qui disait : « Ercole Strozzi fut mis à mort pour avoir trop écrit de Lucrèce Borgia. » L'explication, sous cette forme, manque de vraisemblance ; mais il n'est pas impossible, en effet, que Lucrèce, dont le passé était assez trouble, ait été pour quelque chose dans ce meurtre : le duc pouvait tenir à effrayer par un exemple retentissant ceux qui auraient eu la tentation de trop s'occuper d'elle. Il ne semble pas qu'il y ait eu d'intrigue personnelle entre Strozzi et la duchesse ; mais on a retrouvé, dans les archives de la maison d'Este, une lettre fort mystérieuse qu'Isabelle avait écrite à son frère Alphonse une dizaine de mois plus tôt. La marquise y mettait le duc en garde contre Strozzi, qui venait souvent à Mantoue, où il avait un beau-frère, « la plus grande canaille de toute la ville, qui ne cherche, dit-elle, qu'à me nuire, et qui se rend souvent à Ferrare pour y exercer son métier d'espion. » On sait, d'autre part, que le marquis de Gonzague, mari d'Isabelle, éprouva pour Lucrèce une assez vive sympathie ; et Lucrèce n'y fut pas insensible. On peut donc se demander si Ercole ne servit pas d'intermédiaire entre eux. L'aversion tenace d'Isabelle pour la duchesse sa belle-sœur trouverait là une explication naturelle, et le meurtre de Strozzi aurait été un avertissement qui, par-dessus la tête du marquis de Gonzague, s'adressait à quiconque pouvait s'aviser de prêter les mains à une intrigue de Lucrèce.

La seule chose certaine est que l'Arioste, en composant une épitaphe latine pour le compagnon de sa jeunesse, n'a fait aucune allusion à sa mort violente, et pas davantage dans la stance du Roland Furieux (XLII, 83), qui réunit les noms de Strozzi et de Tebaldeo comme thuriféraires attitrés de la duchesse. La conspiration du silence n'a été trahie par personne.

68. En décembre 1508, fut signée, à l'instigation du pape Jules II, la ligue de Cambrai entre le pape, l'empereur Maximilien et le roi de France Louis XII, dans le but de démembrer les états de Venise. Le duc Alphonse reçut le titre de gonfalonier de l'Eglise et entra en campagne au mois de mai 1509 : il reprit Rovigo et le Polésine, que

son père s'était vu enlever par les Vénitiens en 1484 (§ 28). Mais peu de semaines auparavant, en avril, Alphonse s'était rendu à Milan pour présenter ses devoirs à Louis XII et le prier d'approuver le titre de gonfalonier que le pape lui avait conféré. Cette démarche fut rapportée au pape entièrement travestie : le duc de Ferrare n'était-il pas en train de conclure une alliance séparée avec la France ? L'irascible pontife entra dans une grande colère et changea aussitôt en haine violente la bienveillance qu'il avait jusqu'alors témoignée au duc. Loin de s'apaiser avec le temps, ce ressentiment s'exaspéra encore, en diverses circonstances.

Deux fois, au cours de l'année 1509, l'Arioste fut dépêché à Rome par son maître le cardinal, pour plaider en faveur de la politique ferraraise. Au printemps, il eut pour mission de calmer le pape irrité ; mais il n'aboutit à rien, et ne put qu'avertir le duc d'avoir à se présenter en personne devant Jules II pour se justifier ; d'autre part, Alphonse devait renoncer à toute entrevue nouvelle avec le roi, à moins d'en solliciter aussitôt une du pape, afin de dissiper tout malentendu. Le duc crut pouvoir ne tenir aucun compte de ces avis, parce que, au début, le succès de ses armes, dans le Polésine, lui donnait toute confiance. Mais lorsque, par la suite, l'armée impériale échoua dans sa tentative pour s'emparer de Padoue, les Vénitiens relevèrent la tête et voulurent se venger d'abord de Ferrare : ils reprirent tout le Polésine, après quoi vingt galères, escortées de trois cents petits bateaux, remontèrent le Pô, débarquèrent sur les rives des bandes qui ravagèrent et incendièrent les campagnes, barrèrent le fleuve et se retranchèrent à la hauteur de Polesella, entre Rovigo et Ferrare. Un premier essai d'attaque lancée contre ces forces par les Ferrarais sous le commandement d'Hippolyte, fut repoussé, et c'est alors que l'Arioste dut gagner Rome une seconde fois, en décembre, pour obtenir d'urgence des secours. Il ne devait rentrer qu'en février ; mais, dans l'intervalle, une brillante victoire remportée sur les Vénitiens rendit sa mission inutile : grâce à l'activité du cardinal, grâce aussi à l'utilisation de la poudre à canon sur les champs de bataille, Ferrare avait remporté un avantage marqué.

69. Les engins que l'on construisait alors, et auxquels leur longueur très grande en proportion du diamètre de leur tube, fit donner le nom de couleuvrines, nous semblent aujourd'hui bien inoffensifs : ils étaient d'un maniement lent et difficile ; ils manquaient de précision ; leurs projectiles — boulets de pierre plus souvent que de métal — avaient

une faible portée et ne produisaient que des dégâts limités. Tout cela n'empêche pas que ces premiers canons n'aient été capables de produire des effets de surprise comme on en a toujours recherché à la guerre, et ils étaient réellement redoutables pour une armée que rien ne protégeait contre eux. Pendant assez longtemps, ces nouveaux instruments de mort furent l'objet d'une défaveur marquée, qu'inspirait le sentiment chevaleresque ; à cette machinerie infernale on préférait les beaux coups de lance ou d'épée, où s'affirmait la valeur individuelle. Philippe de Commines écrivait, à propos de la bataille de Fornoue (1495) : « Je ne croy point que l'artillerie, des deux costez, tuast dix hommes ! » (Commines, VIII, 12). Mais il est à noter que les princes de Ferrare, à la cour desquels fleurit merveilleusement la poésie chevaleresque, ont été néanmoins les plus ardents à développer dans leurs armées l'usage du canon. Alphonse s'y consacra avec une conviction profonde, une inlassable activité, et, le moment venu, Hippolyte sut en faire un usage hardi et décisif. C'est ici que, derrière ce piètre cardinal, apparaît un tacticien de mérite, celui qu'un contemporain, Luigi da Porto, appelait « le corps le plus dispos et l'esprit le plus indomptable qu'ait produit sa maison ».

En décembre 1509, les pluies furent si abondantes dans toute l'immense vallée du Pô et de ses affluents que le fleuve, dans la partie basse de son cours, monta démesurément. Les galères vénitiennes, embossées entre les hautes digues du fleuve s'élevèrent d'autant, en sorte que d'assez loin, de Ferrare même, on les voyait distinctement profiler sur le ciel leur mâture, qui, en temps normal, n'apparaissait que discrètement. Saisissant aussitôt cette circonstance favorable, le cardinal réussit, une nuit, sans éveiller l'attention des ennemis, à enterrer dans la digue de la rive ferraraise, de nombreuses bouches à feu, sur une longue distance en aval de Ferrare, de façon que les orifices des canons fussent peu au-dessus du niveau de l'eau, tandis que les culasses sortaient de l'autre côté de la digue, en contre-bas. D'autre part, le duc avait fait construire sur le fleuve, en amont, une espèce de bastion flottant armé de nombreux canons. Puis à l'aube du 22 décembre, les canons des digues ouvrirent le feu à l'improviste contre les vaisseaux à l'ancre, tandis que le bastion flottant descendait le fleuve, chassant devant lui les galères ennemies. Ce fut un sauve-qui-peut général parmi les Vénitiens pris de panique, car les bateaux qui essayaient de fuir passaient sous le feu des canons disposés plus bas, le long de la digue. L'effet de surprise fut donc complet, et entraîna

un désastre immense : seules trois galères et quelques bateaux plus petits purent s'échapper ; tout le reste fut coulé, brûlé ou capturé. Beaucoup d'hommes se noyèrent, et ceux qui essayèrent de prendre pied sur la rive du fleuve furent massacrés par les habitants, en représaille des dévastations que les chefs vénitiens avaient ordonnées ou tolérées.

Telle fut la victoire de Polesella, qui provoqua dans les états de Ferrare une immense joie et fut célébrée par des réjouissances prolongées. La popularité d'Alphonse et d'Hippolyte en fut grandement accrue, et l'Arioste n'a pas manqué de célébrer avec insistance, dans son poème, le désastre infligé aux Vénitiens insolents qui se flattaient d'humilier et de ruiner Ferrare ! Le duc, en particulier, conçut un légitime orgueil du rôle que son artillerie savait jouer dans les combats, et il n'épargna rien pour la développer sans cesse et la perfectionner. La « Chronique du Loyal Serviteur » en parle avec admiration, à propos du siège de Legnago, en juin 1510 : « Aussi y avait-il bonne artillerie, mesmement celle du duc de Ferrare, qui, entre autres, avait une couleuvrine de vingt pieds de long, que les adventuriers nommoient le grant Dyable » (ch. XL). A côté de ce grand Diable, l'Arioste nous parle d'une pièce qu'on appelait « le tremblement de terre. » (*Rol. Fur.*, XV, 14.) Avec une activité toute juvénile, le duc prenait part en personne au maniement des pièces ; dans une de ses lettres à son frère le cardinal, précisément datée du 1er juin 1510, il écrivait : « Je suis abasourdi par les canons. Si ma lettre est mal écrite, si elle ne répond pas à tout, suppléez-y comme vous le jugerez bon. Les canons tirent comme le diable, et, n'était mon épuisement, jamais je n'ai été plus content. Je suis devenu un vrai canonnier, et je remplis bien mon office. Nos canons tirent de trente-cinq à quarante coups par jour. »

70. On a beaucoup parlé de la participation de l'Arioste à la vie militaire de son temps, et plusieurs de ses biographes lui ont prêté gratuitement des services de guerre fort exagérés. Ce qu'il semble en dire dans une de ses poésies latines (§ 57) ne se rattache, en réalité à aucune entreprise belliqueuse. Il est exact que, à la fin de novembre 1509, lors d'une première attaque des positions vénitiennes sur les bords du Pô, avant l'action victorieuse engagée contre les galères, l'Arioste était aux côtés du cardinal, probablement à l'endroit d'où celui-ci suivait la manœuvre : il fut ainsi témoin de la poursuite des ravageurs esclavons par les soldats de Ferrare, et en particulier

par deux des familiers du cardinal, que leur imprudence emporta trop loin, en sorte que l'un d'eux, Ettore Cantelmo, tomba entre les mains des ennemis et fut massacré sous les yeux de son père. Cet épisode tragique, qui émut profondément l'entourage du cardinal, est rappelé par l'Arioste dans son grand poème, et l'expression dont il se sert à ce propos ne laisse aucun doute sur sa présence : « Je l'ai vu », dit-il (ch. XXXVI, st. 6).

Il est au contraire bien certain qu'il n'assista pas à la victoire « fluviale » de Polesella, car il était à Rome, et, le 25 décembre, écrivait de là une lettre au cardinal pour lui exprimer sa joie : il avait quitté Ferrare le 16 de ce mois. Mais s'il fut à l'abri de la bataille du 22, son voyage ne fut pourtant pas exempt de dangers d'une autre sorte : les torrents et les rivières avaient débordé, la route était impraticable sur plusieurs points, et ce fut la saison, toujours mauvaise, qui retarda son retour. Il revint enfin le 16 février, porteur de cinq mille ducats, que le pape, avant de rompre brusquement avec Ferrare, avançait au duc, à titre de prêt.

Il se peut qu'en 1510 encore, entre deux voyages, l'Arioste se soit trouvé assez près des champs de bataille, en particulier lors d'un second engagement qui eut lieu à Polesella le 24 septembre ; pourtant il est infiniment probable que ce fut pour s'acquitter de quelque mission au service du cardinal, et non pas en qualité de combattant.

Mais le texte qu'on a le plus souvent considéré comme une preuve de l'activité militaire du poète est ce qu'il dit, dans une de ses élégies, ou mieux un « capitolo », de l'aspect de désolation que présentait la plaine où s'était livrée la bataille de Ravenne, en avril 1512, bataille exceptionnellement meurtrière, où l'artillerie du duc de Ferrare avait joué un rôle décisif. Si l'on pèse avec soin les paroles de l'Arioste, il apparaît simplement qu'il visita ou traversa le champ de bataille de Ravenne peu après l'événement ; sa description ne renferme aucune impression de combattant mêlé à l'action : « Je suis allé à l'endroit où la plaine était rougie par le sang latin et le sang barbare... ; un mort y était si rapproché de l'autre qu'à moins de les fouler aux pieds on ne trouvait pas à se frayer un chemin sur un espace de plusieurs milles ! » En d'autres termes, l'Arioste a constaté de ses yeux les horribles effets de la guerre ; c'est ce qu'il a dit encore en d'autres endroits, en latin (*De diversis amoribus*), et dans les dernières additions à son Roland Furieux, pour maudire les armes à feu.

Parmi les nombreuses missions dont fut chargé le poète, les plus

dangereuses ne furent peut-être pas celles qui le rapprochèrent le plus de la bataille, mais bien celles qui l'obligèrent à affronter la colère de l'irascible Jules II.

71. Plus encore, peut-être, que le cardinal d'Este, ce pape eut un tempérament de guerrier, et les changements de front les plus brusques et les plus complets n'étaient pas pour l'arrêter ; il fit notamment, en février 1510, une volte-face absolue : après avoir été le promoteur de la ligue de Cambrai, avec la France et l'Empire, contre Venise, il s'aperçut tout à coup qu'il faisait fausse route, et que son intérêt n'était pas de démembrer les états de Venise pour favoriser l'influence française en Italie. Moyennant d'assez larges concessions que lui offrirent les Vénitiens, il se réconcilia avec la Sérénissime république, et se proposa dès lors, comme but unique, de chasser d'Italie les Français — qu'il y avait appelés — au cri resté fameux de « Fuori i Barbari ! ». Or Ferrare, étant toute dévouée au parti français, se trouva la première exposée à l'hostilité du pape.

D'autre part, le cardinal avait des démêlés personnels avec Rome : le titulaire de la riche abbaye de Nonantola, située aux portes de Modène, étant mort, Hippolyte se fit désigner par les moines comme son successeur, et insista pour que le pape lui en donnât l'investiture ; mais Jules II était fermement décidé à la lui refuser, parce que l'élection, disait-il, avait été extorquée aux moines par la force, et d'ailleurs, il avait un autre candidat. C'est à ce sujet que l'Arioste fut dépêché à Rome au moins deux fois dans le courant de 1510, en mai et en août, pour essayer, comme il le dit, « d'apaiser la grande colère du second Jules » (sat. II, v. 153). Il semble s'y être employé de son mieux, mais sans obtenir de résultat positif.

En même temps, le pape intimait au duc de Ferrare, en sa qualité de vassal de l'Eglise, de cesser toute hostilité contre Venise et de rompre son alliance avec la France. Alphonse n'ayant tenu aucun compte de cet ordre, fut excommunié et déclaré déchu de son autorité sur Ferrare, dont le pape entendait s'emparer pour la gouverner lui-même. En attendant, il ordonnait au cardinal Hippolyte d'avoir à se présenter à Rome dans les quinze jours, faute de quoi, le prélat récalcitrant serait privé de tous ses bénéfices ecclésiastiques et de sa dignité cardinalice.

On était en août 1510. Hippolyte feignit d'obéir, et se mit en route ; mais il s'arrêta en Toscane, sous prétexte de maladie, en réalité parce qu'il redoutait un guet-apens. Alors il envoya au pape plusieurs de

ses familiers, pour solliciter une prolongation de délai et surtout pour obtenir des garanties quant à sa sécurité. L'Arioste, bien entendu, fit partie de l'ambassade. Or ceux qui la composaient furent fort mal accueillis : l'un se vit congédié par le pape avec rudesse, dès qu'il eut exposé l'objet de sa démarche ; un autre n'obtint même pas d'audience et reçut l'ordre de se retirer au plus vite ; un troisième excita si fort la colère de Jules II, que le courrier qui l'avait accompagné, et qui portait la valise renfermant les papiers de sa mission — un pauvre diable qui n'en pouvait mais ! — fut condamné à la potence. Par bonheur, le « bargello » chargé d'exécuter la sentence resta introuvable pendant plusieurs heures, ce qui laissa au pape le temps de s'apaiser ; comprenant alors qu'il avait dépassé la mesure, il donna dix ducats à l'infortuné pour aller se faire pendre ailleurs ! Quant à l'Arioste, que Jules II consentit à recevoir au château Saint-Ange, il se vit menacé d'être jeté dans le Tibre, s'il ne se retirait pas au plus vite ! Le poète regagna donc en toute hâte la Toscane, où il rejoignit Hippolyte ; celui-ci prit le chemin de la Lombardie, s'arrêta à Parme, d'où l'Arioste se rendit à Ferrare, en revint, fit plusieurs fois la navette entre le duc et le cardinal pour assurer leurs échanges de correspondance.

A la suite de ces événements, la guerre entre le pape et Ferrare se développa avec une nouvelle vigueur, marquée par une série de faits d'armes secondaires, qu'éclipse tous la bataille de Ravenne (11 avril 1512), victoire française et ferraraise, contre les troupes espagnoles qui soutenaient la cause du pape — victoire d'ailleurs infructueuse, car si tous les généraux de l'armée pontificale furent faits prisonniers, le général français, Gaston de Foix trouva la mort dans la phase finale de la bataille. Dès lors son armée, privée de chef, se replia vers la Lombardie, et Alphonse d'Este se vit dans l'obligation de faire sa soumission à Jules II.

Grâce à l'intervention du marquis de Mantoue, son beau-frère, et du général romain Fabrizio Colonna, qui s'était rendu à lui sur le champ de bataille, le duc obtint un sauf-conduit pour aller se présenter au pape. Il arriva en juillet 1512 à Rome, accompagné de l'Arioste, que le cardinal lui avait prêté dans cette circonstance, apparemment parce que ses missions précédentes l'avaient familiarisé avec les milieux romains. Le poète partagea donc cette fois les aventures de son duc. Celui-ci s'était bercé de l'illusion qu'à force d'humiliation il finirait par désarmer l'irascible pontife ; c'était mal le connaître ! Il apprit

un beau jour qu'il allait être arrêté et jeté en prison. La protection des Colonna lui permit seule d'échapper et de trouver asile à Marino, aux portes de Rome, où il resta caché plusieurs mois. Confié ensuite à Prospero Colonna, qui se rendait en Haute-Italie, avec deux cents hommes d'armes, il parvint ainsi en Toscane, à condition de changer presque chaque jour de déguisement. Le 1er octobre, l'Arioste écrivait au prince Ludovico Gonzaga : « Me voici sorti des cachettes et des antres des bêtes féroces, et rendu à la conversation des hommes. Des dangers que nous avons courus je ne puis encore parler, *animus meminisse horret*... En ce qui me concerne, ma peur n'est pas encore calmée, me sachant toujours poursuivi par des limiers — que Dieu nous délivre de leurs griffes ! J'ai passé la nuit dans un pauvre abri, près de Florence, avec le prince déguisé, l'oreille au guet, et avec des battements de cœur ! »

72. Le 21 février 1513, l'ennemi juré de la maison d'Este, le pape Jules II mourut, et à sa place fut élu le cardinal Jean de Médicis, fils de Laurent le Magnifique, qui prit le nom de Léon X. La joie fut grande dans la famille ducale de Ferrare, qui entretenait les meilleures relations avec le nouveau pontife. L'Arioste, en particulier, se crut tout près d'obtenir une sinécure grâce à laquelle, assuré du pain quotidien, et même d'un peu plus, il pourrait se livrer, en toute indépendance, à ses occupations favorites.

Nous possédons, en effet, une lettre du poète, écrite de Ferrare le 25 novembre 1511 au cardinal de Médicis, alors légat à Bologne ; l'Arioste le félicitait d'avoir obtenu cet office, et profitait de l'occasion pour se recommander à lui, à propos de certains bénéfices ecclésiastiques qu'il convoitait. Dès ce moment, sans doute, il en possédait déjà deux, puisque, dans sa lettre, il demande formellement une bulle qui le dispense *ad tria impossibilia*, c'est-à-dire la permission de cumuler trois bénéfices. Peut-être, il est vrai, la dispense visait-elle d'autres obligations, celle par exemple de résider au siège du bénéfice qu'il ambitionnait, ou de porter l'habit ecclésiastique — ce à quoi il se refusait nettement. La lettre fait en outre mention d'un désir formel de l'Arioste : il ne voulait, en aucun cas, être ordonné prêtre, et, pour cela aussi, il demandait une dispense. Ainsi l'Arioste avait reçu les ordres mineurs, mais sa volonté était de ne pas aller plus loin dans cette voie. Cette idée bien arrêtée, exprimée par lui ailleurs (sat. I, v. 113-114) est confirmée par d'autres témoignages irrécusables. Le bénéfice sur lequel, dès 1511, il avait jeté les yeux

était celui de Sant' Agata, dans le diocèse de Faenza ; l'archiprêtre qui en était titulaire semble s'être mis d'accord avec le poète pour lui réserver sa succession, et tous deux espéraient que le cardinal de Médicis voudrait bien favoriser leur combinaison.

L'Arioste, à cette occasion, éprouva de cruels déboires, qu'il a racontés en prose et en vers, en prose d'abord, dans une lettre écrite, le 7 avril 1513, de Rome, où il s'était rendu pour porter les félicitations de ses princes au chef nouvellement élu de l'Eglise, qui fut couronné le 11. Tout de suite, le poète comprit qu'il était loin d'avoir à la cour du nouveau pape le crédit dont il se flattait, et qu'on lui prêtait à Ferrare. Léon X lui témoigna de la bienveillance, mais, ajoute l'Arioste, « je ne crois pas qu'il m'ait bien vu (il était très myope), car depuis qu'il est pape, il ne porte plus de lunettes ». Tous les amis que le poète retrouva dans son entourage étaient devenus de grands personnages, et ils ne le regardèrent même pas : « tous imitent Sa Sainteté en n'y voyant plus clair. » Il essaya bien de s'adresser au cardinal de Bibbiena, le joyeux auteur de la *Calandra*, l'homme de confiance de Léon X ; mais il était devenu inaccessible, introuvable.

Le souvenir de ces déceptions est évoqué de façon particulièrement piquante dans la satire adressée par le poète à son cousin Annibale Malaguzzi (sat. III), car sa mauvaise humeur justifiée s'y pare d'une verve souriante et malicieuse, qui n'exclut pas quelque mélancolie : « Jusqu'au jour où il se rendit à Rome pour y prendre le nom de Léon, j'avais toujours été bien vu du cardinal ; et, à en juger par les apparences, il témoigna qu'il aimait peu de gens plus que moi. Plusieurs fois, pendant sa légation (à Bologne), et à Florence, il m'avait dit que, quand j'aurais besoin de lui, il me traiterait comme un frère. Aussi semblait-il probable que, puisque je me trouvais à Rome, il me coifferait du bonnet noir doublé de vert (insigne des évêques)... Je garantis ce que j'avance : lorsque j'ai commencé par baiser sa mule, je ne l'ai pas trouvé du tout oublieux : il s'est penché vers moi du haut de son siège bienheureux, il m'a pris la main, puis les deux joues, et m'a donné un saint baiser sur l'une et sur l'autre... Et moi, le cœur et les poches gonflés d'espérance, mais trempé par la pluie et tout crotté, je dus, ce soir-là, gagner l'auberge du Mouton pour y trouver mon souper ! »

La déception fut grande. En ce qui concerne le bénéfice de Sant' Agata, l'Arioste obtint bien une bulle en date du 8 juin 1514, mais qui lui fut remise seulement en 1518 ; il dut acquitter certains frais,

et n'en retira aucun profit ; car le vieux prêtre titulaire du bénéfice était toujours vivant !

L'élection de Léon X n'en apporta pas moins au poète un certain soulagement : les missions continuelles, pénibles et dangereuses, que lui avait values l'hostilité de Jules II, prirent fin, et, à la faveur de cette tranquillité relative, il put achever et mettre au point son poème.

73. Cette même période fut marquée par un événement qui occupe une place capitale dans la vie sentimentale de l'Arioste : sa vie galante, tumultueuse et vagabonde, cessa le jour où il rencontra la femme qui fixa définitivement son cœur. Très sensuel, très ardent, vivant au milieu d'une société fort libre, le jeune poète avait fait de multiples expériences, qui ne lui avaient inspiré qu'une assez piètre estime pour les femmes ; du moins en tira-t-il profit pour traduire supérieurement toutes les nuances de la passion amoureuse, dans ses désirs, dans ses joies, dans ses déceptions. De nombreuses pages du Roland Furieux doivent à ces expériences du poète les analyses pénétrantes et souvent malicieuses, qui font leur charme et leur force. Comment ne pas rappeler, à ce propos, parmi ses poésies détachées, le beau morceau en tercets, où sont décrites les joies d'une nuit d'amour ? C'est une pièce où on a relevé des réminiscences de Catulle, ou de tel autre élégiaque latin. Soit ; mais il faut y admirer surtout le réalisme hardi et la franchise toute moderne, avec lesquels le poète amoureux a traduit tous les frissons de ses sens — de ses sens, plus que de son cœur ! Car la femme qu'il a possédée, après l'avoir ardemment désirée, n'y révèle aucune personnalité : c'est une de ces admirables créatures, comme Titien en a peint beaucoup pour le ravissement de nos yeux, mais dans les regards desquelles ne transparait aucun reflet de leur âme, aucun élan de leur cœur — ne parlons pas de leur pensée ! Il y a tout lieu de croire que celle qui a plongé le poète dans cette exaltation sensuelle était, sinon une courtisane, du moins une femme qui, en livrant sa chair épanouie, livrait tout ce qu'elle possédait. Tant que les expériences de l'Arioste ne dépassèrent pas ce stade, on peut dire qu'il ne connut pas ce qui fait le prix véritable de l'amour.

On ne doit pas oublier, à ce propos, qu'il eut des liaisons d'une autre espèce, d'où étaient nés ses deux fils : Giambattista, en 1503, et Virginio en 1509. De la mère du premier, nous ne savons rien : un biographe ancien dit qu'elle s'appelait Maria et était au service de la famille du poète. Il se peut ; mais il ne subsiste d'elle aucun souvenir.

La seule chose sûre est que l'Arioste ne parle nulle part de ce fils, sauf dans certaines notes relatives à son testament, et que jamais il ne le « légitima ». Ce fut seulement en 1538, sur l'initiative de ses oncles Galasso et Alessandro que ce Giambattista fut enfin légitimé. De cette négligence systématique on peut induire que l'Arioste jugeait cet enfant peu digne de lui, par sa mère sans doute. Giambattista suivit la carrière des armes, et mourut en février 1569 : il était capitaine d'arquebusiers, au service du duc de Ferrare.

Virginio fut, au contraire, l'enfant chéri de l'Arioste, qui le garda près de lui, veilla personnellement sur son instruction, et le légitima le 4 avril 1530. Confident de son père, Virginio nous a laissé sur lui quelques souvenirs qui, pour être fragmentaires, n'en sont pas moins précieux. Par la suite, il devint chanoine de Ferrare et mourut en 1560. Sa mère, Orsolina Catinelli, dont le père, originaire de Sassomarino, près de Modène, habitait Migliarino, aux portes de Ferrare, était une simple villageoise ; mais si le poète conçut pour Virginio une affection si tendre, c'est peut-être parce qu'il avait reconnu chez Orsolina des qualités de cœur, une douceur, une fidélité qui l'attachèrent. Il est donc à supposer que l'enfant grandit près de son père, et que pendant quelques années Orsolina tint la maison de l'Arioste.

Mais ni la problématique Maria, ni même Orsolina ne s'élevaient au-dessus de la condition de modestes filles du peuple ; pour elles l'Arioste n'était pas un amant, mais un maître. Cela est si vrai que, le 11 février 1514, il constitua en faveur d'Orsolina une dot de six cents « lire marchesane », payables pour une part en espèces, pour le reste en biens meubles et immeubles, puis il la maria à un certain Malacisio qui habitait Ficarolo, sur la rive gauche du Pô, au nord de Ferrare. Ce Malacisio devint l'homme de confiance, que l'Arioste chargea de gérer quelques-uns de ses intérêts ruraux, et le règlement de leurs comptes se faisait par l'intermédiaire d'Orsolina, qui venait de temps à autre à Ferrare ; de cette façon, elle ne perdit pas entièrement de vue son fils. Mais le plus piquant est que Malacisio, en mourant, désigna Virginio comme son héritier, car il ne laissait pas lui-même d'enfant. Ces détails, révélés par un acte notarié, ouvrent de bien curieuses perspectives sur la vie privée de ce temps-là. Sans aucun doute, l'Arioste, désireux d'éloigner de lui Orsolina, lui assurait une existence honorable et conforme à sa condition ; c'était encore une preuve d'affection qu'il lui donnait ainsi, et, comme on le verra, il ne l'oublia pas au moment de rédiger son testament. Cette femme

avait donc tenu dans la vie du poète, de 1508 à 1514, une place qui ne saurait être passée sous silence.

Mais pourquoi l'éloignait-il au début de 1514 ?

74. Voici une coïncidence fort significative. Une tradition constante, appuyée de solides raisons, place au mois de juin 1513 la rencontre du poète avec celle qui fut l'objet unique de son amour pendant les vingt dernières années de sa vie. Nous savons qu'elle s'appelait Alessandra Benucci, issue d'une famille florentine, mais née en Pouille, à Barletta. Elle fut mariée à Tito di Leonardo Strozzi, florentin d'origine lui aussi, mais établi à Ferrare, comme une autre branche de la même famille, plus riche et plus célèbre, qu'illustrèrent les poètes Tito Vespasiano (§ 33) et Ercole Strozzi (§ 67). Le couple Strozzi-Benucci n'occupait pas une situation très en vue : Tito remplissait auprès du duc des fonctions sans doute modestes, et lorsqu'il mourut, en 1515, sa veuve et ses cinq enfants se trouvèrent dans une situation assez difficile.

On voudrait pouvoir reconstituer l'histoire de cette relation amoureuse à l'aide des œuvres lyriques de l'Arioste, et ses biographes n'ont pas manqué de s'y essayer. Le malheur est que le poète, toujours discret à cet égard (§ 50) n'a nommé Alessandra dans aucun de ses vers ; il est donc impossible de reconnaître avec certitude les pièces qu'il a composées pour elle, et la tendance à lui rapporter la majeure partie des poésies amoureuses de l'Arioste ne sert qu'à échafauder de purs romans. Cependant on peut admettre avec la plus grande vraisemblance qu'une Canzone célèbre, où sont rappelées avec une certaine solennité les origines d'un très noble amour, retrace réellement les circonstances qui mirent l'Arioste en présence de la belle Alessandra.

C'était à Florence, le 24 juin 1513, jour de la fête de saint Jean, patron de la ville, et célébré sur les bords de l'Arno avec un éclat tout particulier ; au cours d'un de ses voyages, le poète, se trouvant chez des amis et des parents communs — un cousin germain de l'Arioste, Rinaldo, avait épousé en 1506 une Creusa Strozzi — eut l'occasion d'y rencontrer Alessandra. Il fut aussitôt conquis par sa belle prestance, par l'éclat de son teint, par sa chevelure blonde frisée, par la douceur de sa physionomie souriante, par la distinction sévère de sa toilette de soie noire brodée, et par l'élégance de sa coiffure, toutes choses qui mettaient sa beauté en pleine valeur. Le plus piquant est qu'il l'avait déjà vue : « Le jour où mon cœur s'est embrasé n'était pas le premier où j'eusse contemplé la douceur de vos traits, vos

manières de reine affable et courtoise... » (v. 23-26.) Etranges mystères du cœur ! Pourquoi la même femme l'a-t-elle un jour laissé indifférent, pour l'embraser d'amour un peu plus tard ? Sans doute Alessandra menait-elle à Ferrare l'existence retirée d'une modeste bourgeoise ; d'autres objets retenaient alors l'attention du poète, qui le lui dit d'ailleurs gentiment : « Mon désir avait pris une autre direction, où je pensais trouver un chemin plus sûr... » (v. 35-36.) Il fallait qu'il la rencontrât à Florence, pour découvrir ses attraits et reconnaître les liens mystérieux qui les destinaient l'un à l'autre.

75. S'il crut d'abord qu'il allait faire aisément la conquête de cette beauté, il ne tarda pas à être détrompé. Dans la série déjà longue des expériences sentimentales de l'Arioste, Alessandra marque l'apparition, entièrement inattendue, de la femme honnête, étrangère à toute galanterie, qui obéit à de tout autres préoccupations, et sait faire preuve de volonté, une volonté devant laquelle l'ardeur du poète se brisa longtemps, même après que, en 1515, elle fut restée veuve, et que cet amour, sans doute, l'eut touchée. La muse de l'Arioste changea pour elle de ton : la canzone, dans laquelle est décrite la rencontre décisive, est d'une extrême réserve ; on y remarque même un peu d'apprêt, avec divers artifices renouvelés de Pétrarque. La sincérité du sentiment qui l'inspire n'est pas en question ; mais ne pouvant plus s'abandonner à son humeur sensuelle, il était naturel que l'Arioste se rapprochât du modèle de tous les poètes épris d'une belle inexorable, et pourtant décidés à la glorifier. Les quelques pièces dont on peut le plus raisonnablement rapporter l'inspiration à Alessandra, dépeignent un état d'esprit nouveau chez l'Arioste : le voici une fois de plus à Florence, qu'il a tant de raisons pour aimer ; mais il est malheureux, car il pense à une belle magicienne, dont les incantations sont capables d'arrêter le soleil dans sa course ; or celle-ci est loin, sur les rives du Pô... (cap. XI). Une autre fois, il est en voyage et tout à coup il est saisi par les fièvres ; il doit s'arrêter. Ah ! que n'est-il pas tombé malade à Ferrare ! S'il doit mourir, combien il mourrait plus volontiers près de celle qu'il aime ! (cap. X). Puis, c'est elle qui est en danger : depuis deux mois, une grave maladie la terrasse ; et l'Arioste lui pardonne de bon cœur toutes ses rigueurs pourvu qu'elle guérisse ; il voudrait mourir, s'il croyait l'arracher ainsi à la mort ! (cap. XVII.)

En dehors même de ses poésies lyriques et élégiaques, le Roland Furieux, dès sa première forme, publiée en 1516, renferme de claires allusions à cet amour qui commençait alors à tourmenter le poète :

quelle est cette femme, dont parle la seconde stance du premier chant, « celle qui l'a réduit à un tel état que sa pauvre intelligence s'use de jour en jour ? » Ou bien celle à laquelle il dit en badinant : « Qui donc, Madame, montera pour moi jusqu'au ciel, afin d'en rapporter ma raison égarée ? Depuis que de vos yeux est parti le trait qui m'a transpercé le cœur, je décline sans cesse ! » Ici, cependant, pour ne pas s'écarter du ton galant, qui domine dans cette partie du poème, l'Arioste fait résonner une note plus hardie, où se reconnait sa nature sensuelle : « Pour retrouver mon bon sens, je ne crois pas avoir à monter dans la lune; car ma raison s'est égarée dans vos beaux yeux, dans votre visage, elle erre autour de votre gorge d'ivoire et de vos seins d'albâtre, et c'est là que mes lèvres la cueilleront, s'il vous plaît que je la récupère. » (xxxv, st. 1 et 2.)

Mais surtout, vers la fin de son poème, l'Arioste a placé un magnifique éloge d'Alessandra, toujours sans la nommer. Il décrit, au chant XLII, une fontaine monumentale, ornée de huit statues, représentant d'illustres dames, avec, à leurs pieds, les poètes qui les ont glorifiées : il y a là Lucrèce Borgia, Isabelle d'Este, Elisabeth et Eléonore de Gonzague, Lucrèce Bentivoglio, Diane et Béatrice d'Este, et enfin « une grande dame à l'aspect si imposant et si noble, sous son voile blanc, avec une jupe noire, sans aucun bijou d'or, sans pierres précieuses, avec une robe tout unie, que, parmi les plus parées, elle ne semblait pas moins belle que l'étoile de Vénus au milieu des autres astres » (XLII, st. 93.) Elle n'est pas désignée autrement ; mais on la reconnait aisément dans son costume de veuve : la simplicité de son vêtement met en valeur la ligne pure et noble de son corps ; la grâce de son sourire égale sa beauté, et on ne sait ce qu'il convient d'admirer le plus dans l'expression de son visage, la majesté ou les indices de son intelligence et de sa vertu (st. 94). Pourtant sa statue n'est accompagnée que d'un seul poète, dont le nom n'est pas révélé davantage, mais que trahit sa modestie d'amoureux rebuté : « elle paraît s'indigner qu'un talent si grossier ait l'audace de chanter ses louanges ! » (st. 95). Or Alessandra était restée veuve un an avant la publication du Roland Furieux : elle tenait toujours son poète à distance.

76. La première édition du poème, publiée en avril 1516, ne reçut pas du cardinal Hippolyte, auquel cette œuvre magistrale était personnellement dédiée (I, st. 3-4), l'accueil que l'Arioste espérait, et auquel il savait avoir droit. Une anecdote célèbre, dont l'authenticité ne peut être démontrée, représente le poète rentrant de Rome à Fer-

rare peu de semaines après l'apparition du volume : il s'attendait à recevoir de son maître des compliments, des remerciements, sans doute aussi quelque bienfait plus substantiel, qui pût le dispenser, par la suite, d'un service fatigant et peu conforme à ses aptitudes comme à ses goûts ; or, Hippolyte n'aurait trouvé que ceci à lui dire : « Messire Ludovico, où diable êtes-vous allé chercher toutes ces drôleries ? » Il est dur, pour un poète épris de son œuvre, de l'entendre traiter avec cette hautaine désinvolture ; mais on peut supposer que l'Arioste fut surtout découragé par l'idée que tout était à recommencer, qu'il n'avait rien gagné, et qu'il allait falloir reprendre la même vie de courrier — autant dire de galérien ! Ce n'est pas là ce qu'il espérait obtenir en échange de son poème, composé à la gloire des princes d'Este et pour leur divertissement.

On a pu relever, aux archives de Modène, les sommes relativement importantes que le cardinal fit verser à l'Arioste entre 1509 et 1514. Mais celles-ci étaient destinées à couvrir les dépenses fort lourdes que le « familier » d'Hippolyte avait à supporter dans ses diverses missions. La part qui lui revenait sur les bénéfices de la chancellerie de Milan, dont le cardinal était titulaire, représentait son salaire de « gentilhomme » attaché à ce prince de l'Eglise. Tout cela, pensait le poète, le payait bien juste de son service quotidien. Pour l'achèvement du Roland Furieux, il attendait autre chose, qui l'eût libéré de sa domesticité. Mais le cardinal ne l'entendait pas ainsi, et l'Arioste désabusé écrivait : « Il ne veut pas que les louanges que j'ai composées de lui me soient comptées comme dignes de récompense ! Ce qui en mérite une, à ses yeux, c'est de courir la poste. Il fait des cadeaux à ceux qui l'accompagnent à la chasse, ou en villégiature, qui l'aident à s'habiller et à se déshabiller, ou bien qui mettent, l'après-midi, ses « fiaschi » dans le puits, afin qu'ils soient frais le soir... ; mais si, moi, je l'ai loué dans mes vers, il dit que je l'ai fait pour mon plaisir, à mes moments perdus ; il aimerait mieux que j'eusse galopé à sa suite ! » (Sat. II, v. 97 et suiv.)

77. Il semble bien que, dès le début de leurs relations, il y ait eu peu de sympathie entre ces deux hommes, s'il est vrai qu'après la tragédie de 1506 l'Arioste ait essayé de gagner la faveur du duc et de la duchesse (§ 63). Aussi ne saurait-on se montrer bien surpris de voir que, au lendemain de la déception que lui apporta l'accueil fait à son poème, il saisit la première occasion pour reprendre sa liberté. En septembre 1517, Hippolyte décida de rejoindre son épis-

copat en Hongrie. Il n'en avait pris possession que pour la forme, et l'avait quitté depuis vingt ans ; il y retournait dans l'intention, cette fois, de l'administrer lui-même pendant quelques années. En communiquant sa résolution à ses familiers et à ses serviteurs, il les invita à faire leurs préparatifs de départ. L'Arioste répondit nettement : Je n'irai pas ! Le cardinal se fâcha, exclut de sa maison ce serviteur indocile et le mit en demeure de renoncer à deux des bénéfices qu'il lui avait octroyés. Cependant le poète put conserver sa part de revenus sur la chancellerie archiépiscopale de Milan — encore se vit-il obligé de faire des démarches à ce sujet, comme pour l'attribution, toujours attendue, du bénéfice de Sant' Agata.

D'autres crève-cœurs, un peu plus tard, s'ajoutèrent à ceux-là. Le cousin germain de l'Arioste, Rinaldo, considéré comme le chef de la famille, vint à mourir le 7 juillet 1519. Bien qu'il eût contracté trois mariages successifs, il ne laissait pas d'héritier mâle, en sorte que ses cousins prirent possession de ses biens, en particulier d'une belle terre située à Bagnolo, près de Reggio, que le père de Rinaldo avait reçue du duc Hercule en toute propriété. Mais Alfonso Trotti, l'homme de confiance du duc pour la gestion de la caisse ducale, déclara que cette terre était un fief inaliénable, et en expulsa les héritiers prétendus. Aucune instance, aucun recours à la justice ne réussit à vaincre la mauvaise volonté du tout-puissant Trotti. Le 15 octobre 1519, le poète écrivait à Mario Equicola qu'il était occupé à faire quelques retouches à son poème, en vue d'une nouvelle édition (celle qui parut en 1521), mais qu'il était peu en train de penser à des fables, ayant subi des spoliations graves de la part du cardinal et de la part du duc : « Ce dernier, dit-il, m'a retiré une propriété dont la valeur approche de dix mille ducats, et cela, sans me fournir l'occasion de faire valoir mes droits. » (Lettre XVIII.)

Aussi quand parut l'édition de 1521, à laquelle il travaillait lors de ces événements, l'Arioste fit-il placer au frontispice et au dernier feuillet une vignette avec une devise dont le symbolisme est transparent : on y voit une ruche d'où s'échappent des abeilles épouvantées, car, au-dessous, une main malfaisante allume un brasier ! La devise dit : *Pro bono malum* — le mal rendu pour le bien ! — Cet emblème, peu flatteur pour les princes d'Este, a été reproduit au revers de la belle médaille de Pastorino dei Pastorini qui, à l'avers, porte le profil du poète.

IV

Au service du duc Alphonse (1518). Le gouvernement de la Garfagnana. (1522-1525.)

78. On éprouve un soulagement joyeux, lorsque, venant à considérer l'attitude de l'Arioste courtisan, on découvre, à côté des flatteries officielles et publiques qu'il était tenu d'adresser à ses princes, l'expression de ses sentiments intimes, dans les confidences qu'il a intitulées des « Satires ». C'étaient, en réalité, de véritables épîtres en vers, écrites à des parents, à des amis sûrs, pour lesquels il laissait jaillir sa pensée, sans contrainte et sans réserve. Il le faisait avec ce mélange de mauvaise humeur mal contenue et de malice rieuse, qui devait donner une saveur si particulière à sa conversation : tandis que l'homme se soulageait en exprimant ses petits et ses grands déboires, l'artiste prenait plaisir à les revêtir d'une forme piquante.

C'est ainsi qu'au moment de sa rupture avec Hippolyte, il adressa une de ses plus attrayantes satires à son jeune frère Alessandro et à son ami Ludovico da Bagno, qui accompagnaient le cardinal en Hongrie, pour leur exposer, sans ménagements, toute sa pensée sur la vie de cour, sur les complaisances avilissantes auxquelles est tenu un courtisan, et encore sur l'ingratitude du maître, à la gloire duquel il avait composé son grand poème. On y relève un accent de fierté qui réconforte, parce qu'il révèle les nuances les plus intimes d'une sensibilité chatouilleuse, d'un tempérament dépourvu d'ambition, mais avide d'indépendance pour réaliser son idéal de vie modeste, embellie par une tendre affection et consacrée à la seule poésie : « Si, pour m'avoir fourni le moyen de toucher tous les quatre mois vingt-cinq écus — et encore, pas si régulièrement payés qu'ils ne me soient souvent contestés ! — le cardinal croit m'avoir enchaîné et pouvoir me tenir en servage, m'obliger à suer ou à grelotter, sans se soucier

que j'en meure ou que j'en tombe malade, ne lui laissez pas cette illusion ; dites-lui que, plutôt que de me résigner à être esclave, je saurai souffrir patiemment la pauvreté ! » (Sat. II, 238-246.)

Evidemment, l'Arioste appréciait par-dessus tout ses aises ; il était d'humeur sédentaire, et n'avait aucun goût pour les voyages lointains. Sa santé d'ailleurs le préoccupait ; il n'aurait pas pu supporter les hivers rigoureux de Hongrie, ni la vie recluse à laquelle on y était condamné, dans des maisons chauffées ! Il se serait accommodé moins bien encore de la nourriture dont on devait s'y contenter. D'autre part, ses devoirs de chef de famille le retenaient auprès d'une mère âgée, près d'une cinquième sœur qui restait encore à pourvoir ; enfin — mais de ceci, avant la fin de 1517, il ne disait rien encore à son frère ni à son ami — il était amoureux ! Voilà plus de raisons qu'il n'en faut pour expliquer sa rupture avec le cardinal.

79. Il eut l'heureuse chance d'entrer, dès le 23 avril 1518, au service du duc Alphonse en personne, avec un salaire mensuel de sept écus d'or (ou vingt et une « lire marchesane »), plus la nourriture pour trois personnes et deux chevaux ; ces frais d'entretien pouvaient lui être payés en espèces ou en nature ; mais, comme l'Arioste préféra user de son droit de vivre hors du château, il les toucha en espèces. Ce n'était ni l'aisance ni la liberté ; du moins son existence matérielle se trouvait-elle assurée.

Par le caractère, le duc était très différent du cardinal : austère dans son extérieur, tyrannique, froidement calculateur, parfois violent, toujours exigeant vis-à-vis de ses auxiliaires, il tenait plus à l'obéissance qu'à la flatterie. Il était surtout absorbé par la fabrication de ses pièces d'artillerie, et aussi par les embellissements intérieurs qu'il faisait exécuter au château. Portait-il un intérêt particulier à la poésie ? Peut-être ; mais ce ne fut, en tout cas, que pour se conformer à une tradition constante de sa famille. Il ne faut pas lui en savoir moins de gré pour cela, et on est fondé à penser que, s'il attacha l'Arioste à son service, ce fut surtout pour éviter le scandale de laisser le poète s'éloigner de Ferrare et aller chercher l'hospitalité d'autres princes que ceux dont il venait de glorifier la lignée.

A son cousin Annibal Malaguzzi, qui lui avait posé cette question : « Es-tu plus satisfait de ton service auprès du duc ? » l'Arioste répondit par une satire célèbre, qui renouvelle et amplifie la profession de foi qu'on a déjà lue plus haut. Le service du duc ? répond le poète, c'est toujours un service, et j'aimerais mieux en être dispensé ! « Ce

n'est pas moi qui commettrais la sottise des grenouilles, lorsqu'elles voulurent recevoir un roi, devant lequel il faut lever son chapeau et plier le genou ! Mais puisque je ne suis pas fils unique, puisque Mercure n'a jamais beaucoup favorisé les miens, et que je me vois réduit à vivre aux dépens d'autrui, autant m'attacher au duc qu'à tel ou tel personnage du vulgaire pour mendier mon pain comme un gueux ! » Et, précisant l'idéal de vie simple qui était le sien, il écrit ces vers, essentiels pour la juste appréciation de son caractère : « La même selle ou le même bât ne s'adaptent pas à toutes les échines : l'une ne sent rien, l'autre en est écrasée, torturée. Un rossignol ne peut guère vivre en cage ; le chardonneret, la linotte s'en accommodent mieux ; l'hirondelle y meurt de rage en un jour !... Je trouve meilleur goût, chez moi, à une rave que je fais cuire moi-même, que je pique avec ma fourchette, que j'épluche et que j'assaisonne avec du vinaigre et de la moutarde, que je n'en trouve chez autrui, à une grive, à une perdrix, à un rôti de sanglier ; et, de même, sous une pauvre couverture je dors aussi bien que sous des étoffes de soie et d'or. »

Répondant enfin à la question de son cousin, le poète continue : « Le service du duc a du bon ; ceci par exemple : je n'ai pas à m'éloigner souvent de mon nid. Par là, il contrarie peu mes travaux, et il ne m'éloigne guère du séjour d'où jamais je ne puis m'arracher tout entier, parce que mon cœur y reste toujours. Ici je te vois rire et dire que ce n'est pas l'amour de ma patrie ni de mes études qui m'ôte l'envie de voyager, mais une femme. Eh bien ! je te l'avoue volontiers ; trève aux reproches ! Jamais je n'ai pris l'écu ni l'épée pour soutenir un mensonge. Quelle que soit la raison qui me retient ici, j'y reste avec plaisir ; que personne ne se mette en peine de moi plus que moi-même ! » (Sat. III, v. 1-81.)

80. Il n'est pas tout à fait exact de dire que le duc laissa le poète libre de se livrer à ses travaux sans le déranger. Le début de l'année 1519, notamment, fut pour lui très mouvementée.

Laurent de Médicis, duc d'Urbin — le petit-fils du Magnifique, celui que Michel-Ange a incarné dans l'immortel « Pensieroso » — était tombé gravement malade. Aussitôt, le duc de Ferrare dépêcha l'Arioste à Florence, pour lui exprimer sa sympathie et ses vœux de prompt rétablissement. L'absence du poète ne dura guère plus d'une dizaine de jours, de la fin de février au début de mars. Puis, pendant la maladie de Laurent, qui se prolongea beaucoup, sa femme, Madeleine de la Tour d'Auvergne, vint à mourir ; ceci se passait à la fin d'avril.

Immédiatement, l'Arioste dut se remettre en selle, pour porter à Laurent les condoléances du duc. Mais en arrivant à Florence, le 4 mai, il apprit que Laurent en personne venait de succomber ! Alors il se trouva fort embarrassé : le prince auquel il devait exprimer des condoléances n'était plus là pour les recevoir ; auprès de qui devait-il s'acquitter de sa mission ? Sans doute auprès du cardinal Jules de Médicis, le personnage le plus en vue de la famille ; mais comment présenter à ce prélat des condoléances pour la mort de Madeleine de la Tour d'Auvergne, sans en ajouter d'autres pour la mort de Laurent ? Il n'avait pas d'ordres pour cela ! Après s'être prudemment concerté avec l'ambassadeur ferrarais en résidence à Florence, l'Arioste envoya d'urgence un courrier spécial au duc, et, en attendant la réponse, il ne se montra nulle part. Sa mission, d'ailleurs, se trouva simplifiée, car déjà on ne pensait plus guère à la mort de la duchesse (lettre XIV).

Cet épisode est caractéristique : il montre avec quelle rigueur le duc Alphonse voulait être obéi, et combien il laissait peu d'initiative à ses agents, même les plus capables de réflexion. En un temps où la réponse à la moindre question envoyée de Florence à Ferrare ne pouvait guère parvenir avant une semaine, il nous paraîtrait naturel que le duc eût donné à son envoyé des instructions assez générales pour qu'il pût les adapter aux circonstances, au cas où la situation viendrait à se modifier ; d'autant plus que, dans l'espèce, la mission était dépourvue de toute importance politique. L'Arioste, évidemment, ne voulait pas courir le risque d'être désavoué, autant dire disgracié ; il le dit d'ailleurs au duc : « En présence de cet événement, je me suis abstenu, pour ne pas être importun ! » On ne doit donc pas trop s'étonner qu'un homme de la valeur du poète ait trouvé peu de satisfaction dans l'accomplissement de pareilles missions !

D'une façon générale, les affaires auxquelles le duc employait l'Arioste ne l'obligeaient pas à sortir des états de Ferrare ; aussi le poète put-il se livrer assez librement, de 1518 à 1521, à ses études favorites.

81. On a déjà vu (§ 66) que la comédie des « Suppositi » avait été représentée en 1519, à Rome, en présence de Léon X, dans des décors peints par Raphaël. Le succès en fut si grand que le pape demanda au poète de lui fournir une nouvelle comédie pour le carnaval suivant ; et l'Arioste lui envoya « Il Negromante », accompagné d'une lettre qui porte la date du 20 janvier 1520 (lettre XIX).

Avec le Nécromant, le poète osait aborder un genre qui se rapproche

assez de ce que nous appelons la comédie de caractère : au centre de l'action se dresse un intrigant, un filou, maître Iachelino, qui, sous prétexte d'exercer l'art de la nécromancie, ne cherche qu'à dépouiller les nigauds assez naïfs pour voir en lui un grand médecin, un astrologue ou un sorcier. Comme bien on pense, au dénouement le personnage est démasqué et confondu. Ce caractère et les entreprises malhonnêtes auxquelles il se livre étaient certainement empruntés à la vie contemporaine ; mais la structure de l'action continuait à être fidèlement calquée sur les modèles latins. Cette fois même, l'Arioste fit un pas de plus dans l'imitation formelle du théâtre antique : ses deux premières comédies avaient été écrites en prose ; il voulut cette fois se servir de vers, non pas pourtant du vers lyrique ou narratif. Il essaya de doter la poésie italienne d'un vers « comique », puisque, aussi bien, les vers de Plaute et de Térence sont fort différents de ceux de Virgile et d'Horace. Pour reproduire au moins la cadence finale des vers comiques latins, il employa l'hendécasyllabe non rimé, terminé par deux syllabes atones, auquel il donna une allure aussi voisine que possible de la prose. L'innovation n'était pas heureuse : elle procédait d'un culte superstitieux de l'antiquité et se trouvait en contradiction avec l'effort de réalisme, dans la peinture des personnages, qui, par ailleurs, rapprochait la comédie de la vie contemporaine. L'Arioste pourtant dut être satisfait de sa tentative, car à quelque temps de là il composa, en vers tout pareils, la « Lena » (1528), et récrivit sur ce rythme ses deux premières comédies, « I Suppositi » et la « Cassaria », cette dernière avec quelques modifications de fond d'une certaine importance (§ 100).

Le Nécromant ne fut pas représenté à Rome ; au dernier moment, une autre comédie — peut-être la Mandragore de Machiavel — lui fut préférée, et l'œuvre de l'Arioste ne fut portée à la scène qu'en 1530, à Ferrare. On a fort discuté sur les raisons qui firent écarter la comédie que le pape lui-même avait demandée au poète ; apparemment, ce ne fut pas un scrupule de moralité, car Léon X s'était pâmé de rire aux équivoques les plus osées des « Suppositi », et la Mandragore — si c'est elle qui fut représentée — n'est pas plus morale que le Nécromant, loin de là ! Serait-ce la forme inaccoutumée du vers qui déplut au pape et à son entourage ? Il n'y aurait pas lieu d'en être surpris ; le marquis de Mantoue fit part à l'Arioste de sa répugnance pour ces vers comiques, et il ne fut pas seul de son avis. Mais ne faut-il pas plutôt chercher quelque motif d'ordre politique ? A cet égard, comment ne

pas remarquer que, dès le prologue, certaines plaies de l'Eglise étaient mises à nu sur un ton de sarcasme qui était assez déplacé ? « Vous avez déjà vu Ferrare venir à Rome », dit ce prologue, par allusion aux « Suppositi », dont la scène représentait Ferrare ; « cette fois, c'est Crémone qui a fait le voyage. Mais ne croyez pas qu'elle soit venue ici par la nécessité de se faire absoudre de quelque homicide, de se faire délier d'un vœu ou de tout autre chose. Elle n'en a aucun besoin ; et d'ailleurs, en cas de besoin, elle aurait pu compter sur ce pontife généreux pour lui envoyer une indulgence plénière à domicile, sinon gratis, du moins pour un prix tel que, au mois de mai, les artichauts coûtent plus cher ! » Puis vient, en sept vers, l'éloge de la « bonté, de la pureté de cœur, de la piété, de la sagesse, de la haute courtoisie, de la splendeur fameuse et de la souveraine vertu de Léon X ». La plaisanterie est un peu forte ! L'Arioste, qui croyait bien connaître le pape, son scepticisme élégant, et son goût inné de Florentin pour la caricature, devait penser que le fils du Magnifique goûterait beaucoup son ironie. Son erreur fut peut-être de ne pas s'apercevoir que certains événements se précipitaient ; la campagne contre le scandale de la vente des indulgences menaçait de détacher de Rome une portion importante de la chrétienté ; les conseillers de Léon X et le pape en personne purent juger qu'il était peu politique de faire applaudir, à Rome même, des traits de satire qui, ailleurs, seraient accueillis avec une humeur moins joviale.

82. Dans le même ordre de travaux poétiques, il convient de signaler qu'à l'année 1518 remonte la première idée de la comédie intitulée par l'Arioste « Gli Studenti », qui s'annonçait comme devant être une étude de mœurs sur la vie de la jeunesse universitaire ; il la commença, mais ne l'acheva jamais. Après sa mort, son fils Virginio d'une part, son frère Gabriele de l'autre, la complétèrent comme ils purent. Ainsi terminée et fâcheusement rebaptisée « la Scolastica », la « comédie des escholiers » ne tint pas les promesses de son titre et des premières scènes, qui étaient ingénieuses et piquantes.

Le principal labeur auquel se soumit l'Arioste, pendant la même période, fut la révision générale de son Roland Furieux, en vue de la nouvelle édition qui parut en 1521. Cette révision ne porta pas sur le contenu du poème, dont l'économie générale ne fut en rien modifiée ; l'édition de 1521 compte quarante chants, comme celle de 1516 ; çà et là, quelques stances ont été ajoutées, d'autres supprimées, sans qu'il en résulte de changement appréciable. Mais le poète, avec la

sévérité qu'il apportait au jugement de ses propres écrits, et avec le souci qu'il eut toujours de donner à l'expression de ses idées et de ses images une forme aussi harmonieuse, aussi claire et agréable que possible, retoucha mille détails de style, de syntaxe, de vocabulaire et de versification, sans qu'on pût encore discerner l'intention, qu'il réalisa plus tard, de rapprocher sa langue des formes toscanes, considérées comme base de l'italien littéraire (§ 240 et suiv.). Telle qu'elle est, la révision de 1521 exigea un effort long et minutieux dont n'eurent sans doute aucune idée les lecteurs de la seconde édition : l'Arioste avait travaillé pour sa propre satisfaction, pour réaliser un progrès dont il sentait seul, assurément, la nécessité impérieuse.

83. En 1520, le duc Alphonse tomba gravement malade, au moment même où de sérieuses menaces obscurcissaient l'horizon de Ferrare : le conflit de François Ier et de Charles-Quint, dont l'Italie était l'enjeu, arrivait à un point aigu. Ferrare tenait pour la France ; mais il y avait de fortes raisons de penser que Léon X, qui jouait au plus fin, se prononcerait pour l'empereur. Au début d'avril, le cardinal Hippolyte revint de Hongrie afin d'apporter son concours à son frère, auquel il témoigna toujours le plus entier dévouement ; mais lui-même mourut subitement le 2 septembre, et les mauvaises langues prétendirent qu'il avait succombé à une indigestion, pour avoir mangé trop de homard ! Presque aussitôt après, le duc recouvra la santé.

Ces dramatiques vicissitudes inspirèrent à l'Arioste cinq distiques latins, où l'adulation obligatoire se tempère d'une malicieuse ironie : il rappelle la fable des deux frères, Castor et Pollux, le premier mortel, le second immortel. Castor ayant été tué, Pollux supplie Jupiter de le rappeler à la vie ; le roi des dieux y consent, mais à condition que Pollux meure, jusqu'à ce que Castor le délivre de la même manière, et ainsi de suite. La tendresse des deux princes d'Este est égale, mais le dévouement du cardinal est plus complet ; il est définitif : « Ce qu'il donne, il ne le recevra plus, et c'est sans l'illusion de reparaître qu'il franchit le seuil de Pluton. » Pouvait-on saluer plus malicieusement le départ d'Hippolyte ?

Malgré le rétablissement de la santé d'Alphonse, les choses allèrent fort mal pour Ferrare, en 1521. Après de longues tergiversations, Léon X se prononça en faveur de Charles Quint : les Français devaient être délogés de Gênes et du Milanais, le pape s'emparerait de Parme, de Plaisance, et prendrait possession de Ferrare. Au début de la campagne, le général français Lautrec et Alphonse d'Este obtinrent un

avantage : ils obligèrent les Impériaux à renoncer à l'assaut de Parme ; mais ce succès n'eut pas de lendemain. Toutes les vallées et les passages de l'Apennin que possédait le duc de Ferrare, lui furent enlevés par les troupes pontificales, y compris la Garfagnana, où Nicolas III, un siècle plus tôt, avait établi sa domination. Le duc Alphonse fut excommunié, des contingents suisses vinrent grossir les armées impériales, tandis que ceux de ces mercenaires qui servaient sous Lautrec, mécontents de n'être pas payés, passèrent à l'ennemi : il fallut évacuer Milan, et la Lombardie tomba tout entière au pouvoir des Impériaux.

Dans cette extrémité, le duc prit les mesures nécessaires pour opposer aux forces pontificales, dans Ferrare, une résistance désespérée ; puis brusquement, un événement inattendu vint dissiper la menace qui pesait lourdement sur la ville : Léon X mourut le 7 décembre 1521. La joie d'Alphonse fut telle qu'il donna cinquante écus d'or au courrier qui lui apporta le premier cette heureuse nouvelle ; après quoi il fit frapper des médailles commémoratives de cette délivrance inespérée : sur l'une d'elles on voit représenté un berger qui arrache un innocent agneau de la gueule d'un lion cruel. Ces manifestations publiques d'allégresse, pour naturelles qu'elles fussent, auraient gagné à être plus discrètes, et il est tout à l'honneur de l'Arioste de n'y avoir pas fait écho dans ses vers. Ainsi se révèle la générosité de son caractère. Il pouvait bien, dans ses satires adressées à des amis sûrs, découvrir sa pensée véritable sur le compte de ceux qu'il était obligé d'encenser ; mais il avait trop de dignité pour démentir publiquement ce qu'il avait écrit d'eux. Dans les éditions remaniées du Roland Furieux, parues en 1521 et en 1532, pas un mot n'a été retranché des louanges, peu sincères cependant, qu'il avait décernées au cardinal Hippolyte. Il agit de même pour Léon X, contre lequel il avait, outre les griefs politiques de son prince, ses griefs particuliers (§ 73) ; cependant ni en 1521 ni en 1532 il n'a supprimé la stance très élogieuse (XVII, 79), qu'il lui avait consacrée dans la première édition de son poème.

84. La guerre, avec toutes les dépenses qu'elle entraînait pour le duc, avait rendu pénible la situation matérielle de l'Arioste ; il ne touchait plus rien. Lui-même l'écrivait à son cousin Sigismond : « Tu dois savoir que la cupidité n'a jamais inspiré mes désirs, et que j'étais satisfait du salaire que je touchais à Ferrare. Mais ce que tu ignores peut-être, c'est que ce salaire m'a été payé avec du retard quand vint la guerre, et ensuite, comme il plut au duc, me fut supprimé. Tant que la guerre dura, je ne me suis pas plaint ; mais je me plaignis de

voir la main demeurer fermée alors que tout danger avait disparu ; d'autant plus que la chancellerie de Milan — les lois se taisent au milieu des armes ! — me faisait attendre en vain ses revenus. Alors je m'adressai au duc : « Seigneur, ou bien vous devez me tirer du besoin, ou bien vous ne trouverez pas mauvais que j'aille ailleurs chercher ma pâture ! » (Sat. V, v. 172-186). Alphonse reconnut le bien fondé de ces réclamations ; poussé par un sentiment de justice, et par le souci de sa dignité personnelle, il offrit au grand poète qui honorait sa cour d'importantes fonctions, bien rémunérées, malheureusement très absorbantes et peu conformes aux goûts de ce charmant rêveur : il le nomma commissaire ducal pour le gouvernement de la Garfagnana.

Ce nom sert à désigner la vallée supérieure du Serchio, qui descend du nord-ouest au sud-est, entre les massifs les plus élevés et les plus pittoresques de l'Apennin central, jusqu'au moment où le fleuve, débouchant dans la riche plaine de Lucques, prend la direction de l'ouest pour aller se jeter dans la mer, peu au nord de l'Arno. Séparée de la côte par la barrière abrupte des « Alpi Apuane », qui renferment les célèbres carrières de marbre de Carrare, la Garfagnana est fermée, au nord et à l'est, par l'arête principale de l'Apennin, dont les sommets atteignent plus de 2.000 mètres. Ce fut pendant longtemps une des régions les moins accessibles de la riante Toscane ; aujourd'hui encore, on n'y pénètre aisément que de Lucques, son débouché naturel, dont elle dépendit jusqu'au XV^e^ siècle. A ce moment, le déclin de la puissance lucquoise, joint aux querelles de partis et aux rivalités de ville à ville, qui déchiraient le pays, fournit à d'autres états l'occasion de disputer à Lucques cette province longtemps restée en dehors des convoitises territoriales : les Florentins, d'une part, s'emparèrent de Barga, forte position qui domine les défilés où coule le Serchio ; de l'autre, le marquis Nicolas d'Este, remontant les vallées du versant modénais, franchit les cols et descendit dans la haute Garfagnana, où il trouva des partisans parmi les communes jadis gibelines. Il installa son commissaire à Castelnuovo, tandis que Castiglione, à une faible distance, restait le point d'appui le plus solide de la domination lucquoise.

Cet étrange partage, qui comportait des frontières capricieuses et arbitraires, avec une multitude d'enclaves et d'îlots, fut maintenu à peu près tel quel sous les règnes de Lionel, de Borso et d'Hercule d'Este. Les choses se gâtèrent lorsque Jules II entreprit de conquérir

les états de Ferrare : Francesco Maria della Rovere s'empara de la Garfagnana, à l'exception de Castelnuovo et de deux autres localités, qu'il ne put réduire ; puis, préoccupé de tourner toutes ses forces contre Ferrare même, il abandonna sa conquête, que les Lucquois occupèrent, mais pour la restituer au duc après la mort du pape. Léon X, ensuite, fit envahir la haute vallée du Serchio par les Florentins ; puis, lorsqu'il mourut, les positions anciennes furent reprises par Ferrare et par Lucques. Cependant Alphonse, préoccupé d'abord de reconquérir tous les territoires que la guerre lui avait fait perdre, courut au plus pressé, et négligea quelque temps la Garfagnana, dont l'administration fut provisoirement laissée aux présidents des districts de Castelnuovo et de Camporgiano.

C'est à ce moment que l'Arioste se plaignit de la suspension de son salaire, et que le duc le nomma commissaire, le 7 février 1522 ; le 20 du même mois, le poète faisait son entrée à Castelnuovo.

85. Le pays, propice au brigandage et aux coups de main par sa configuration même, et par la facilité avec laquelle les malfaiteurs pouvaient se réfugier, selon les besoins, en territoire florentin, lucquois ou ferrarais, avait donc été livré, depuis 1512, à la plus complète anarchie : les meurtres, les vols, les incendies, les séditions, les vengeances y étaient assurés de l'impunité ; et c'était un délicat humanste, un poète épris d'idéal, auquel était confiée la mission de rétiablir l'ordre et la paix dans ce guêpier — pour ne pas dire ce nid de vipères ! Si l'Arioste eut conscience de la difficulté de la tâche qui l'attendait, on comprend qu'il ait gagné sa nouvelle résidence avec mélancolie.

Le voyage de Ferrare à Castelnuovo demandait cinq jours ; de Modène, il fallait gagner le col des « Radici », à 1528 mètres, puis redescendre au sud, par quels chemins ! L'Arioste suivit cette route pour la première fois en plein hiver : la montagne était couverte de neige, et les sentiers étaient si escarpés, qu'il fallait constamment tenir les chevaux par la bride ; en outre, une escorte était nécessaire, car de mauvaises rencontres étaient toujours possibles. Avant de quitter Ferrare, il avait fait son testament, et ce n'était pas là une précaution superflue, car sa santé était fragile, et sa nouvelle existence devait l'exposer à des dangers de plusieurs sortes. Il s'éloignait d'une cour brillante, où il ne comptait que des admirateurs et des amis, pour aller vivre au milieu d'une population rude et livrée à ses instincts violents. Sans doute, il emmenait avec lui son fils Virginio, alors dans

sa treizième année, et il se réjouissait de cultiver chez cet adolescent le goût des bonnes lettres ; mais où trouverait-il les loisirs, la liberté d'esprit nécessaires à la poésie ? Et puis, il laissait son cœur à Ferrare ! Rien ne nous permet de deviner ce que, depuis 1516, étaient devenues les relations de l'Arioste et d'Alessandra (§ 75) ; mais, de toute façon, la séparation lui fut extrêmement dure.

Aussi ses premières impressions sur CasteInuovo furent-elles franchement mauvaises. Un an, jour pour jour, après son arrivée, il écrivait à son cousin Sigismond Malaguzzi : « Aujourd'hui, 20 février, s'achève une année, depuis que, du haut de ces montagnes qui déchaînent la tramontane sur les pays toscans, je suis descendu en ce lieu, où, jaillis de sources multiples, la Turrite et le Serchio, passant sous deux ponts, mêlent leurs eaux avec un perpétuel fracas. » (Sat. IV, v. 1-6.) La description est parfaitement fidèle : la partie centrale de Castelnuovo, et particulièrement la citadelle où logeait le commissaire ducal — son modeste appartement circulaire, au sommet de la grosse tour, dominait tout l'horizon, à l'est, au sud, à l'ouest — sont bâties sur un éperon peu élevé, au confluent du Serchio venu du nord-ouest, et de la Turrite qui descend du sud-ouest ; en hiver et au printemps, leurs flots réunis doivent être fort tumultueux. On franchissait alors les deux cours d'eau sur deux ponts étroits et en dos d'âne, qui subsistent encore, mais doublés par des ponts modernes, mieux adaptés aux besoins d'une circulation plus intense.

Au milieu de ce fracas des torrents, entre ces montagnes revêtues de forêts épaisses et hérissées de cimes rocheuses, hardiment dressées vers le ciel, le malheureux poète se sentit comme perdu ; c'était un séjour « plein d'horreur ». « La Pania dénudée ferme l'horizon au sud-ouest ; du côté opposé, se déploie la chaîne qui doit son nom à un glorieux pèlerin (l' « Alpe di San Pellegrino »). J'habite un fossé profond, et je ne puis m'en échapper sans avoir à gravir les pentes orgueilleuses de l'Apennin couvert de forêts » (v. 138-144). Ici encore, la description est rigoureusement exacte ; mais à un touriste moderne elle paraît étrangement poussée au noir. L'Arioste en jugeait comme un citadin de son siècle, pour qui les montagnes ne représentaient qu'une solitude sauvage, dépourvue de tout agrément, favorable seulement aux plus audacieuses entreprises de brigandage. La poésie des cimes, des bois et des torrents, il ne la goûta pas, et ne ressentit que l'horreur de ce paysage. Pourtant, lorsque, venant de Lucques, on remonte le cours du Serchio, longtemps encaissé

dans un défilé tortueux, et qu'on arrive à Castelnuovo, l'horizon s'élargit tout à coup ; des perspectives inattendues s'ouvrent, vastes et variées. La vallée, fort humide, est verdoyante et fertile ; les premières collines sont revêtues de beaux bois de châtaigniers. Seul, au nord, le cône blanchâtre de la « Pania di Corfino », ravinée et pelée, jette une note aride au milieu de cette luxuriante verdure. Mais au sud-ouest, la muraille marmoréenne, inaccessible, de la Pania dénudée (« Pania secca », « Pania della Croce ») fait, avec la végétation des premiers plans, un contraste saisissant. Malgré l'altitude modérée de ses plus hauts sommets (1859 m.), la chaîne des Alpes Apouanes est, en ce doux pays, une évocation surprenante du paysage alpestre le plus abrupt et le plus découpé. Au nord-est, des hauteurs successives s'étagent au loin de 1900 à 2.000 mètres. En un mot, l'Apennin central, n'en déplaise au poète du Roland Furieux, possède peu de vallées plus pittoresques et plus riantes que la Garfagnana.

86. Mais c'était bien de pittoresque qu'il se préoccupait alors ! — « Que je reste dans la citadelle ou que je veuille en sortir, je n'entends jamais que récriminations, querelles, criailleries ; ce ne sont que vols, assassinats, haines, vengeances, colères ; et moi je dois, tantôt d'un air aimable, tantôt avec un regard courroucé, implorer celui-ci ou menacer celui-là, condamner l'un, absoudre l'autre. Chaque jour, je dois écrire, remplir de grands feuillets, les envoyer au duc pour lui demander un conseil, pour implorer du secours, afin d'être en mesure d'éloigner les brigands qui m'entourent de toutes parts » (v. 145-153). Alors il rappelle comment le pays est tombé dans une anarchie profonde : « Ici les assassins se promènent en si grandes troupes, qu'une autre troupe, chargée, celle-là, de les arrêter, n'ose pas tirer son étendard de l'étui ! Sage qui s'éloigne peu de la citadelle ! J'ai beau écrire à celui que cela touche le plus ; sa réponse n'arrive jamais telle que je la voudrais ! Chaque village est divisé contre lui-même, et il y en a quatre-vingt-trois, tous déchirés par l'esprit de révolte qui y a élu domicile ! » (v. 157-165).

L'Arioste avait donc d'excellentes raisons pour se déclarer peu satisfait de ce qu'il considérait comme un exil, et il ne s'y résigna jamais. Seule la nécessité l'y maintint un peu plus de trois ans : il fallait vivre ! Il eut beau s'acquitter de ses devoirs avec la haute conscience qui était dans son caractère, il sentait bien qu'il aurait fallu un autre tempérament que le sien pour dominer une population aussi turbulente. C'est ce qu'exprime spirituellement l'apologue, dans

le goût d'Horace, par lequel se termine cette importante satire : mon aventure, dit-il, ressemble à celle de ce Vénitien à qui un roi de Portugal avait fait cadeau d'un beau cheval arabe. L'habitant des lagunes ne douta pas qu'il ne fût aussi facile de conduire un cheval que de diriger une gondole, et il sauta sur sa monture après avoir chaussé des éperons. Mais tout de suite il prit peur, s'accrocha des deux mains à la selle, tandis que, d'instinct, il serra les genoux et les talons contre les flancs de sa monture. Le cheval, se sentant piqué, partit au galop ; de plus en plus effrayé, le cavalier serra toujours plus fort ; le cheval prit le mors aux dents et finit par déposer l'imprudent au milieu de la route : « Tout blanc de poussière et de terreur, l'homme se releva, peu satisfait du roi, et poussa de longues plaintes. Il aurait plus fait pour le bonheur du cheval — et moi pour celui de ce pays — si nous avions dit l'un et l'autre : O roi ! — O mon prince ! — ce cadeau ne vaut rien pour moi ! Que votre générosité fasse un autre heureux ! » (v. 226-232).

S'il était lui-même peu satisfait du bienfait qu'il avait reçu, et dont il appréciait cependant tout le prix, il avait aussi trop de clairvoyance et de franchise pour ne pas reconnaître que ses ressortissants n'étaient pas beaucoup plus satisfaits de lui : « Si tu demandais aux habitants ce qu'ils pensent de moi, ils pourraient te dire qu'il aurait fallu beaucoup de sévérité, non de clémence, pour réprimer leurs crimes ; aussi, pas plus qu'en moi il n'y a en eux de satisfaction. Je suis un peu comme ce coq qui a trouvé une perle, et qui ne l'apprécie pas » (v. 202-207).

87. L'histoire du gouvernement de la Garfagnana par l'Arioste est fort bien connue, grâce à la correspondance que le commissaire-poète entretint avec le duc, et qui est conservée aux archives d'Este, à Modène, en partie aussi aux archives de Massa. Sans entrer dans le détail de son administration, il importe d'indiquer, par quelques exemples, ce que furent l'activité et les responsabilités de l'Arioste dans l'accomplissement de ces délicates fonctions.

Il dut faire preuve de beaucoup de tact et de diplomatie pour rester en bons termes avec les représentants de Lucques et de Florence, qui se partageaient la souveraineté de la vallée, c'est-à-dire entre lesquels surgissaient à tout instant des incidents de frontière. Avec le commissaire lucquois, qui résidait à Castiglione, à cinq kilomètres et en vue de Castelnuovo, l'Arioste entretint des relations faciles et cordiales. Les rapports avec le capitaine florentin de Barga étaient

plus épineux, car le territoire gouverné par le Commissaire ducal venait d'être enlevé à Florence. Dès les premiers jours de mars 1522 — l'Arioste n'était pas arrivé depuis quinze jours — un incident se produisit : un habitant de Barga avait été attaqué et blessé à Castelnuovo ; il porta plainte et demanda vengeance. A cela l'Arioste répondit que l'agresseur n'était pas de Castelnuovo, qu'il avait cherché asile ailleurs, et que, en conséquence, il échappait aux poursuites des autorités ducales. Les réclamations de ce genre étaient quotidiennes, et réciproques ; il fallait beaucoup de bonne volonté, beaucoup de doigté pour les empêcher de s'aigrir. A la fin de mai, un nouvel incident eût pu devenir grave : Zanobi Buondelmonti, un des chefs d'une conspiration ourdie à Florence pour assassiner le cardinal Jules de Médicis — l'autre chef était le poète Luigi Alamanni —, se réfugia auprès de l'Arioste. Si près de Barga, il n'eût pas été facile de le soustraire longtemps aux poursuites des Florentins ; mais ce n'était pour lui qu'une étape : Zanobi poursuivit aussitôt sa route vers Lyon, et déchargea ainsi le commissaire ducal d'une grave responsabilité.

Une autre source de difficultés était les rivalités qui déchiraient le pays : il y avait deux factions principales, l'une représentée par un certain Domenico d'Amorotto, l'autre par Filippo Pacchioni, véritables chefs de brigands, dont les bandes infestaient la montagne, et qui avaient des partisans dans tous les villages. L'un et l'autre professaient le plus grand dévouement et la plus chaude amitié pour le duc de Ferrare et pour son représentant. Mais cet accord entre deux ennemis irréconciliables était suspect ; l'Arioste avait raison de s'en méfier et d'en conclure simplement qu'il ne pouvait pas plus compter sur l'un que sur l'autre ; s'il avait commis la faute de s'appuyer sur un des deux partis, comme il en eut un instant l'idée, il eût été en guerre avec l'autre, jusqu'au jour où les rivaux se seraient réconciliés pour se liguer contre lui.

88. La répression des violences et des crimes qui étaient commis journellement était rendue plus malaisée par une circonstance inattendue : les gens d'église ne relevaient que de la juridiction de leurs supérieurs ecclésiastiques. Or, les circonscriptions épiscopales ne coïncidaient aucunement avec les frontières capricieuses des territoires dépendant de Ferrare, de Lucques et de Florence, en sorte que certains clercs, sujets du duc Alphonse, relevaient en réalité des évêques de Lucques ou de Luni (Sarzana), sur lesquels le gouverneur

de Castelnuovo n'avait aucune prise. Dans une lettre adressée au duc le 2 mai 1523, l'Arioste dit tout crûment : « Comme je crois l'avoir déjà dit, les pires de tous, les plus engagés dans les luttes des factions sont les prêtres » (lettre 65). Et, en effet, les lettres du Commissaire ducal rapportent diverses histoires extraordinaires de prêtres séditieux, coupables de violences et d'assassinats, contre lesquels il était désarmé ; il avait beau s'adresser aux évêques compétents : ceux-ci couvraient leurs subordonnés, qui continuaient à braver les représentants du duc.

Sans encourir les graves accusations formulées par l'Arioste contre certains clercs, d'autres ecclésiastiques offraient couramment un asile aux bandits. Le poète écrivait au duc le 8 mars 1524 : « Ce pays de San Romano est situé sur une hauteur ; il est impossible d'en approcher sans être vu. J'aurais voulu donner l'ordre de mettre le feu à l'église... Si votre Excellence l'ordonne au capitaine, ce sera une action sainte ; il faudrait en faire autant à Sillano, Ogno, Cicerana, Careggine, en un mot, à toutes les églises de ce pays, car toutes, soit que les prêtres le veuillent ainsi, soit qu'ils ne puissent faire autrement, servent d'asile aux brigands » (lettre 131). Guichardin, qui fut vers le même temps gouverneur de Modène pour le compte du pape, éprouva les mêmes difficultés dans sa lutte contre les malfaiteurs soutenus par le clergé — ou appartenant eux-mêmes au clergé.

Il faut tout dire, dût une ombre obscurcir la figure, par ailleurs si droite et si loyale, du poète-gouverneur ; mais cette ombre fera mieux ressortir ce qu'il y eut de douloureux dans l'âme de cet idéaliste médiocrement trempé pour la lutte. Dans ses poursuites contre les clercs criminels qui déshonoraient leur ministère, et donnaient les plus déplorables exemples, l'Arioste était arrêté par des préoccupations d'intérêt personnel : « Si ce n'était que je redoute les censures ecclésiastiques, étant titulaire de certains bénéfices, je ne tiendrais aucun compte, chez un coupable, de sa qualité de prêtre, et je le châtierais plus sévèrement qu'un laïque. » Mais il ajoutait : « Quand votre Excellence aura pris quelque décision, qu'elle charge le capitaine de l'exécuter plutôt que moi, car il n'a pas de bénéfices, lui ! » (lettre 55 ; 17 avril 1523). Quelle pitié ! L'Arioste a certainement souffert de n'être pas en mesure de se rendre tout à fait indépendant ; mais qui pourrait affirmer qu'il en ait eu la volonté très forte ?

89. D'autres sujets d'amertume venaient encore troubler la sérénité à laquelle il aspirait. Quelques-uns de ses ressortissants, et des

moins recommandables, avaient des intelligences à la cour de Ferrare ; ils s'en servaient pour déconsidérer le commissaire de Garfagnana auprès de son duc, et pour contrecarrer son action. Un jour, ayant réussi à s'emparer d'un dangereux personnage, « il Moro dal Sillico », il le fit aussitôt jeter en prison. L'autre parvint à s'évader et gagna Ferrare, où, à quelque temps de là, l'Arioste eut la désagréable surprise de le retrouver, pourvu d'un emploi à la cour, avec plusieurs de ses partisans ! D'autres fois, le duc graciait, sans en référer à son commissaire, des rebelles que celui-ci avait condamnés. Dans ces occasions — il faut rendre cette justice à l'Arioste —, il savait faire entendre des paroles pleines de fermeté, dont le ton était d'une noblesse singulièrement hardie, en un temps où dominait la servilité. Il écrivait le 30 janvier 1524, de Castelnuovo : « Si votre Excellence ne m'aide pas à défendre l'honneur de ma charge, je n'ai pas par moi-même la force de le faire. J'ai beau condamner et menacer ceux qui me désobéissent, si ensuite votre Excellence les absout et prend des mesures propres à montrer qu'elle leur donne raison, plutôt qu'à moi, c'est une façon de travailler à ruiner l'autorité de ma fonction. Il vaudrait mieux, si je ne suis pas propre à remplir mon office, en charger un autre, qui serait mieux à sa place ; mais continuer à détruire ce que, bien ou mal, je sais faire, ne peut nuire qu'à la considération du commissariat ducal... Si tous ces mauvais procédés ne visaient que ma personne, je n'en parlerais pas, car Votre Excellence peut me traiter comme son serviteur ; mais puisque c'est à la dignité de ma fonction qu'ils font du tort, et que les gens à qui j'ai affaire se montrent d'autant plus insolents envers celui qui les gouverne, je ne crois pas pouvoir les tolérer sans en transmettre mes plaintes à Votre Excellence. »

Enfin l'Arioste disposait de forces de police absolument insuffisantes : en face des bandes de partisans armés et résolus, ses dix arbalètriers — pas un de plus ! — faisaient pauvre figure ; ils n'osaient pas se montrer, et le commissaire ne les tenait même pas pour absolument sûrs ; car ils étaient dans le pays depuis trop longtemps ; quelques-uns s'y étaient mariés, en sorte qu'ils n'étaient pas demeurés étrangers aux factions locales. Alors le commissaire de Castelnuovo écrivait au capitaine de Reggio et au commissaire de Sestola, dans le haut Apennin modénais, pour les prier de lui envoyer chacun trente fantassins, afin de venir à bout des brigands qui le bravaient (lettre 142).

90. On voit au milieu de quelles difficultés l'Arioste dut se

débattre, et on comprend le dégoût qu'il conçut pour ce pays et pour ses habitants. D'un autre côté, plus on prend connaissance de la médiocrité, de la vulgarité des intérêts et de la violence des passions qu'il ne réussissait ni à satisfaire ni à tenir en bride, on se sent pris d'admiration pour la conscience, la douceur, la patience et l'espèce de résignation dont il fit preuve dans l'accomplissement d'une tâche ingrate, supérieure aux moyens d'action dont il disposait, et dont il ne pouvait attendre aucune satisfaction : il n'était soutenu que par sa grande loyauté et par son dévouement au duc, qui se confondait pour lui avec le dévouement au bien du malheureux pays confié à ses soins. A la fin d'une de ses lettres, en date du 30 juillet 1524, on lit cette phrase qui pourrait servir d'épigraphe à une histoire de son gouvernement de la Garfagnana : « Aussi longtemps que je serai en fonction, je ne veux avoir d'amitié pour personne que pour la justice » (lettre 148). Aussi réussit-il à être, sinon très redouté, du moins très respecté de ses administrés.

Il était bon, et témoignait aux êtres sans défense, en particulier aux pauvres, une pitié et une affection qui s'employèrent plus d'une fois, de façon efficace, à simplifier en leur faveur les formalités longues et dispendieuses de la justice. Il fallait qu'il fût poussé à bout pour se sentir le courage de sévir, et quand on lui demandait une grâce, il lui était difficile de la refuser. Le 2 octobre 1522, il écrivait à un des secrétaires du duc : « Je dois le confesser humblement, je ne suis pas fait pour gouverner d'autres hommes ; j'éprouve trop de pitié, et je n'ai pas le front de refuser ce qu'on vient me demander » (lettre 36). Justice, humanité, tels sont les deux traits de son caractère qui s'accusèrent le plus fortement dans son gouvernement, et une de ses grandes déceptions fut certainement de ne pas réussir à soulager toutes les misères, à réparer toutes les injustices, dont il était chaque jour le témoin impuissant.

Du moins fut-il récompensé, à plusieurs reprises, par des manifestations spontanées de respect et de dévouement, qui durent lui aller au cœur. Un de ses plus anciens biographes, Girolamo Garofolo, rapporte, avec force détails qui ne peuvent pas être tenus pour authentiques, deux anecdotes, où se reconnaît pourtant un fond de vérité. Rentrant un jour de Ferrare à Castelnuovo, avec une escorte de cinq ou six cavaliers, il vint à croiser une troupe d'hommes armés qui se reposaient dans un bois. La montagne étant infestée de brigands et de rebelles, l'Arioste comprit aussitôt à qui il avait affaire,

et passa, non sans quelque inquiétude, au milieu de ces inconnus. Aucun d'eux ne bougea ; mais leur chef arrêta le valet qui fermait la marche de la petite caravane, pour lui demander qui était ce seigneur. Apprenant que c'était l'Arioste, commissaire ducal à Castelnuovo, l'homme s'élança pour rejoindre la tête du cortège, et, saluant très bas le poète-gouverneur, s'excusa de ne pas lui avoir tout de suite présenté ses devoirs, car il ne le connaissait pas encore — et il se nomma : Filippo Pacchioni, le chef d'une des deux factions qui se disputaient la prédominance dans la vallée. — Un peu plus tard, l'Arioste dut se rendre pour affaires de service auprès d'un noble lucquois des environs ; quelle ne fut pas sa surprise de trouver dans le manoir où son hôte le reçut, une réunion de chevaliers et de dames groupés, pour lui faire honneur, autour d'une table magnifiquement servie !

Bien des réserves s'imposent sur l'authenticité de ces anecdotes ; elles n'ont pourtant rien d'invraisemblable : dans telle de ses lettres, l'Arioste parle réellement des marques d'honneur qu'il recevait d'un certain Gian Giacomo chaque fois qu'il passait dans le voisinage de Frassinoro, sur le versant modénais (lettre 44) ; Filippo Pacchioni avait tout intérêt à se concilier la bienveillance du commissaire ducal, et il est tout naturel que le Roland Furieux, publié depuis 1516, ait trouvé des admirateurs parmi la noblesse de la région.

91. Ces menues satisfactions n'auraient pourtant pas suffi à lui rendre la vie tolérable à Castelnuovo, s'il n'avait pu s'en échapper à peu près deux fois par an pour passer un mois à Ferrare : « Si ce n'était que j'ai pu, un mois sur cinq ou six, me promener entre le dôme et les statues de mes deux marquis (Nicolas III et Borso). vaincu par un si pénible éloignement, je serais déjà mort ! » (Sat. VII, v. 151-155.) Parfois c'était Alphonse qui, d'urgence, le convoquait : « J'ai besoin de vous pendant quinze ou vingt jours, pour certaine affaire qui me tient à cœur », lui écrivait le duc en janvier 1523 ; le poète partait, et rentrait à la mi-février. Mais on devine bien que ces voyages d'affaires satisfaisaient médiocrement l'Arioste : que cela était loin de la liberté à laquelle il aspirait !

Si le poète n'était pas toujours content de son duc, celui-ci à son tour se montrait parfois peu satisfait de son commissaire. Certes, il rendait pleine justice à sa conscience, et à son esprit d'équité ; mais cette humanité, que nous aimons en lui, n'était, aux yeux d'Alphonse, que de la faiblesse. Nombreuses sont les lettres du duc

qui exhortent l'Arioste à une sévérité inexorable (12 avril, 14 mai 1523) ; alors le doux poète prend de grandes résolutions et demande des hommes d'armes pour agir ; mais, quand il les obtient, il n'arrive pas à les utiliser ! Alors le duc se fâche : le 13 septembre de la même année, il annonce l'envoi de cinquante fantassins sous les ordres du « vaillant » Gimignano Zucco : « Sachez vous en servir ! Soyez viril ! Montrez-vous soucieux de mon honneur et du vôtre ! » Le reproche s'accentue le 4 août 1524 : « Vous avez souvent exprimé le désir de disposer d'une force importante, outre vos arbalétriers ; il semblait que vous dussiez en faire usage. Mais ces soldats, vous les avez éparpillés ! Tenez-les fortement groupés, au nom de Dieu, et servez-vous d'eux pour vous faire craindre ! » La même recommandation reparaît le 8 mai 1525, presque à la veille du départ définitif de de l'Arioste.

Evidemment, ce consciencieux administrateur n'avait pas la fermeté, la décision, disons même la dureté qui auraient convenu dans le poste qu'il occupait, et il était le premier à s'en rendre compte. Aussi, dès le 12 janvier 1524, il demandait un autre emploi : un commissariat en Romagne, c'est-à-dire tout près de Ferrare, eût été à sa convenance (lettre 124). Il ne faisait que répéter ainsi le vœu, exprimé dans une de ses satires, qu'il adressa en mars ou avril 1524 au secrétaire du duc : « Si mon seigneur veut me faire véritablement une grâce, qu'il me rappelle auprès de lui, et ne m'envoie plus jamais au delà d'Argenta d'une part, de Bondeno de l'autre » (Sat. VII, v. 160-162) — c'est-à-dire en dehors des limites extrêmes des états de Ferrare à l'est et à l'ouest.

92. Lorsque le 19 novembre 1523, le cardinal Jules de Médicis fut élu pape, en remplacement d'Adrien VI, et prit le nom de Clément VII, le duc de Ferrare pensa que l'Arioste pourrait être « persona grata » auprès du nouveau pontife, car depuis assez longtemps le poète avait des relations personnelles à Florence, en particulier dans l'entourage des Médicis. C'est la raison qui lui avait valu ses missions auprès de Léon X et du duc Laurent (§ 72 et 80) ; peut-être même ses amitiés florentines avaient-elles pesé pour quelque chose dans sa nomination en Garfagnana, dans un pays où des froissements avec Florence étaient à craindre. Le secrétaire du duc, Bonaventura Pistòfilo, écrivit donc à l'Arioste pour le sonder à ce sujet : il lui proposait de faire le nécessaire pour qu'il fût nommé ambassadeur auprès du nouveau pape, s'il le désirait, et faisait valoir

que cette mission lui vaudrait beaucoup d'honneur et de plus grands profits.

L'Arioste répondit tout net qu'il n'en voulait pas, ou du moins qu'il ne se rendrait à Rome que si le duc lui en donnait l'ordre. De l'honneur ? il n'en avait cure ; quant aux profits, il n'y croyait plus, depuis la déception que lui avaient causée les politesses inopérantes de Léon X. Il y a quelque amertume dans ses déclarations : « La fortune ? J'en voudrais juste assez pour me permettre de vivre en liberté, sans rien demander à personne ; mais c'est ce que je n'espère plus obtenir, après avoir vu tant de mes amis atteindre ce résultat, tandis que mon lot reste toujours le service d'autrui et la pauvreté. » (Sat. VII, 37-42.) Ce qu'il veut ? Simplement quitter cette vallée, où la rudesse des rochers le dispute à la dureté de ses habitants, retrouver les loisirs propices au commerce des Muses, revoir ses amis, Bembo, Sadolet, Giovio, Vida, Molza, Tebaldeo, et quelques autres, choisir tel d'entre eux comme guide, si la fantaisie le prend de visiter Rome, pour y reconnaître les vestiges de la ville antique, enfin étudier les poètes anciens, grecs et latins, sans exclure les grands Toscans ; mais se fixer durablement à Rome ne lui serait pas moins pénible que de rester en Garfagnana (v. 118-159). Puis le poète poursuit : « Si tu me demandais d'où me vient cet amour pour mon nid, je ne te le dirais guère plus volontiers que je n'avoue mes noirs péchés au moine qui me confesse ; car tu ne manquerais pas de me dire : Voilà de belles pensées pour un homme qui a, depuis peu de temps, quarante-neuf ans sur les épaules ! — Si j'étais près de toi, sans doute tu prendrais ta canne pour me rouer de coups, à m'entendre alléguer une raison si folle de la volonté que j'ai de vivre auprès de vous ! » (v. 163 et suiv).

Cette claire allusion à son amour pour Alessandra Benucci n'est pas contenue, cette fois, dans une lettre destinée à un parent, à un confident très intime, comme Annibal et Sigismond Malaguzzi ; il s'adresse à B. Pistòfilo, au secrétaire du duc ; d'où on peut conclure qu'à la fin de 1523 sa liaison n'était plus un secret que pour la forme.

93. Au début d'avril 1525, le duc décida de rappeler l'Arioste et de lui donner pour successeur un certain Cesare Cattaneo. Il était temps ! A la fin de ce mois d'avril, une grave injure fut faite publiquement, par un habitant de Castelnuovo, au fils du commissaire, Virginio, alors âgé de seize ans. Nous ignorons les circonstances et la

nature de l'affront infligé au jeune homme, mais nous savons que l'Arioste s'en plaignit amèrement au duc, qui répondit le 3 mai : « Nous sommes désolés qu'un de nos sujets ait eu assez d'audace et d'insolence pour outrager le fils d'un de nos commissaires, qui représente notre personne en ce lieu ; nous chargerons très instamment Messire Cesare d'en faire un châtiment public sévère, tel que le méritent l'affaire en soi et le zèle, la fidélité avec lesquels vous vous êtes acquitté de vos fonctions. » On peut penser combien l'Arioste, bon, généreux pour ses administrés, et père particulièrement tendre pour Virginio, dut être affecté de ce douloureux incident : plus que jamais il fut fondé à parler de la dureté de ces montagnards, aussi rudes que les rocs qui dominent leur horizon !

Cependant le poète ne partit pas immédiatement : il sollicita même une prolongation d'un mois dans ses fonctions, pour avoir le temps de percevoir les sommes relatives à son traitement du trimestre écoulé. Le duc le lui refusa d'abord, sous prétexte que C. Cattaneo était déjà tout prêt à se mettre en route. En réalité, ce dernier tarda au contraire, et l'Arioste dut l'attendre jusqu'en juin, pour lui remettre personnellement les services dont il avait eu la charge.

Alors enfin, il reprit, d'un cœur plus léger et d'un pas plus allègre, le chemin de Ferrare.

V

L'Arioste a Ferrare.
Derniers travaux, dernières années, sa mort.
(1525-1533.)

94. Lorsque l'Arioste suivit, pour la dernière fois, l'âpre route qui franchit l' « Alpe di San Pellegrino », on était au seuil de l'été, et il est permis de penser que, ce jour-là au moins, il contempla sans déplaisir la vallée d'où il s'évadait pour retrouver, dans sa chère Ferrare, une existence plus libre, comportant des loisirs propices à la poésie, une cour où il avait encore un rôle à jouer, des amis qui l'appréciaient, une femme, la compagne de sa maturité, qu'il aimait avec une inépuisable jeunesse de cœur. Il se berçait d'ailleurs d'illusions, s'il croyait laisser derrière lui tout souci déprimant. Officiellement, il restait attaché à la maison du duc, sans être astreint à aucun service régulier ; mais il devait se tenir à sa disposition pour s'acquitter, à l'occasion, de telle ou telle mission particulière.

Or ses appointements étant peu élevés, il tint à régler certaines affaires d'intérêt, jusqu'alors restées en suspens, afin d'adapter sa nouvelle existence aux ressources modestes sur lesquelles il pouvait compter pour achever paisiblement sa vie. On a vu que les controverses et les procès consécutifs à la mort de son cousin Rinaldo Ariosto, et les déboires qu'en éprouvèrent le poète et ses frères, se prolongèrent pendant de longues années (§ 77). Il n'est pas improbable que ces difficultés suggérèrent aux intéressés l'idée de faire un partage des biens familiaux, demeurés jusqu'alors indivis sous l'administration nominale de l'aîné, activement assisté d'ailleurs par son cadet, Gabriele. C'est ce dernier qui rédigea, en 1527, l'acte de partage ; l'Arioste se borna à y apposer sa signature et son approbation.

Le capital dont le poète disposa dès lors en toute propriété, et dont il nous est impossible de supputer le montant, avait apparemment deux sources distinctes : la part qui lui revenait de l'héritage paternel, et les économies qu'il n'avait pas manqué de faire pendant les trois années de son gouvernement en Garfagnana. Dès le

mois de juin 1526, le poète avait acquis un terrain, jusqu'alors cultivé en potager, dans un quartier assez éloigné du centre, dans la « contrada Mirasole », qui a reçu depuis le nom bien mérité de « via Ariosto ». Il l'agrandit par l'acquisition de quelques parcelles de terrain contiguës, et c'est là qu'il fit construire sur ses plans la maison qu'il habita à partir de 1528. L'aspect extérieur en a peu changé : c'est un édifice modeste, en briques, dont la grande simplicité contraste avec la majesté et l'élégance des palais ferrarais de la même époque. Il se compose d'un seul étage à cinq fenêtres sur la rue, au-dessus d'un rez-de-chaussée légèrement surélevé ; aucun ornement, sauf une inscription latine, un distique, gravé sur une seule ligne dans les briques mêmes de la bande qui court sous les fenêtres :

Parva sed apta mihi, sed nulli obnoxia, sed non
Sordida ; parta meo sed tamen ære domus

« Petite maison, mais à ma taille, mais affranchie de toute servitude, mais proprement tenue ; mais enfin payée de mes propres deniers. » Par derrière, s'étendait un assez grand jardin, dont la culture fut une des distractions favorites du poète en ses dernières années. Son fils Virginio nous dit que, lorsqu'on lui demandait pourquoi il avait fait sa maison si simple, lui de qui l'imagination avait enfanté de merveilleux palais, il répondait : « C'est qu'il en coûte moins de composer des vers que de bâtir. » — Dans le même ordre d'idées, le besoin qui le tourmentait de refaire et de corriger sans cesse s'appliquait aussi à sa maison, qu'il aurait voulu améliorer et agrandir ; il ne pouvait que gémir : « Quel dommage qu'il soit plus difficile de déplacer un mur que de retoucher un vers ! »

95. D'autres courtes inscriptions latines, évidemment destinées à décorer telle ou telle partie de sa demeure, nous ont été conservées : cette humble maisonnette, il ne faut pas la dédaigner, « ta pauvre cabane, Baucis, la tienne, Molorchus, et la tienne, Icare, avec leurs mets grossiers servis dans des plats étroits, n'ont inspiré de mépris ni à Jupiter, ni à Hercule, ni à Bacchus ! »

Le poète humaniste s'est peint tout entier dans ces aimables variations sur son goût pour la paix du foyer, sur sa vie modeste, sur sa fierté aussi, qui se tempère d'une pointe de malice. Car lorsqu'il osait écrire sur la façade de sa maison — sans d'ailleurs provoquer indiscrètement l'attention, mais en caractères indélébiles — que celle-ci ne dépendait de personne, et qu'il l'avait payée de son propre

argent, c'était une façon très claire de dire : le duc a oublié de m'en faire cadeau ! — C'est toujours là qu'il en faut revenir. Les princes d'Este savaient être généreux : ils donnaient courâmment à leurs favoris des terres, des villas, des palais ; à l'Arioste, ils n'ont jamais rien donné ; car les salaires qu'il recevait d'eux pour ses services n'étaient pas des cadeaux, et on a vu avec quelle âpreté lui fut refusée sa part d'héritage dans la succession de son cousin Rinaldo.

Pourtant, il ne faut pas prendre trop au pied de la lettre ce que l'Arioste nous dit de sa pauvreté : elle était toute relative ; le poète se comparait à tel ou tel courtisan, dont il sentait bien qu'à aucun égard le mérite n'égalait le sien. Ce qu'il considérait comme la « fortune » était ce que la munificence de ses princes aurait pu ajouter aux modestes ressources qu'un fonctionnaire, fils de fonctionnaire, pouvait réussir à mettre de côté. La question d'argent l'a toujours préoccupé ; elle l'a visiblement irrité, parce qu'il souffrait de ne pas posséder ce bien, plus précieux que tous les trésors du monde : l'indépendance absolue. Or la tyrannie, qu'ont exercée sur lui — et pas sur lui seul — les préoccupations d'argent, a été jusqu'à fausser ce qui, semble-t-il, aurait dû être le dénouement naturel de l'amour qui l'unissait à Alessandra Benucci.

96. Veuve de Tito di Leonardo Strozzi depuis 1515, Alessandra était, de la part de l'Arioste, l'objet d'une affection très vive et très durable. Elle ne pouvait qu'en être fort honorée, si l'on songe qu'elle n'avait pas moins de cinq enfants vivants, et qu'elle n'était sans doute pas de beaucoup plus jeune que le poète. Les biographes de l'Arioste sont unanimes à rapporter que celui-ci, à la fin de sa vie, épousa la belle Alessandra, mais que ce mariage fut toujours tenu secret. Pourquoi tant de mystère ? Pour des raisons de pur intérêt, qu'il serait agréable de ne pas avoir à exposer ; mais comment les passer sous silence ?

L'Arioste était titulaire de quelques bénéfices ecclésiastiques (§ 72) ; et, bien qu'il ne fût pas prêtre, il était tenu, pour les conserver, de ne pas prendre femme. Le plus curieux est que, à la fin de 1517, à un moment où il aurait pu déjà caresser un projet de mariage, il écrivait à son frère Galasso que, s'il ne voulait à aucun prix recevoir la prêtrise, il refusait tout aussi nettement de se marier : « Pas plus que d'une étole, je ne veux m'affubler d'un anneau, qui serait une chaîne... Je sais que mes désirs sont sujets à changer assez vite ; je ne veux donc pas me lier, au risque, si je me repens ensuite, de ne

plus pouvoir me dégager ! » (Sat. I, v. 115-123). On peut conclure de là qu'à cette époque le poète n'envisageait encore qu'une union libre et des engagements toujours révocables ; mais les résistances d'Alessandra eurent précisément pour résultat de lui faire comprendre qu'il se méprenait, s'il croyait pouvoir ainsi la prendre et la laisser.

Cependant elle avait, de son côté, des raisons tout aussi graves pour ne pas vouloir épouser son poète. Tito Strozzi, en mourant, l'avait laissée dans une situation gênée, sur laquelle elle s'étend longuement dans une lettre, importante à bien des égards. Tutrice de ses enfants, elle eut, de ce chef, d'assez longs démêlés avec la famille de son mari ; mais en attendant, elle vivait des revenus dont elle avait l'administration ; or elle y aurait perdu tout droit si elle avait contracté un nouveau mariage. Ainsi ces deux amoureux, un peu mûrs, mettaient aussi peu d'empressement l'un que l'autre à s'unir en justes noces ! Un jour vint pourtant où ils durent s'y résoudre ; mais alors, poru ne rien sacrifier des avantages qu'ils tenaient l'un et l'autre à conserver, ils ne voulurent contracter qu'un mariage secret. Singulier résultat des calculs de la sagesse humaine ! On ne reculait pas devant une union libre qui, malgré des précautions de pure forme, n'échappait à personne ; mais on se cachait soigneusement d'un mariage légitime !

A quelle époque eut lieu cette régularisation secrète ? Il faut noter que, dans le testament fait par l'Arioste en février 1522, le poète désignait Virginio comme son légataire universel et Alessandra n'était pas nommée ; au contraire, en 1531-1532, elle est exécutrice testamentaire et reçoit l'usufruit de certaines propriétés, avec les meubles et divers objets de valeur (§ 105). Autant dire que le mariage n'avait pas eu lieu avant le commissariat du poète en Garfagnana ; mais rentré à Ferrare, il entretint avec sa belle des relations plus étroites ; dès ce moment, il lui servit habituellement de secrétaire, par exemple dans la rédaction de l'importante lettre qu'elle adressa le 5 octobre 1525 à Lorenzo Strozzi, tout entière de la main du poète ; toutefois il s'efface encore derrière sa compagne et n'y révèle par aucun détail sa personnalité. Au contraire, à partir de janvier 1531, tout en écrivant au nom d'Alessandra, l'Arioste ne se prive plus de parler discrètement de lui-même : il se désigne comme « lo scrittor di questa » et plus souvent comme « il cancelliere » ; il signe avec elle : « Alessandra Strozzi e il suo cancelliere » ; nous possédons même de

lui neuf lettres (1532), écrites à Gian-Francesco Strozzi, en son propre nom, mais pour les affaires d'Alessandra. Si le mariage restait secret, l'union ne l'était guère ! Cependant des expressions comme : « Me trouvant aujourd'hui chez Madonna Alessandra... Je suis ensuite revenu chez Madonna Alessandra... » (21 juin 1532), donnent à penser que les deux époux continuaient à avoir deux domiciles séparés, même fort éloignés l'un de l'autre ; car si la contrada Mirasole était située au nord-est de la ville, au milieu des champs, Alessandra habitait sur la paroisse de Santa Maria in Vado, au sud-ouest.

De tout cela il ressort que ce mariage secret, qui était de notoriété publique, dut avoir lieu au plus tard à la fin de 1530. Il est d'ailleurs certain qu'il eut lieu réellement, car il existe des documents, postérieurs à la mort de l'Arioste, où Alessandra est qualifiée de « épouse jadis de Tito di Leonardo Strozzi, et en secondes noces de Ludovico Ariosto ».

97. Bien que les conditions dans lesquelles fut contractée cette union n'aient pas permis au poète de réaliser pleinement cette intimité du foyer domestique, qui semble avoir été dans ses aspirations, on sait que l'Arioste trouva en Alessandra la beauté, la grâce, l'intelligence, la tendresse fidèle qu'il n'avait encore jamais rencontrées réunies jusqu'alors. C'est lui qui le dit, et nous devons l'en croire, car nous ne saurions en juger que d'après son témoignage. Dans la dernière édition du Roland Furieux, publiée en 1532, c'est-à-dire à une époque où le mariage était un fait acquis, l'heureux poète a introduit une stance destinée à corriger l'impertinence de ses railleries habituelles contre les femmes. L'addition d'ailleurs ne nomme pas Alessandra, et pour rester dans le ton et à la date de tout ce qui précède, elle n'envisage que comme une perspective encore à venir la découverte, dès lors acquise, de l'oiseau rare : « Voilà bien ma chance, avait-il écrit ; s'il n'y a qu'une femme méchante sur cent, c'est sur elle que je tombe ! » (ch. XXVII, st. 123). Alors il ajouta : « Pourtant, je veux chercher si bien, avant de mourir, ou plutôt avant que mes cheveux ne blanchissent davantage, que je pourrai dire un jour, pour mon compte, qu'il y en a tout de même une qui ne manque pas à sa foi. Si cela m'arrive — et je n'en désespère pas —, je ne me lasserai pas de la glorifier de tout mon pouvoir, par mes paroles et mes écrits, en vers et en prose » (ibid, st. 124).

Il faudrait pouvoir rester sur cette impression.

Les historiens regrettent souvent de n'avoir pas plus de détails positifs sur la vie de Béatrice ou de Laure ; quelle erreur ! Béatrice ne vit que dans la poésie de Dante et Laure dans celle de Pétrarque ; c'est tout profit pour elles. Les femmes réelles, immortalisées sous ces noms, ont eu une existence quotidienne étrangère à la poésie. A quoi bon la connaître ?

Le mauvais destin d'Alessandra Benucci a voulu que nous parvinssent quelques échos de ce que fut la prose de son existence. En automne 1525, un parent florentin de son mari, Lorenzo Strozzi, lui fit savoir que le couvent où étaient élevées deux de ses filles avait mauvaise réputation ; il l'invitait à les en retirer, et à prendre avec elle ces enfants, qu'il y avait lieu de marier. Alessandra répondit le 5 octobre, par la main de l'Arioste, qu'elle n'y pouvait rien : leur père lui-même les avait placées dans ce couvent ; elles n'avaient qu'à y rester. Si leur conduite faisait honte aux Strozzi de Florence, en ferait-elle moins à ceux de Ferrare ? Il n'y avait ni place pour elles auprès de leur mère, ni dot à leur donner ! — Toute la lettre est inspirée par une mauvaise humeur et une âpreté que ne tempère aucune pitié pour ces filles en train de mal tourner. (*Lettere*, p. 319-323).

Et ce n'est pas tout. Alessandra survécut dix-neuf ans à l'Arioste. Or, en fouillant dans des archives notariales, un savant ferrarais a eu la malechance de découvrir que, en 1534, elle prêtait de l'argent à intérêt ; en 1538, 1539, et encore en 1552, elle fit des prêts à un juif. Cela d'ailleurs ne l'empêchait pas d'être dévote, car en 1552 elle laissa tout son bien aux sœurs de S. Rocco. Mais comment ne pas penser que ce qui était bon à prendre pour ces religieuses n'eût pas fait de mal aux enfants de Tito Strozzi et d'Alessandra ? — Evidemment, ce n'est pas cette femme-là que l'Arioste a connue, aimée et chantée ; celle qu'il a vue était toute différente, et c'est pourquoi nous nous fourvoyons à chercher dans des actes notariés le secret d'une tendresse dont la douceur a enchanté les dernières années d'un grand poète, qui fut un grand amoureux.

98. Les duchés de Ferrare et de Modène traversaient alors des jours sombres, plus sombres encore qu'au temps d'Hercule (§ 26-28) : Modène et Reggio avaient été occupées par les troupes pontificales, et ce fut seulement en 1526 qu'Alphonse put en reprendre possession, en y joignant la petite ville de Carpi, enlevée par Charles-Quint au comte Alberto Pio. Dernier titulaire de cette seigneurie, ce gentilhomme lettré, ce mécène éclairé, très lié avec l'Arioste pendant

sa jeunesse, s'était livré, sous les pontificats de Jules II et de Léon X à des intrigues incessantes contre la maison d'Este ; aussi le poète, qui lui avait adressé de belles pièces en vers latins, vers 1500, avait-il rompu toute relation avec lui.

L'effondrement politique d'Alberto Pio et l'appui que, dans cette circonstance, l'empereur accorda au duc Alphonse mettent en lumière le profond changement qui s'opérait dans l'orientation politique de Ferrare, ou plutôt les oscillations dont l'attitude de son prince offrit le spectacle entre 1525 et 1530. La défaite de François Ier à Pavie, le 24 février 1525, et la captivité du roi en Espagne, marquèrent le déclin du prestige des armes françaises en Italie. D'autre part, Clément VII, reprenant la politique de Léon X contre Ferrare, exclut Alphonse de la ligue de Cognac, formée entre la France, le Saint-Siège, Venise et Florence, pour rendre à Francesco Sforza le duché de Milan. Dès lors le duc n'eut plus d'autre ressource que de se tourner vers Charles-Quint, duquel il obtint, en effet, la confirmation de ses droits sur Modène et Reggio, avec l'adjonction de Carpi ; un projet de mariage fut même ébauché entre le fils aîné d'Alphonse et de Lucrèce, Hercule, et une fille naturelle de l'Empereur. En retour, le duc fournit de l'argent et des munitions au connétable de Bourbon, lors de sa marche sur Rome, qui aboutit, au début de mai 1527, à l'abominable mise à sac de la ville par les bandes que commandait Frundsberg. Personnellement, le duc de Ferrare n'y joua aucun rôle actif ; mais les historiens florentins, Guichardin et Varchi, lui en imputèrent une part de responsabilité.

Cependant, lorsqu'en août 1527 Lautrec envahit le Milanais avec une armée de près de trente mille hommes, prit Alexandrie, reçut la soumission de Gênes, saccagea Pavie et se dirigea vers Naples, Alphonse dut revenir à son alliance traditionnelle avec la France, non sans quelque répugnance d'ailleurs : on eut beau lui promettre de sérieux avantages, comme l'abolition des restrictions qui pesaient sur la récolte du sel dans ses états, la reconnaissance formelle de ses droits sur Modène, Reggio et Carpi, le mariage de son fils Hercule avec Renée de France, fille de Louis XII et belle-sœur de François Ier, le chapeau de cardinal et l'évêché de Modène pour son second fils Hippolyte, il fallut la menace de Lautrec contre Reggio et Modène pour le décider à sortir de la neutralité, dans laquelle il aurait voulu se retrancher : il entra finalement dans la ligue le 15 novembre. Mais il n'etait pas au bout de ses peines : lorsque Clément VII fut délivré, il

se montra résolument opposé aux promesses faites en son nom au duc de Ferrare. Sans doute, le roi de France les ratifia ; mais peu après (juillet 1528) la défection de l'amiral gênois, André Doria, qui mit sa flotte au service de l'empereur, paralysa l'action de François Ier. Avec cela, la peste sévit dans la plus grande partie de l'Italie : la mortalité fut terrible à Ferrare ; un contemporain affirme que, entre le mois de mars et l'automne, quinze mille sujets du duc furent emportés. A Naples, l'armée française fut décimée par l'épidémie, et Lautrec en personne succomba le 15 août 1528.

Le seul résultat positif de la ligue à laquelle Alphonse avait adhéré fut le mariage de son fils Hercule avec Renée de France ; encore cette union devait-elle être fort malheureuse.

99. Les négociations relatives à ce mariage remontaient au début de 1527. Quand elles eurent abouti, Hercule quitta Ferrare, le 3 avril 1528, pour arriver à Paris le 20 mai. Le prince avait vingt ans ; son éducation était celle d'un chevalier parfait : il cultivait la poésie et la musique, et passait pour avoir, dans sa physionomie, quelque chose de la séduction de sa mère. Renée n'avait pas dix-huit ans : elle était douce, intelligente, gracieuse, avec une chevelure d'or — mais laide de figure ; son fiancé ne manque pas de le remarquer dans ses lettres : « Elle n'est pas belle ! » Les fiançailles eurent lieu le 28 mai et le mariage fut célébré le 28 juin à la Sainte-Chapelle. Les jeunes époux quittèrent Paris le 16 septembre, et firent leur entrée solennelle à Modène le 12 novembre. Le duc s'était rendu en personne au-devant d'eux, jusqu'au delà de Reggio ; puis il les ramena dans sa seconde capitale, où se déroulèrent de brillantes fêtes. Celles-ci laissèrent pourtant un peu d'amertume dans le cœur des Modénais ; car ils avaient dépensé sans compter pour honorer la famille ducale, en un temps où la misère était grande dans la ville, et ils ne pouvaient s'empêcher de penser que leurs princes emportaient beaucoup de présents, et ne laissaient pas grand chose en échange ! Il faut encore noter ce menu fait, qui ouvre des perspectives sur la psychologie du duc Alphonse : il voulait combler sa bru d'honneurs et faire étalage de sa générosité envers elle ; mais, avant de quitter Ferrare pour aller la rencontrer, il avait fait trancher la tête à un des membres de la famille Pio, emprisonné dans ses cachots, parce qu'il lui était revenu que Renée lui demanderait sa grâce. Comme il n'aurait pas pu la lui refuser, il avait pris les devants !

Les jeunes époux firent leur entrée à Ferrare le 1er décembre, et

ce fut le signal d'une nouvelle série de réjouissances, par lesquelles on s'efforçait de secouer la torpeur de la population, à peine remise de l'effroyable mortalité causée par la peste. Les fêtes se prolongèrent pendant plus de deux mois. A la fin de janvier, conformément à la tradition constante de la maison d'Este, eurent lieu des représentations de comédies, à la préparation desquelles l'Arioste apporta le concours de son talent et de sa compétence maintes fois éprouvée. En sa qualité de familier du duc, il est d'ailleurs probable qu'il avait accompagné son prince à Reggio et à Modène ; mais ce fut à l'occasion des fêtes de Ferrare qu'il fut appelé à jouer un rôle en vue.

Le 14 janvier 1529, le prince Hercule offrit un somptueux souper à son père — Lucrèce, sa mère, était morte depuis près de dix ans —, au marquis et à la marquise de Mantoue, et à une centaine de convives, banquet agrémenté de divertissements mémorables : au sixième service, le poète padouan Ruzzante, avec sept de ses compagnons, dont deux femmes, débitèrent des chansons et des madrigaux ; ils y mêlèrent, dans leur savoureux patois, des scènes de la vie rustique qui se déroulèrent autour des convives, et obtinrent un grand succès. Mais le morceau de résistance, qui précéda le repas, fut la représentation de la *Cassaria*, la première en date des comédies de l'Arioste, (§ 65), et peut-être la plus chère à son cœur, très appréciée aussi du public, et qui, pour la circonstance, fut entièrement récrite en vers ; mais le poète ne se borna pas, comme il le fit pour les *Suppositi*, à en rythmer le dialogue suivant le système de versification qu'il jugea bon d'appliquer au genre comique : il en modifia quelques détails importants ; il en modernisa l'action, précisa certains caractères et donna des développements nouveaux à tel ou tel épisode ; bref, il la rajeunit d'un bout à l'autre. En outre, il y ajouta un prologue, que sans doute il débita lui-même, comme il l'avait déjà fait plusieurs fois ; et on se plait à penser qu'il en sut mettre en valeur, avec un art consommé, l'allure spirituelle et dégagée, qu'il en nuança toutes les malices et tous les sous-entendus. C'est un morceau d'une perfection rare ; dans toute l'œuvre de l'Arioste, il n'est peut-être pas de page qui donne une idée plus complète de la légèreté et du ton de bonne compagnie — une compagnie un peu libre — que le poète savait mettre au service de ses badinages les plus savoureux. Nulle part, non plus, il n'a donné un échantillon plus parfait de ce style comique en vers que lui seul pouvait manier avec cette grâce.

100. Quelques semaines plus tard, au carnaval, une comédie

nouvelle de l'Arioste, également en vers, la *Lena*, fut représentée à la cour, et le prologue en fut récité par le plus jeune fils d'Alphonse, Francesco. Cet enfant, alors âgé de treize ans, était la joie de son père vieillissant ; aussi le prologue, rédigé à son intention, a-t-il ceci de particulier, qu'il ne renferme aucune des équivoques grivoises, plus ou moins enveloppées, qui étaient l'assaisonnement ordinaire de ce genre de compositions. La comédie, au contraire, avec sa peinture des réalités les plus choquantes des mœurs contemporaines, a, tout au moins dans le caractère de la protagoniste, un accent de cynisme dont l'Arioste s'était gardé jusqu'alors. Qu'il suffise d'indiquer que le nom même du personnage, Lena, peut bien être une abréviation de Maddalena, ou d'Elena ; mais c'est aussi le féminin de *leno*, mot par lequel les comiques latins désignaient le marchand d'esclaves, le pourvoyeur de débauches, dont la cupidité invitait de jeunes étourdis, aidés par leurs esclaves, à soutirer de fortes sommes à leurs pères. Cette donnée fondamentale, mais avec un *leno* en jupons, forme le sujet de la comédie de l'Arioste ; d'autre part, l'observation de la vie contemporaine y occupe une place de plus en plus large, soit dans les caractères, soit dans le cadre de l'action.

Il n'y avait qu'un malheur : Renée de France ne comprenait pas l'italien, pas plus que les personnes de sa suite ; ces comédies la divertissaient donc peu, sauf peut-être par les intermèdes de musique et de danse. Aussi le duc eut-il une idée galante pour sa bru : il voulut que fût représentée, spécialement pour elle et sa suite, une traduction française des Ménechmes, l'inépuisable succès du théâtre de Plaute. A en croire Garofolo, cette traduction fut faite non sur le texte latin, mais sur une version italienne due à l'Arioste, et le même poète aurait composé, pour chaque acte, des sommaires en italien, destinés aux auditeurs qui n'entendaient pas le français.

Par la force des choses, l'auteur de la « Cassaria », du « Negromante » et de la « Lena » était ainsi devenu le surintendant des représentations théâtrales de la cour. Dans une lettre adressée au prince héritier, en janvier 1532, Ruzzante annonçait sa venue pour le carnaval, avec sa troupe, mais en s'excusant de ne pouvoir arriver que pour le jour même du spectacle ; et il indiquait qu'il comptait sur « Messer Ludovico Ariosto pour préparer la scène ». Jusqu'à cette époque, on dressait, dans une grande salle du château, pour chaque série de représentations, une scène — on disait alors un « tribunal » — et des gradins pour le public, avec une profusion de lampadaires

et de lustres. Le décor, qui mettait invariablement sous les yeux des spectateurs un carrefour, sur lequel donnaient les maisons des principaux personnages, était peint par les meilleurs artistes de la cour ; nous savons qu'à partir de 1526 cette tâche échut au grand peintre ferrarais Dosso Dossi et à ses élèves. Le goût de ces représentations s'étant développé d'année en année, il était naturel qu'on eût l'idée de construire, ou tout au moins d'aménager une salle de théâtre proprement dite, avec une scène fixe. Cette construction fut réalisée seulement à la fin du règne d'Alphonse, à la « Corte Vecchia », palais situé au sud du château, sur l'emplacement du palais communal actuel. L'Arioste assuma la charge d'en diriger l'aménagement, en se conformant à ce qu'on croyait avoir été la disposition du théâtre antique. La magnificence du décor excita l'admiration générale.

On a parfois supposé que les représentations de 1529 servirent à l'inauguration du nouveau théâtre ; mais il n'en est rien, car les livres de comptes de la cour font mention, cette année-là encore, des frais de démolition du « tribunal » et des étais, que l'on plaçait sous la voûte de la loggia située au-dessous de la salle de spectacle improvisée, et qui, pour la circonstance, était démesurément surchargée. Nous ne pouvons même pas affirmer que la représentation du « Negromante », en 1530, et celle de la « Lena », en 1531, eurent lieu sur la scène nouvelle. Sûrement celle-ci servit aux spectacles de 1532, où reparut la « Cassaria », avec certaines traductions de Plaute, dues à Celio Calcagnini, et où Ruzzante joua une de ses comédies rustiques, avec sa troupe padouane. Puis le théâtre, à peine inauguré, fut détruit par le feu, dans la nuit du 31 décembre suivant. L'incendie, allumé dans une des boutiques qui se trouvaient sous les arcades de la « Corte vecchia », s'étendit rapidement et dévora toute la partie du palais où se trouvait la salle de spectacle.

101. De 1525 à 1532, l'Arioste entreprit, sur son grand poème, un travail considérable de révision, de corrections et d'additions, d'où sortit la troisième édition du Roland Furieux, dont les chants s'élevèrent dès lors au nombre de quarante-six. En quoi consistent au juste les modifications de forme et de contenu introduites par le poète dans son œuvre ? On s'en rendra compte quand le moment sera venu d'étudier le Roland Furieux (II[e] partie, ch. III). Il n'y a lieu de signaler ici que l'activité déployée par l'Arioste pour accueillir dans son poème certains épisodes qui, d'ailleurs, n'y ont pas trouvé place.

On comprend que, tourmenté comme il le fut constamment, par

le besoin de donner à tout ce qu'il écrivait la forme la plus voisine possible de la perfection à laquelle il aspirait, il ait corrigé ses stances au point de vue de la langue, non moins que du style et de l'harmonie ; on conçoit moins aisément qu'il ait tenu à enrichir son poème de nouveaux épisodes. N'y en avait-il pas assez ? La trame n'était-elle pas assez touffue ? La moindre surcharge ne risquait-elle pas d'altérer les proportions d'un édifice déjà étrangement composite ? Parmi ces morceaux ajoutés, il y en a certes dont l'éclat est fort séduisant : la palette du peintre n'a jamais été plus chatoyante, ni les ressources de son art plus variées et plus sûres. Mais le moins qu'on puisse dire de ces additions, c'est qu'elles n'étaient pas nécessaires. On ne saurait les attribuer qu'à cette espèce d'inquiétude naturelle — l'observation est de son fils Virginio — qui le poussait à faire, à défaire et à refaire sans cesse ; cette disposition d'esprit, assure Virginio, ne fut pas toujours favorable à la culture de son jardin! Pour ce qui est de son poème, les ratures, dont sont surchargés les feuillets où se lisent les additions introduites dans le texte de 1532, sont des témoins éloquents du travail opiniâtre auquel il s'est livré. Mais d'autre part, certains fragments subsistent qu'il n'a pas insérés ; lui-même a donc reconnu combien ses inventions nouvelles risquaient de l'égarer.

Tel est le cas, par exemple, de l'histoire du bouclier d'or qu'une messagère de la reine d'Islande apporte à Charlemagne (§ 159). Nous possédons quatre-vingt-quatre stances, formant deux morceaux distincts, où est ébauché le développement que l'Arioste avait d'abord envisagé pour l'épisode. Ce bouclier merveilleux subsistait seul des douze que la sibylle de Cumes avait fabriqués au temps de l'empereur Constantin ; chacun de ces douze joyaux prophétiques représentait, peints en émail d'un art miraculeux, les événements d'un siècle de l'histoire d'Italie, soit, ensemble, les douze siècles écoulés depuis la mort de Constantin (337) jusqu'à l'époque où l'Arioste écrivait. Quel siècle aurait dû représenter le seul bouclier sauvé, qui était « peut-être le plus beau » ? Nous ne le saurons jamais, car le poète a changé d'idée, et, dans le second fragment, la description du bouclier constitue un résumé historique allant de Radagaise (début du v^e^ siècle) jusqu'au début du XIV^e^ siècle : neuf cents ans d'histoire racontés sur la surface d'un bouclier ! Finalement, l'Arioste prit le seul parti raisonnable : il interrompit cet insipide cours d'histoire et abandonna ce qu'il en avait écrit. En remplacement de cette malheureuse conception, il imagina les peintures du donjon de Tristan, qui retracent un aspect

plus limité de l'histoire d'Italie — le rôle de la France dans les affaires de la péninsule — en lui donnant l'attrait d'une thèse historique en même temps que celui de l'actualité (§ 218-219).

102. Le morceau de beaucoup le plus important que l'Arioste ait composé entre 1525 et 1532, comme appendice à son poème, et dont il a renoncé à tirer parti, a été publié par Alde Manuce en 1545, d'après une copie remise par Virginio, sous le titre : « Cinq Chants qui continuent la matière du Roland Furieux ». C'est un problème fort obscur de savoir à quel usage le poète destinait ce supplément, et à quel moment il l'a composé par rapport aux autres additions accueillies dans le texte de 1532. Il faut écarter l'opinion ancienne, qui tendait à voir dans les Cinq Chants un fragment, rejeté par le poète, d'une première rédaction du Roland Furieux ; trop de faits indiscutables s'opposent à cette hypothèse, notamment — pour n'en citer qu'un exemple — le vers (C. C. II, 18) d'où il ressort que l'Arioste connaissait déjà la Garfagnana.

La question ne paraît pouvoir admettre que deux réponses nettes : ou bien le fragment appartient à un poème nouveau, indépendant du Roland Furieux, qui était destiné à en prolonger l'action jusqu'à la mort de Roland et à celle de Roger —, ou bien il devait s'insérer dans la trame même du Roland Furieux, comme les épisodes ajoutés en 1532. Il y a de très sérieux arguments à faire valoir en faveur de l'une et de l'autre hypothèse. Le malheur est que ces arguments contraires ne réussissent qu'à s'infirmer réciproquement. La dernière étude consacrée à ce curieux problème tend à conclure que peut-être, lorsqu'il entreprit de les écrire, « la destination des Cinq Chants n'était pas bien arrêtée dans son esprit même ». Il aurait commencé à les composer à Ferrare, à son retour de Garfagnana, dans un moment de verve, mais comme une œuvre nouvelle, non comme une continuation du poème déjà publié ; puis il se serait arrêté dans ce travail, pour se mettre à la révision du Roland et à ses développements nouveaux. Plus tard, en vue d'une quatrième édition qui aurait dû suivre celle de 1532, il aurait projeté d'introduire dans son œuvre la matière, nécessairement remaniée, des Cinq Chants. Il existe en effet une lettre, adressée de Ferrare au marquis de Mantoue le 15 janvier 1532, où l'Arioste a écrit cette phrase mystérieuse : « J'ai ajouté environ quatre cents stances (dans l'édition alors sous presse), et j'espère, dans une autre édition, en ajouter un beaucoup plus grand nombre. »

Tout cela est possible. En réalité cependant, on imagine mal que

l'Arioste ait pu songer sérieusement à composer un nouveau poème sur un sujet aussi rebattu que les intrigues de l'infâme Ganelon, destinées à conduire le vertueux Roland au désastre de Roncevaux, même en les combinant avec celles de la méchante fée Alcine, acharnée à perdre Roger. On n'imagine guère mieux qu'il ait cru opportun d'ajouter un jour à son poème ce dénouement postiche : l'équilibre de l'œuvre eût été détruit de façon irrémédiable ; n'était-il pas déjà suffisamment compromis par l'addition des chants XLIV et XLV ? Qui sait si la stance servant de liaison, c'est-à-dire la stance 68 du chant XLVI, n'est pas de la façon de Gabriele Ariosto ? Le manuscrit où se lit cette transition, avec toute la suite des Cinq Chants, est précisément de la main de Gabriele ; et les critiques désireux d'expliquer certaines faiblesses du mystérieux fragment n'hésitent pas à les attribuer à des « intrusions de Gabriele ou de Virginio ». On pourrait donc cesser d'attribuer à la mort de l'Arioste l'impossibilité où celui-ci se trouva de réaliser ses projets, comme de déplorer « le dommage porté à l'art par cette interruption ». Les Cinq Chants renferment des morceaux tout à fait dignes du grand poète qui les a ébauchés ; il est fort intéressant que ces fragments aient été publiés ; mais ils sont très inégaux, pleins de disparates, et en somme peu divertissants. L'Arioste avait le goût trop fin, le jugement trop sûr pour ne pas laisser tomber cet essai mal conçu.

103. Quoiqu'il en soit du projet lointain d'une quatrième édition envisagée dès le début de 1532, la troisième parut au mois d'octobre de la même année. Plusieurs des additions qu'elle renferme sont inspirées par l'esprit d'adulation qui s'imposait à un homme de cour, attaché au service de son prince, et cette adulation revêt même, dans certains cas, un caractère politique, dont il ne faut pourtant pas exagérer l'importance. Aux louanges précédemment décernées aux membres de la famille d'Este, viennent s'ajouter en 1532 celles du jeune Hercule et de Renée (XIII, 71-72), et aussi celles de plusieurs protecteurs et amis personnels (XLVI, 5-6, 8-9, 11-12, 14-16). Mais la flatterie prend des proportions inaccoutumées quand il s'agit d'exalter Charles-Quint, ses généraux Prospero Colonna, les marquis del Vasto et di Pescara, ou l'amiral Andrea Doria (XV, 8-36 ; XXXVI, 50-52).

Les années 1529-1531 furent particulièrement critiques pour la dynastie d'Este. Tout d'abord, François Ier joua le rôle de tentateur à l'égard d'Alphonse : il lui proposait d'être son lieutenant en Italie, le capitaine général de la ligue contre l'empereur : il lui promettait

beaucoup d'argent et l'invitait à conquérir le royaume de Naples. Plus sage et plus clairvoyant que les Florentins, Alphonse se rendit parfaitement compte que, malgré toute sa bonne volonté, le roi de France n'était plus en état de tenir ses promesses ; il déclina donc ses offres, si brillantes qu'elles fussent. En juin 1529, la paix fut solennellement conclue à Barcelone entre le pape et l'empereur : c'étaient Florence et Ferrare qui en faisaient les frais. Les Médicis devaient être rétablis dans la première de ces villes, sous l'autorité d'Alexandre, qui épousa Marguerite, fille de Charles-Quint, celle-là même qui naguère avait été promise à Hercule d'Este (§ 98). Ferrare, fief de l'Eglise, reviendrait au pape, avec Reggio et Modène ; en échange, l'empereur devait recevoir du pape l'investiture du royaume de Naples. Milan avait déjà échappé aux Français, et l'empereur n'attendait que la mort de Francesco Maria Sforza, qui mourut en 1535, pour s'emparer de ses états. Enfin le pape et l'empereur devaient unir leurs efforts pour arrêter les progrès de la Réforme.

Lorsque ces conditions furent connues à Ferrare, elles y jetèrent une véritable consternation. Mais loin de perdre courage, Alphonse, Hercule, Renée elle-même unirent tous leurs efforts pour conjurer la ruine qui les menaçait. Du côté de la France, il était certain qu'aucun secours ne devait plus parvenir : par le traité de Cambrai (5 août), qu'il signa pour délivrer les « enfants de France » toujours captifs à Madrid, François Ier jetait par-dessus bord tous les alliés qu'il avait eus en Italie, à Florence, à Ferrare, à Venise, à Milan. Dès lors, Alphonse, comprenant qu'une seule ressource lui restait — se concilier la bienveillance de Charles-Quint — s'y employa de toutes ses forces, avec une habileté, avec une âpreté peut-on dire, qui l'exposèrent au reproche de trahison. Il brava ce reproche : n'était-il pas trahi lui-même ? Aux Vénitiens, qui lui demandaient le secours de ses armes, il répondit qu'il avait assez à faire pour défendre ses propres états. Moins généreux encore vis-à-vis des Florentins, il fournit de l'artillerie aux Impériaux pour assiéger la patrie de Dante et de Michel-Ange, et il en rappela son ambassadeur.

Quand, le 12 août, Charles-Quint arriva de Barcelone à Gênes sur les galères d'Andrea Doria, l'ambassadeur de Ferrare ne fut guère mieux reçu par lui que ceux de Florence. Cependant, à la fin d'octobre, au moment où l'empereur se préparait à gagner Bologne, pour y rencontrer le pape, il accepta l'invitation que lui fit le duc de passer par Reggio et Modène et d'y être son hôte. Alphonse se rendit au-

devant de lui avec une brillante escorte, et, payant d'audace, se remit à la discrétion du vainqueur : il lui présenta les clés de Modène et de Reggio sur un plat d'argent. Charles-Quint les refusa, mais écouta les protestations du duc au sujet de son bon droit et de la justice de sa cause. L'empereur en fut-il touché ? Toujours est-il qu'il se montra fort indisposé par l'intransigeance avec laquelle Clément VII repoussait toute conciliation à l'égard de Ferrare. Après de difficiles négociations, le conflit fut remis à l'arbitrage de l'empereur, et celui-ci rendit une sentence, qui fut publiée seulement en avril 1531 : le duc devait avant tout obtenir du pape son pardon ; à cette condition, il conserverait Ferrare, moyennant un tribut annuel de 7.000 ducats d'or versés à Clément VII, plus une autre somme de 100.000 ducats, payable en deux fois, une moitié en recevant l'investiture du duché, l'autre à la fin de l'année. Quant à Modène, Reggio, Rubiera et Cotignola, la possession indiscutable en fut reconnue au duc.

104. L'Arioste fut naturellement mêlé de fort près à tous ces événements, car il accompagnait presque partout son duc : nous savons qu'il se trouvait avec lui à Venise en octobre 1530, aux bains d'Abano en 1531, à Mantoue en 1532, pour y rencontrer l'empereur. Le poète ne manqua pas, à cette occasion d'offrir à Charles-Quint un exemplaire du Roland Furieux. Les obligations de la maison d'Este envers l'empereur étaient telles qu'on s'explique aisément le ton dithyrambique des éloges décernés par le poète de la cour de Ferrare au bienfaiteur de son souverain. Il eut d'ailleurs des raisons toutes personnelles pour exprimer de la reconnaissance à tel ou tel personnage en vue de l'entourage de Charles-Quint.

A la fin de l'été 1531, une armée espagnole, qui revenait du siège de Florence, s'établit sur le territoire de Modène, à Correggio, Mirandola, Concordia, Scandiano ; il y avait là environ 15.000 hommes, accompagnés de 2.000 femmes et de tout un équipage de chasse, chiens, faucons, etc..., qui firent de véritables ravages dans la région, surtout lorsque leur chef, Alphonse d'Avalos, marquis del Vasto, s'absenta pour se rendre à Naples. Dès que celui-ci fut rentré à son quartier général, en octobre, le duc de Ferrare lui dépêcha l'Arioste, pour le prier de vouloir bien éloigner ses soldats et rendre aux habitants leur sécurité. Ce fut la dernière mission de ce genre qui ait été confiée au poète, du moins à notre connaissance, et ce fut aussi celle qui lui rapporta le plus d'honneurs et de profit. Non seulement il obtint du marquis ce qu'il était chargé de lui demander, mais le général de

Charles-Quint lui témoigna une estime toute particulière : pour la première fois, l'Arioste eut la satisfaction de constater qu'il était plus estimé comme poète que comme officier de son duc ! Comment n'aurait-il pas pensé alors, avec une amertume qui n'allait pas sans quelque ironie, que cet hommage mérité lui venait, non de ses protecteurs naturels, mais d'un napolitain d'origine castillane ? Le marquis Del Vasto ne laissa partir l'Arioste qu'après lui avoir assuré une pension annuelle, réversible sur ses héritiers ; il y ajouta un magnifique lapis-lazuli monté en or, avec une croix et une chaîne également en or. On comprend que le poète ait témoigné de la reconnaissance et de l'admiration à ce jeune chef — il avait alors vingt-six ans — qui succédait aux meilleurs capitaines impériaux, à Prospero Colonna, au marquis de Pescara, morts depuis plusieurs années. Les éloges que lui accorde l'Arioste (XV, 28-29 ; XXXIII, 24 et 47), tout en rentrant dans le cadre ingrat de ses devoirs de courtisan, ont du moins l'avantage certain d'être parfaitement sincères.

Pour ce qui est des louanges prodiguées à Charles-Quint (XV, 24-26) ou à André Doria (ibid, 30-33), elles peuvent ne pas manquer de toute sincérité — ces personnages devaient un incontestable prestige à des qualités qu'il ne faut pas méconnaître — ; mais il importe de bien souligner qu'elles n'impliquent aucune modification profonde dans les préférences politiques du poète. La seule addition intéressante que renferme l'édition de 1532, au point de vue des sentiments de l'Arioste sur la position de l'Italie, est celle du chant XXXIII ; elle méritera de retenir l'attention quand le moment sera venu d'étudier les idées politiques éparses dans le Roland Furieux (§ 218-219).

105. L'Arioste était désormais à l'abri du besoin, et son service auprès du duc ne l'obligeait plus à de longs déplacements. Dès 1530, son fils Virginio, quoique mineur encore, était titulaire d'un bénéfice, S. Mauro in Fossalta, qui lui rapportait cent écus par an. En 1531, après avoir cultivé lui-même avec amour l'intelligence de ce garçon, l'Arioste l'envoyait étudier à l'Université de Padoue : il le mettait sous la protection de Pietro Bembo, auquel il le présentait par un billet plein de déférence (lettre 175).

Bien que Virginio, dans ses brèves notes sur son père, ait écrit qu'il était robuste — il n'aurait jamais souffert que d'un catarrhe, dont il se guérit par une cure de vin généreux ! — il apparaît que sa santé lui donnait toujours des préoccupations. C'est un des arguments qu'il avait fait valoir, en 1517, pour fausser compagnie au cardinal ; on a

vu (§ 75) qu'il avait été atteint de fièvres, à Urbino, en 1514, au cours d'un voyage, et nous savons qu'en août 1531, au moment où il accompagnait Alphonse aux bains d'Abano, il eut un nouvel accès qu'il alla soigner à Padoue. Il en était à peine remis lorsqu'il dut suivre le duc à Venise. Sa nervosité semble avoir été grande, particulièrement pendant les mois de mai à octobre 1532, qui correspondirent à l'impression de son poème sous sa nouvelle forme : il la surveilla lui-même avec beaucoup de soin, tourmenté par toutes les imperfections qu'il y découvrait chaque jour, soit sous le rapport de la rédaction, soit pour la correction typographique. Il témoigna toujours une grande impatience à cet égard, et il prit toutes les précautions qui dépendaient de lui pour éviter d'être trahi par des imprimeurs cupides, trop disposés à reproduire son poème sans le lui laisser revoir. Les différences qu'on a relevées entre les exemplaires de l'édition de 1532 montrent clairement que le tirage en fut fait en plusieurs fois, et que, d'un tirage à l'autre, l'Arioste y introduisit encore quelques retouches. Quand tout fut terminé, le pauvre poète se montra très mécontent du résultat de tant d'efforts : il prétendit que son imprimeur l'avait trahi, assassiné, rapporte son frère Galasso. Il y avait là une grande exagération, qui reflète un état presque morbide.

C'est pendant cet épuisant labeur, affirme G. B. Giraldi, qu'il contracta le mal auquel il devait succomber. Un de ses biographes, Pigna a exprimé l'opinion que l'incendie du théâtre de la cour, dont il avait été l'organisateur, fut comme un présage funeste : le chagrin qu'il en conçut réagit sur sa santé déjà affaiblie, et il tomba sérieusement malade dans cette même nuit du 31 décembre 1532. La vérité est qu'il vécut encore six mois, car il s'éteignit le 6 juillet 1533, deux mois avant d'avoir accompli sa soixantième année. Il souffrait d'une maladie de la vessie, pour laquelle il absorba force médicaments, et son estomac ne s'en accommoda pas. Il s'était préoccupé de faire son testament dès les années 1530-1531 ; deux minutes nous en sont parvenues, qui témoignent du soin méticuleux avec lequel le poète avait pris toutes ses dispositions, quitte à en modifier quelques-unes : Virginio y figure en première ligne, en sa qualité de légataire universel, ainsi qu'Alessandra, exécutrice testamentaire ; il n'y a oublié ni la mère de Virginio, Orsolina, ni le mari de celle-ci, Malacisio (§ 73), ni son second fils Giovanni Battista, qui devait se substituer à Virginio, si celui-ci venait à disparaître ; à G. Battista devaient de même se substituer éventuellement les frères du poète, et à ceux-ci

les fils de Gabriele. Toutes les hypothèses avaient été envisagées.

106. Ainsi s'éteignit un des plus brillants flambeaux de la Renaissance. Comme Titien, son contemporain, il a exprimé avec une perfection souveraine l'idéal de beauté conçu par une génération privilégiée d'artistes et de poètes italiens. Mais si l'artiste, chez ce poète, est de premier ordre, il a cet avantage, sur beaucoup d'hommes de son temps, de posséder une personnalité séduisante par la douceur rêveuse de sa nature et par la droiture de son caractère. Sa physionomie nous attache notamment par l'ombre de mélancolie qui voile fréquemment la vivacité rieuse de son regard. Il était gai, certes, et ami des propos joyeux ; mais cet homme modeste, étranger à toute ambition, et qui aurait volontiers partagé son existence uniquement entre la poésie et l'amour, vécut à une époque où la violence alternait avec la recherche des pures joies de l'esprit, où les hommes étaient durs, et où la vie ne pouvait lui apporter la paisible réalisation de son rêve ; car les princes, qui avaient l'insigne honneur d'être ses protecteurs, distinguèrent très confusément la grandeur et la beauté du génie qu'il mit au service de leur médiocrité. En témoignage de sa modestie, il faut relever l'extrême réserve avec laquelle il a parlé de lui-même : ses lettres parvenues jusqu'à nous ont beau s'élever à un total voisin de deux cents, elles sont peu instructives, car ce sont des lettres d'affaires qui ne nous renseignent pas sur sa vie intime. Que nous voici loin du génial vaniteux que fut Pétrarque ! L'Arioste est, en définitive, peu lyrique. Seules ses satires nous révèlent quelques-uns de ses sentiments sur les choses et les gens au milieu desquels il vécut. On a remarqué l'extrême discrétion avec laquelle il parle des femmes qu'il a aimées ; c'est un exemple peut-être unique dans la longue galerie des poètes amoureux.

Au physique, il était grand, avec des épaules larges, légèrement voûtées. Son front dégarni s'encadrait de cheveux noirs bouclés ; sa barbe rare laissait voir ses joues maigres. Le nez aquilin était long, les yeux vifs et gais. — Ces traits sont empruntés à un de ses biographes qui avait pu le connaître dans sa vieillesse, et nous y trouvons le reflet du portrait que Titien avait fait de lui — comme le prouve cette déclaration : « L'Arioste peint par Titien paraît encore vivre à nos yeux. » A défaut de ce portrait, malheureusement perdu, nous possédons une excellente gravure sur bois, publiée en tête du Roland Furieux de 1532 : elle reproduit un dessin à la plume, certainement exécuté d'après nature, où se reconnaît, à n'en pas douter, la main

de Titien ; nous pouvons à notre tour répéter que, grâce à elle, le personnage vit encore à nos yeux. C'est un Arioste déjà vieux, fatigué, tel qu'il était en 1532. D'autre part, la bibliothèque de Ferrare est entrée, depuis 1920, en possession d'un beau portrait du poète, attribué à Dosso Dossi : les traits correspondent exactement au profil à la plume, à condition qu'on retourne ce dernier, comme il l'était nécessairement dans le dessin original. Mais le poète est d'au moins dix ans plus jeune ; on peut admettre qu'il venait alors de publier la seconde édition du Roland, en 1521 — et précisément sa main gauche s'appuie sur deux gros volumes, l'un dressé sur l'autre. L'Arioste va partir pour la Garfagnana ; il est, en même temps que poète, fonctionnaire ducal, en grand costume : c'est un homme grave, irréprochable dans son attitude, tandis que le dessin à la plume représente le glorieux poète dans la tenue plus négligée qui convenait aux loisirs de sa « parva domus ». Au reste, il n'est pas impossible que le portrait attribué à Dosso Dossi procède plus ou moins directement de celui que Titien avait peint, et dont la trace n'a pas été retrouvée. Plusieurs détails le donnent à penser : la façon dont le personnage est placé très haut dans le cadre, la tête tout près du bord supérieur, le bout de la collerette plissée, la position du bras, voilà autant de caractères qui rendent l'hypothèse séduisante, même si, dans le détail de l'exécution, il faut renoncer à reconnaître la main de Titien lui-même.

Les moines de San Benedetto ensevelirent la dépouille du grand poète dans leur église, sans aucune pompe, ainsi qu'il en avait exprimé lui-même le désir. En 1573, ses restes furent transportés dans la nouvelle église du couvent, où Angelo Mosti, gentilhomme de la cour, qui avait été le témoin de sa vie et son admirateur, lui érigea un tombeau plus monumental. Au temps de la République Cispadane et du Royaume d'Italie, les autorités françaises firent transférer le tombeau de l'Arioste dans la grande salle de la Bibliothèque municipale, et c'est là que les restes du poète reposent encore, au milieu de tous les livres, de tous les souvenirs, de toutes les études consacrées à sa personne et à son œuvre, qui, à travers les siècles, n'ont pas cessé d'entretenir le culte de son génie.



PORTRAIT DE L'ARIOSTE

Gravure sur bois d'après un dessin de Titien

(*Édition de l'Orlando Furioso, Ferrare, 1532*)

SECONDE PARTIE

Le Roland Furieux.

« ..... un poema, il quale non può
chiamarsi nè classico, nè gotico. »
(Ugo Foscolo.)

I

La matière du Roland Furieux.

107. Le lecteur qui aborde la lecture du Roland Furieux, sans rien connaître de la littérature chevaleresque antérieure, se heurte, dès les premiers chants, à d'assez sérieux obstacles. Il ignore la plupart des événements au milieu desquels le poète l'introduit de plain-pied ; et la multiplicité des personnages qui n'ont, d'abord, aucun lien apparent entre eux, déconcerte son attention. Rien de plus naturel ; car l'action du Roland Furieux, à dire vrai, ne commence pas : elle est une suite ; elle continue l'action du Roland Amoureux, que Boiardo, à sa mort, avait laissée interrompue au chant IX — à peine au tiers — de la troisième partie (§ 44). Selon une expression heureuse de Pio Rajna, la trame du nouveau poème se noue d'ailleurs librement aux fils brisés de celle de l'ancien.

Il est vrai que l'Arioste résume rapidement les faits qui lui servent de point de départ (I, 6-9) ; mais c'est un rappel sommaire, qui pouvait suffire aux contemporains, familiers avec toute cette littérature : le lecteur moderne a besoin d'être un peu plus éclairé.

D'autre part, l'entrecroisement des épisodes, constamment interrompus, repris, enchevêtrés, constitue une gêne sérieuse pour qui cherche, non sans une certaine impatience, un centre d'intérêt et des développements logiques. Or c'est là un caractère singulier et essentiel de la composition du Roland Furieux. Il ne faut en faire ni un mérite ni un crime à l'Arioste, car telle était la tradition en vigueur dans

les romans chevaleresques italiens. Le poète l'a docilement adoptée ; il a fait plus : il l'a cultivée avec amour, avec raffinement même, en vue de certains effets, qu'on n'apprécie guère au moment où on cherche à s'orienter.

Aussi une analyse du Roland Furieux qui suivrait les capricieux méandres de ces enchevêtrements serait intolérable, et à peine intelligible. Il y a lieu de démonter pièce par pièce les rouages de cette machine compliquée ; il faut isoler chacun des fils tortueux qui entrent dans la composition de cette trame, afin de définir leur importance, leur caractère, leur fonction, dans le tissu qu'ils composent.

Alors, sans doute, on y verra plus clair.

108. *L'action épique : la guerre des Sarrasins contre Charlemagne.* Tous les lecteurs du Roland Furieux ont remarqué qu'au milieu du tournoiement des épisodes se laissaient distinguer trois actions principales, dont la première en dignité — car c'est une action proprement épique — est la guerre légendaire dirigée par les Sarrasins contre Charlemagne, contre la France, contre Paris. Ce n'est pas qu'elle occupe la plus grande place dans le poème ; mais elle constitue le fond de la vaste fresque brossée par le peintre — un fond d'où se détachent quelques épisodes de premier plan, et auquel se relient cent autres motifs décoratifs. Pour en retracer la ligne continue, il faut partir du poème de Boiardo.

Le jeune et fougueux roi de Barbarie, Agramant, qui prétend descendre en droite ligne d'Alexandre le Grand, a juré de venger son père Trojan, jadis tué en France par Roland ; il se propose donc d'envahir le royaume de Charlemagne, pour soumettre ensuite toute la chrétienté. A ses vassaux, réunis dans sa capitale, Bizerte, il expose son projet grandiose, qui est formellement blâmé par ses conseillers les plus âgés et les plus sages comme Sobrin ; les plus jeunes, en revanche, notamment le roi d'Alger, Rodomont, l'accueillent avec enthousiasme ; et c'est l'avis de ces derniers que suit Agramant. Son armée débarque donc en Espagne, à l'embouchure de l'Ebre, d'où elle se dirige vers le nord, tandis que le roi maure d'Espagne, Marsile, franchit les Pyrénées à l'ouest, et, bientôt rejoint par le bouillant Rodomont, pénètre en Gascogne. Pour arrêter cette redoutable invasion, Charlemagne compte sur ses meilleurs chevaliers, en particulier sur les deux plus vaillants, Roland et Renaud. Par malheur, les deux

paladins ont, à ce moment, de tout autres préoccupations : leur raison est égarée par un amour fatal pour une princesse orientale, Angélique, fille de Galafron, roi du Cathay, dont la beauté ensorcelante a tourné toutes les têtes. Un duel à mort s'est engagé entre les deux rivaux, quand Charlemagne intervient, les sépare et les adjure d'employer leur valeur à défendre la France attaquée ; Angélique sera la récompense de celui des deux qui aura recueilli le plus de gloire dans cette guerre sainte. En attendant, la belle est confiée à la garde du vieux duc Naime, le sage Nestor de cette Iliade. Mais dès le premier choc, au pied des Pyrénées, les Chrétiens sont débordés par l'armée innombrable des Infidèles ; ils se replient vers le nord ; le duc Naime est fait prisonnier, et Angélique prend la fuite. Ici commence l'action du Roland Furieux (I, 10).

109. Brusquement, les événements nous transportent sous les murs mêmes de Paris. En ces temps lointains, les oscillations du front avaient une vaste amplitude ; ni le temps ni l'espace ne comptent, dans les romans chevaleresques. L'empereur ordonne donc que Paris soit au plus tôt mis en état de supporter un siège : les remparts sont munis de fortes défenses, des tranchées sont creusées, des troupes, des vivres sont accumulés dans la ville (II, 24-25), tandis que le peuple, du fond des sanctuaires et en longues processions, fait monter vers le ciel d'incessantes prières.

D'autre part, Charlemagne, voulant disposer d'une armée de secours pour manœuvrer en rase campagne, dépêche Renaud en Grande Bretagne, en vue d'obtenir les renforts dont il a besoin. Faisant taire son amour, Renaud s'acquitte avec succès de sa mission, plus fidèle en cela que Roland, qui choisit ce moment critique pour sortir de Paris et se mettre en quête d'Angélique. Heureusement la Providence veille ; et un jour, comme l'attaque des Infidèles semblait devoir être irrésistible, une tempête, accompagnée d'une pluie diluvienne, transforme le champ de bataille en un véritable bourbier (VIII, 69-70). Une autre fois, l'échec d'un nouvel assaut n'empêche pas l'indomptable Rodomont de pénétrer seul dans Paris, où il répand la terreur, tue, égorge, incendie, ébranle les frêles maisons de bois, jusqu'au moment où, serré de près par de nombreux chevaliers, il se jette dans la Seine et s'échappe à la nage. L'épisode, qui remplit d'importantes parties des chants XV-XVII, est un des plus célèbres, un des plus mouvementés et des plus brillants du poème. Il est d'ailleurs en rapport étroit avec l'offensive des troupes amenées de Grande Bretagne par

Renaud : celles-ci dégagent Paris et permettent à Charlemagne de mettre à son tour le siège devant le camp sarrasin (XVI et XVIII, st. 38 et suiv.).

110. Sur ces entrefaites, plusieurs très vaillants guerriers apportent un secours inattendu au roi d'Afrique ; voici Sacripant, roi de Circassie, et voici Mandricard, roi de Tartarie ; ce dernier a juré de conquérir Durandal, la bonne épée de Roland (XIV, 43), tandis que Gradasse, roi de Séricanie, est venu en France tout exprès pour s'emparer de Bayard, le fameux cheval de Renaud (XXXI, 91) ; surviennent encore le jeune Roger, au sujet duquel une prophétie avait déclaré que, sans sa participation, l'entreprise d'Agramant était vouée à l'insuccès, et une vierge guerrière, Marphise, aussi vaillante que les plus vaillants. Enfin Rodomont, qui, après ses exploits dans Paris, avait eu quelques aventures particulières (XVIII, 33 et suiv. ; XXIII, 28 et suiv. ; XXIV, 94 et suiv.), accourt à l'appel de son chef menacé. Charlemagne, au contraire, toujours privé du bras de Roland, perd à ce moment l'appui de Renaud ; car celui-ci s'est lassé de faire loyalement son devoir, et le voilà, une fois encore, parti à la recherche de l'introuvable Angélique (XXVII) !

Les chevaliers sarrasins réussissent sans peine, grâce à une attaque brusquée, à rompre en deux endroits le cercle que les Chrétiens forment autour du camp d'Agramant, et celui-ci profite du désarroi de ses assiégeants pour faire une vigoureuse sortie : les troupes de l'Empereur fuient en désordre et s'enferment à nouveau dans Paris, dont le siège recommence. Leurs pertes ont été terribles, et, parmi les plus fameux chevaliers, seuls sont encore présents Brandemars, le compagnon fidèle de Roland, Ogier et Olivier, ces deux derniers blessés. Pour répondre aux supplications des Parisiens angoissés, la Providence intervient une fois de plus, par l'intermédiaire de l'archange saint Michel : celui-ci avait déjà chargé la Discorde, avec sa sœur la Superbe, d'aller semer la dissension dans le camp sarrasin ; les lamentations et les prières qui s'élèvent de Paris lui font comprendre qu'il a été mal obéi. Vivement rappelée à l'ordre, la Discorde ranime dans le cœur des infidèles toutes leurs anciennes rancunes, leurs jalousies personnelles, leurs griefs réciproques ; elle leur révèle tous les mauvais tours qu'ils se sont joués les uns aux autres, et les amène à vouloir tous vider leurs querelles sur l'heure. Agramant a fort à faire pour les apaiser, pour sérier les litiges et fixer l'ordre dans lequel devront avoir lieu tous ces duels inévitables ; mais il n'aboutit à rien : à peine

croit-il avoir établi l'accord d'un côté que de nouvelles disputes surgissent d'un autre : la Discorde est au camp d'Agramant ! — Il y a là, au chant XXVII, un tableau prodigieusement animé et divertissant, par le jaillissement des querelles qui se greffent les unes sur les autres, qui rebondissent et s'entrecroisent. L'armée sarrasine est paralysée par ces luttes intestines, et, dans un duel terrible, Roger, blessé lui-même, tue Mandricard. La Discorde victorieuse pousse un cri de triomphe, dont l'écho strident retentit aux quatre coins de la France (XXVII, 100-101).

111. A ce moment, une équipe de chevaliers chrétiens apporte à Charlemagne quelque réconfort : c'est d'abord Renaud, décidément fatigué de poursuivre l'insaisissable Angélique ; il est accompagné de ses trois frères Alard, Guichard, Richardet — les « quatre fils Aimon » sont au complet — et de ses deux cousins, Vivien et Maugis, ce dernier expert en sorcellerie, avec une suite de six ou sept cents cavaliers. Chemin faisant, la bande a rencontré quatre bonnes épées, Aquilant et Griphon, tous deux fils d'Olivier, Sansonet, païen converti par Roland, puis un demi-frère de Renaud, Guidon le Sauvage. Ils arrivent pendant la nuit sous les murs de Paris, attaquent les assiégeants à revers et en font un effroyable massacre (XXXI). L'empereur sort alors de Paris avec ses chevaliers et participe à l'assaut du camp ennemi ; c'est pour celui-ci la déroute définitive. Au milieu du sauve-qui-peut général, Agramant donne l'ordre aux débris de ses troupes de se rassembler en Arles — une étape comparable à celle qui, précédemment, avait amené les Sarrasins des plaines de Gascogne sous les murs de Paris ! Là, le roi de Barbarie espère recevoir, par le Rhône, des secours, qu'il se hâte de demander en Afrique et en Espagne, pour renforcer son armée, tombée de cent mille à vingt mille hommes (XXXI, 84 et suiv. ; XXXII, 3-4).

En attendant, de fort mauvaises nouvelles lui parviennent : une invasion de Nubiens, recrutés par un chevalier anglais, Astolphe, s'est abattue sur les états d'Agramant, le siège est mis devant Bizerte, et Roland, enfin guéri de la maladie qui l'a si longtemps tenu loin des combats, prend part à cette nouvelle campagne. Devant cette menace, Agramant décide de regagner l'Afrique ; mais auparavant il demande à Charlemagne de mettre fin à leur conflit par un duel entre deux champions choisis par eux (XXXVIII, 37-65). L'empereur accepte, désigne Renaud, et Agramant fait appel à Roger. Or ce dernier se trouve dans une situation fort pénible : fiancé secrètement à Brada-

mante, sœur de Renaud, il se défend vaillamment, mais s'abstient d'attaquer à fond son adversaire, décevant ainsi l'espoir des Infidèles. A ce moment, une intervention magique fait croire au roi d'Afrique que Rodomont, qui s'était retiré de la lutte, vient de rallier le camp ; Agramant en conçoit une telle confiance qu'il n'hésite pas à commettre un parjure : en dépit de tous les serments, il interrompt le duel, qui dégénère en mêlée générale. Mal lui en prend, car ses chevaliers sont mis en fuite et taillés en pièces ; le roi rembarque tant bien que mal les débris de son armée et s'éloigne des côtes de France (XXXIX, 75).

112. Ses déboires ne s'arrêtent pas là : en pleine mer, en pleine nuit, les fuyards rencontrent une flotte armée par Astolphe, et la plupart des galères sarrasines sont brûlées ou coulées. Agramant réussit pourtant à s'échapper avec quelques compagnons, et il arrive en vue de la côte africaine juste à temps pour assister à l'incendie de Bizerte. A cet instant, une tempête rejette son embarcation vers le nord, et il aborde en compagnie de Sobrin et de Gradasse sur un îlot désert, fréquenté par les seuls pêcheurs de ces parages. De là, il adresse à Roland un défi, l'invitant à venir, avec deux compagnons, se mesurer avec les trois survivants de l'armée africaine, dans l'île de Lipadusa — manifestement Lampéduse (XL, 44 et suiv.). Roland est exact au rendez-vous, auquel il amène Olivier et Brandemars. L'annonce de ce combat final de trois champions chrétiens contre trois Sarrasins parvient aux oreilles de Renaud, qui se hâte d'accourir : il n'arrive que pour apprendre comment, après une lutte ardente et presque surhumaine, Gradasse a tué Brandemars, et Roland, pour venger son ami, a frappé à mort à la fois son vainqueur et Agramant ; Olivier et Sobrin sont grièvement blessés, mais ils guériront ; et le sage Sobrin, conseiller jadis trop peu écouté du présomptueux roi de Barbarie, deviendra chrétien.

L'action guerrière est terminée. Il reste pourtant quelqu'un dont le sort n'est pas réglé : c'est le farouche Rodomont. Après une retraite volontaire, qu'il s'est imposée à la suite d'une défaite honteuse (XXXV, 48-52), il reprend enfin les armes : informé que Roger a reçu le baptême, et qu'il épouse la sœur de Renaud, il vient à Paris, et en présence de l'empereur et de sa cour, en plein festin nuptial, il jette à la face de Roger le reproche de félonie. Roger relève le défi sur-le-champ, et, dans un duel terrible, il tue son adversaire.

113. Telle est, dégagée de toute action parallèle, et des multiples incidents qui l'enveloppent, et souvent la dérobent à la vue, l'action

« épique » du Roland Furieux. Ce qualificatif lui convient bien, car l'épopée retrace des luttes grandioses, historiques ou légendaires, d'où sont réputés dépendre des intérêts dynastiques, nationaux ou religieux, essentiels pour les destinées d'une civilisation. Le récit épique, tout en conservant son unité, admet une extrême variété d'épisodes ; cette variété est grande chez l'Arioste, même à ne considérer que les incidents directement reliés à l'action centrale, et dont la rapide analyse qu'on vient de lire n'a pu donner qu'une idée incomplète ; or toutes ces parties de l'action épique sont décrites avec un indéniable respect de la grandeur des héros et de leurs exploits.

D'ailleurs le poète a souligné par maintes réminiscences classiques le caractère de beauté sévère qu'il a voulu donner à cette partie de son récit. Non seulement l'absence prolongée de Roland, au plus fort de la guerre, rappelle la colère d'Achille obstinément retiré sous sa tente, mais Roland finit par tuer de sa main Agramant, comme Achille tue Hector, et les sièges alternés des Chrétiens par les Sarrasins et des Sarrasins par les Chrétiens, à grand renfort de prouesses individuelles, font penser aux vicissitudes de la bataille qui se livre tantôt sous les murs de Troie et tantôt près des vaisseaux des Grecs, sans parler des interventions surnaturelles, dues ici, soit à la Providence, soit aux arts magiques. D'autre part, il ne manque pas d'imitations encore plus précises, notamment de l'Enéide : les exploits de Rodomont dans Paris sont le développement plus moderne de ceux de Turnus dans le camp troyen (En. IX), et sa mort, par la main de Roger, clot le poème, comme celle de Turnus par la main d'Enée clot l'Enéide — précisément dans les mêmes termes. D'autre part, il est impossible de ne pas signaler, en négligeant maints autres exemples, l'épisode de Cloridan et de Médor (XVIII, 165 et suiv. ; § 116 et 131), qui reproduit avec diverses variantes, l'héroïque sacrifice de Nisus et d'Euryale (Enéide, IX). C'est donc avec les maîtres de l'épopée antique que l'Arioste s'est plu à rivaliser.

Seulement, fidèle aux traditions du roman chevaleresque, il n'a pas voulu que cette action épique fût autre chose qu'un des éléments de la trame touffue de son poème.

114. *L'action sentimentale : l'amour et la folie de Roland.* — L'invention la plus originale et la plus féconde de Boiardo avait consisté à faire de Roland un amoureux — amoureux d'une princesse païenne, d'une coquette perfide — ; et on sait avec quelle espièglerie

le noble poète avait noté le désordre inattendu que ce sentiment, nouveau pour lui, apportait dans les pensées, les attitudes et les actes du rude paladin (§ 42). Aucune amertume, d'ailleurs, aucune satire dans ce badinage. Boiardo savait bien qu'il rendait un très mauvais service à son héros, mais loin de l'en railler, il éprouvait plutôt une affection accrue pour ce modèle des chevaliers qu'il transfigurait si plaisamment (§ 257).

En reprenant cette invention de Boiardo, l'Arioste en a tiré les ultimes conséquences, et son attitude est toute différente : l'amour, dans le cœur de Roland, surtout un amour indigne de lui, est, aux yeux du poète, une maladie, une chose contre nature, un poison qui anéantit sa personnalité morale et détruit son intelligence : Roland devient fou, fou furieux, et ses forces physiques seront décuplées à mesure que s'éteindra la grande lumière de son esprit : il ne sera plus qu'une brute inconsciente et terrible. Comment le fameux héros de l'épopée carolingienne s'effondre-t-il dans cette abjection ? Comment redevient-il lui-même ? Tel est le sujet de l'action sentimentale, qui se relie étroitement à l'action épique ; car elle explique l'éloignement prolongé de Roland, puis son retour à son poste de combat. Cette seconde action, que le titre du poème place en toute première ligne, ne détruit donc l'unité de la composition que par l'ampleur que prennent certains de ses développements.

115. Roland aime éperdument la belle Angélique : elle avait entraîné au fin fond de l'Asie, puis ramené en France cet amoureux fervent, docile, respectueux et timide jusqu'à la gaucherie. Alors avait éclaté sa rivalité avec Renaud dont Charlemagne avait réussi à retarder la menace (§ 108). Ensuite est survenu en Gascogne l'échec des Chrétiens, qui permet à Angélique de prendre la clé des champs. Les premiers épisodes du Roland Furieux nous présentent la belle païenne emportée, au galop de son cheval, en une fuite éperdue, à travers d'interminables forêts, car Renaud la poursuit, Renaud qu'elle hait ; et elle fait une série de rencontres dangereuses, les unes pour sa vertu, les autres pour sa vie ; c'est d'abord un vieil ermite d'allure respectable, qui se révèle très entreprenant, mais que son grand âge rend inoffensif, puis ce sont des pirates qui l'enlèvent et l'emportent dans l'île d'Hébude, dont les habitants doivent livrer à un monstre marin le tribut quotidien d'une jeune femme à dévorer.

Cependant, Roland, qui a suivi l'armée impériale à Paris, ne peut se délivrer d'une pensée obsédante : où est Angélique ? Avec quels

dangers est-elle aux prises ? Il s'agite, il pleure et se désespère ; s'il s'endort, des cauchemars le torturent. Une nuit, il croit voir Angélique, mais elle disparaît aussitôt en appelant au secours ! Puis une autre voix le fait trembler : « Ne compte plus la revoir ici-bas ! » (VIII, 83.) Alors il s'éveille, et sa résolution est prise : il ira chercher Angélique pour la délivrer, et il quitte Paris sans un seul écuyer, sans porter le moindre emblème qui pourrait le faire reconnaître. La soudaineté de sa résolution, succédant à l'agitation fiévreuse de sa pensée, l'absence de toute hésitation au moment de tourner le dos à Paris menacé, comme si la conscience de son devoir de chevalier chrétien était abolie en lui, tout fait comprendre que, dans ce grand cœur, l'amour est une sorte de perversion : la folie le guette.

116. Ensuite il erre à l'aventure, sans rien apprendre de sa belle, se couvrant de gloire par d'étonnants exploits. Un de ceux-ci, l'extermination des contingents sarrasins commandés par Alzirde et Manilard (XII), se rattache au siège de Paris ; mais Roland l'accomplit par hasard, en passant, sans avoir le dessein d'aider Charlemagne. Puis il entend parler de l'horrible tribut d'Hébude, et aussitôt un soupçon s'empare de son esprit : si Angélique était là ? Il décide d'y aller voir ; mais tant d'aventures l'arrêtent en route que, lorsqu'enfin il arrive, Angélique a déjà été délivrée (§ 121), et c'est une autre victime, Olympe, qu'il arrache à un affreux supplice (§ 145).

Rentrée en France, Angélique est possédée du désir de regagner l'Orient. Le hasard fait qu'elle passe près de Paris, aussitôt après l'héroïque entreprise de deux jeunes Sarrasins, Cloridan et Médor, qui ont voulu, pendant la nuit, aller recueillir sur le champ de bataille le corps de leur chef, Dardinel, pour lui donner la sépulture ; ils ont été surpris, Cloridan a été tué, et Médor, le plus beau, le plus intrépide des deux, est évanoui, perdant son sang par une large blessure. Angélique, qui connaît les vertus des plantes propres à le guérir s'empresse de panser ses plaies ; un berger, près de là, consent à transporter chez lui le blessé, sur qui cette altière beauté veille de longs jours. Il guérit, mais elle s'éprend éperdument de lui : elle devient sa femme, suivant un rite rustique, auquel préside seule, outre l'Amour, la compagne du berger (XIX, 20 et suiv.). Les jeunes époux passent là, dans une vallée idyllique, quelques jours heureux, gravant sur les troncs des arbres et sur les rochers leurs noms et leurs initiales enlacées, fixant même, en des inscriptions moins discrètes, le souvenir des

joies qu'ils ont goûtées sous tel bosquet, dans telle grotte... ; puis ils partent.

Bien entendu, Roland ne tarde pas à passer par là (XXIII, 101 et suiv.). Il lit les inscriptions, reconnaît le nom et l'écriture d'Angélique, apprend l'existence de Médor, déchiffre leurs aveux les plus explicites, essaie vainement de se persuader qu'il s'agit d'une autre Angélique, ou qu'un misérable a voulu, par ces faux, déshonorer celle qu'il aime. Pourtant l'évidence l'accable, et c'est en proie à une sombre douleur qu'il se présente chez le berger voisin pour y passer la nuit ; mais la maison est encore tapissée d'inscriptions — que l'amour est bavard ! Le berger, désireux de distraire ce noble chevalier qu'il voit si accablé, lui conte la belle histoire des deux gentils amoureux qu'il a hébergés, et lui montre le bracelet qu'il a reçu en témoignage de gratitude — un cadeau de Roland à Angélique ! Roland se domine d'abord ; mais, resté seul enfin, il donne libre cours à ses plaintes et à ses larmes. Soudain il comprend que cette chambre, que ce lit ont été les témoins des ébats des deux amants ; c'en est trop : il quitte en pleine nuit ce toit maudit, et, quand il est loin de toute oreille indiscrète, il hurle sa douleur ! Le jour se lève : il reconnaît les inscriptions détestées, et il se précipite, le glaive levé, abat les arbres, brise les rochers, et transforme en un chaos ce vallon frais et riant. A ce déploiement de rage, succède une période de prostration qui dure trois jours ; quand, au quatrième, Roland se redresse, il est irrémédiablement fou. Il jette ses armes et ses vêtements aux quatres coins de la forêt, et reste nu, terrible et hideux (st. 133) : il déracine les grands arbres, il assomme les troupeaux et les bergers qui tombent sous sa main ; partout il répand la terreur.

117. Roland parcourt la France, traverse l'Espagne, faisant maintes rencontres où s'affirment invariablement la force de ses muscles et l'éclipse totale de sa raison. Sur la côte orientale d'Espagne, un jour, il s'est étendu, à moitié enfoui dans le sable. Or par là vient à passer Angélique suivie de Médor : il ne la reconnaît pas — elle non plus d'ailleurs, tant il est transformé ! — Mais, saisi à sa vue d'un désir bestial, il s'élance à sa poursuite. Elle lui échappe en se rendant invisible, grâce à l'anneau magique qu'elle porte au doigt, et il ne peut s'emparer que de sa jument qu'il enfourche, qu'il crève, littéralement, en l'obligeant à galoper sans répit, jusqu'à ce qu'elle tombe ; il la traîne alors, liée par les quatre pieds, sans s'apercevoir qu'elle est morte (XXIX, 58-72) ! Arrivé à Gibraltar, et entré en pos-

session d'un autre cheval, il veut obliger celui-ci à traverser le détroit à la nage. Sa monture, naturellement, se noie sous lui ; mais en quelques brasses il atteint la rive africaine et se dirige vers l'Orient (xxx, 11-15). Parvenu dans la région de Bizerte, où quelques chevaliers chrétiens ont porté la guerre contre Agramant — Astolphe, Olivier, Brandemars, Dudon, Sansonet — il est reconnu par ses amis, qui ont été informés de sa folie, et qui réussissent à le ligoter.

Sa guérison ne peut être que l'effet d'un miracle, et c'est Astolphe, le plus léger et le plus vantard des chevaliers, qui est l'instrument, fort inattendu, de la justice divine, désormais satisfaite du châtiment de Roland : Astolphe a eu le privilège d'aller jusque dans la lune, tout exprès pour en rapporter la raison que Roland avait perdue (§ 130). Elle est contenue dans une fiole dont il suffit d'appliquer l'orifice au nez du héros pour qu'il en aspire le contenu, et le voilà redevenu lui-même (xxxix, 57).

Dans cette action sentimentale, les réminiscences classiques n'entrent à peu près pour rien : l'idée même de la folie, conséquence de l'amour, est à rechercher dans les romans du cycle de la Table Ronde, dans les aventures de Tristan, en particulier. Il est clair aussi que plusieurs détails accessoires du récit — certaines extravagances de Roland et spécialement l'intervention libératrice d'Astolphe — ont un tour fantaisiste et badin qui nous transportent assez loin de l'épopée. Cependant, on doit reconnaître que les parties essentielles de l'épisode sont encore traitées avec un sérieux, et même, par endroits, avec une grandeur qui s'harmonise avec l'action épique.

On entre dans un domaine tout différent avec la troisième action principale du poème.

118. *L'action romanesque et généalogique : les amours de Roger et de Bradamante.* — Moins étroitement rattachée aux deux premières, cette action est aussi beaucoup plus complexe, et possède des caractères bien différents de ceux de l'épopée ou du drame sentimental. Romanesques par la nature des péripéties qui retardent presque indéfiniment le dénouement prévu, les aventures de Roger et de Bradamante offraient surtout, pour l'Arioste et ses contemporains, un intérêt qu'on peut appeler généalogique : de l'union de ces deux amoureux devait sortir la dynastie des princes d'Este (§ 44 et 59). Mais le choix d'un pareil sujet comportait certains inconvénients : un poème généalogique ne peut se borner à célébrer la gloire des aïeux :

il fallait y joindre les louanges des vivants, du glorieux Alphonse, de l'ineffable Hippolyte, sans oublier la toute innocente Lucrèce Borgia. L'Arioste s'est copieusement acquitté de son devoir de poète-courtisan, au moyen de prophéties variées, visions, peintures ou sculptures magiques, qui mettent sous les yeux des prétendus contemporains de Charlemagne un tableau anticipé de la cour de Ferrare au début du XVI^e^ siècle (voir §§ 212-215). Ces morceaux ont dû vivement intéresser les Ferrarais de 1516 et de 1532 ; ils ne constituent aujourd'hui qu'un poids mort.

Un autre caractère, très saillant, du roman de Roger et de Bradamante est d'être dominé, dans sa première partie, par une longue série d'interventions surnaturelles : c'est une véritable féérie, une espèce de duel de sorcellerie.

119. Boiardo avait raconté que Roger était le fils d'un Chrétien et d'une guerrière sarrasine, Galacielle, sœur de Trojan, père d'Agramant ; persécutée par ses proches, celle-ci était morte en donnant le jour à deux jumeaux, un garçon et une fille, aussitôt recueillis par le sorcier Atlant ; celui-ci, les voyant beaux et robustes, entreprit de faire d'eux des spécimens accomplis de force et de courage — il les nourrit de moëlle et de nerfs de lions et d'ours — et les élèva dans la religion de Mahomet. Mais Boiardo avait perdu tout de suite de vue la fille, pour ne s'occuper que du garçon, devenu un admirable type d'adolescent, batailleur, s'élançant vers la vie avec allégresse, ignorant la peur, avide de gloire, une espèce de Siegfried latin. Cependant Atlant, ayant eu la révélation que son pupille était destiné à devenir chrétien et à mourir assassiné, avait décidé de l'isoler du reste des hommes ; vigilance inutile, car, grâce à mille ruses, Agramant avait réussi à l'emmener en France, où il devait être le principal champion de l'armée sarrasine. Depuis ce moment, Atlant n'a cessé de le suivre à la trace, mettant en œuvre toutes les ressources de la magie pour écarter les menaces qui pèsent sur le jeune héros. Or, au cours de ses combats en France, Roger avait rencontré Bradamante et s'était fait connaître d'elle ; l'amour commençait à naître dans leurs cœurs ; mais ils avaient été brusquement séparés avant d'avoir échangé leurs premiers aveux (voir § 44). Ici commence le récit de l'Arioste.

120. La première partie des aventures de Roger et de Bradamante est essentiellement constituée par la lutte de deux influences magiques opposées, l'une favorable, l'autre hostile à la réunion des

deux amoureux : Atlant met en œuvre tous les sortilèges dont il dispose pour soustraire son protégé à l'amour d'une Chrétienne ; mais Bradamante trouve auprès de la bienfaisante Mélisse les secours nécessaires pour détruire un à un les enchantements du sorcier. Celui-ci a fait surgir, sur une cime inaccessible des Pyrénées, un donjon où il enferme tous ceux, hommes et femmes, qu'il lui plaît d'enlever au moyen de deux irrésistibles talismans : l'un est l'hippogriffe, moitié cheval et moitié griffon, sur lequel il fond du haut des airs pour s'emparer de ses victimes ; l'autre, qui entre en jeu si l'assaut de l'hippogriffe rencontre quelque résistance, est un bouclier dont l'éclat est si éblouissant qu'il aveugle et terrasse le plus redoutable adversaire. Roger et Gradasse sont ainsi cueillis par Atlant en dépit de leur vaillance (II, 45 et suiv.).

Informée de la captivité de Roger, Bradamante se met aussitôt en chemin pour le délivrer. Victime, en cours de route, d'une trahison de Pinabel, de la maison de Mayence (II, 67 et suiv.), elle a le bonheur de rencontrer Mélisse, qui la conduit au tombeau de Merlin, et, là, fait défiler devant la jeune fille la glorieuse lignée dont elle doit être l'aïeule (III, 16 et suiv.) ; Bradamante reçoit ensuite toutes les instructions nécessaires pour déjouer les ruses d'Atlant. En effet, le sorcier vaincu fait disparaître son donjon, et ses prisonniers sont libres. Mais la joie de Bradamante, en retrouvant Roger, est de courte durée ; car l'hippogriffe est là, objet de la curiosité de tous, et l'étrange animal, dressé par Atlant, ne se laisse approcher, manier que par Roger, qui commet l'imprudence de l'enfourcher, et le voilà emporté dans les airs, impuissant à diriger sa monture, condamné à se laisser déposer par elle dans l'île enchantée d'Alcine, reine de la Volupté. Alcine s'éprend du jeune héros et le retient dans ce séjour de délices, où il oublie complètement Bradamante (VII, 18). Heureusement Mélisse veille : sous les traits d'Atlant, elle se présente à Roger et lui reproche l'indignité de sa conduite ; elle lui remet en outre l'anneau magique, déjà utilisé par Bradamante, grâce auquel il échappera aux enchantements dont il est prisonnier. Bien plus : pour le guérir entièrement, elle lui fait voir, telle qu'elle est, dépouillée de ses charmes trompeurs, la hideuse Alcine, en qui s'incarne la plus basse luxure (VII, 72-73). Roger s'échappe ainsi victorieusement du royaume de la mauvaise fée, au prix d'immenses efforts, et atteint le royaume de la sage Logistille, sœur d'Alcine, et symbole de la Raison. La bonne fée donne aussitôt au jeune chevalier le moyen de rentrer en Europe en dirigeant

l'hippogriffe (VII, 66-67) ; et elle l'arme du bouclier magique d'Atlant.

121. Arrivé à ce point, l'Arioste s'amuse ; et malheureusement sa fantaisie s'exerce aux dépens de son héros, qui fait un peu figure d'écervelé : Bradamante ? Agramant ? Il n'y pense guère ! Son désir est de faire le tour du monde : l'hippogriffe l'avait porté chez Alcine par-dessus l'océan ; il survolera maintenant les continents, l'Asie dans toute sa largeur, l'Europe, de la Russie à l'Angleterre ; l'occasion est trop belle pour ne pas pousser une pointe en Irlande, et s'il va en Irlande, comment ne pas jeter un coup d'œil sur les îles Hébrides — ou Hébude, comme dit le poète.

C'est à cela que l'Arioste voulait en venir. Roger passe par là le jour même où Angélique est exposée sur le rivage pour y être dévorée (§ 115). Il s'approche et admire la parfaite beauté de la jeune femme. Cependant voici qu'un monstre marin sort des flots, et Roger l'attaque sans retard ; il réussit à délivrer Angélique, non sans nourrir de mauvais desseins contre sa vertu. Mais elle peut se rendre invisible et lui échapper, tandis que l'hippogriffe prend son vol, sans attendre son cavalier (début du chant XI).

Pour ressaisir son protégé, Atlant fait surgir au cœur de la France, non plus un inaccessible donjon, mais un fastueux palais, largement ouvert, avec de belles cours, des portiques spacieux, de larges escaliers et de longues suites de salles ; il y attire par des visions ou des appels trompeurs tous les personnages qui pourraient nuire à Roger, et beaucoup d'autres, qui restent là prisonniers d'une série d'illusions ; presque tous les héros du poème y arrivent l'un après l'autre, à commencer par Roger lui-même : ils s'y rencontrent à chaque instant mais ne se reconnaissent pas ! Seule Angélique, protégée par son anneau, échappe à l'étrange sortilège (XI et XII). Ce jeu de cache-cache amuse un instant ; il ne saurait se prolonger bien longtemps : un chevalier muni de talismans irrésistibles, Astolphe, met fin à cet absurde enchantement (XXII). Atlant est décidément vaincu, et on apprendra plus tard (XXXVI, 64) qu'il est mort de désespoir. D'autre part, au même moment (XXII), Roger se débarrasse du dernier talisman qui lui reste, le bouclier étincelant: il lui doit des victoires trop faciles, dont il rougit. Alors la féérie cesse, et les aventures des deux amoureux prennent un tour plus héroïque.

122. Ils se sont retrouvés lors de la destruction du palais enchanté, avec une joie à laquelle l'Arioste a prêté l'élan le plus passionné ; mais Bradamante ne s'abandonne pas sans réserve aux transports de

son fougueux amant : « Si tu veux que je sois ta femme, lui dit-elle, demande ma main à mon père, et commence par te faire baptiser ! » Roger s'y déclare immédiatement prêt, et Bradamante, sans retard, s'achemine vers une abbaye de Vallombreuse, où il recevra le baptême. A peine en route, ils sont arrêtés puis séparés par une série de rencontres et de combats ; Bradamante notamment reconnaît, défie et tue Pinabel (§ 120) qui la croyait morte ; mais ensuite elle ne retrouve plus la trace de Roger ! En revanche, elle rencontre sur son chemin Astolphe, qui, entré en possession de l'hippogriffe, se propose d'entreprendre de grands voyages ; celui-ci prie Bradamante de se charger de son bon cheval, Rabican, et de la lance d'or magique, qu'il a jadis conquise sur le frère d'Angélique. La jeune fille ne peut refuser, et elle gagne avec mélancolie la demeure de son père, Montauban (XXIII, 9-20).

C'est contre son gré qu'elle reprend ainsi la vie de famille ; mais plusieurs considérations l'y engagent, et d'abord la pensée que c'est à Montauban que Roger, sans nul doute, viendra la rejoindre d'un moment à l'autre. Mais les jours et les semaines se passent ; Roger ne paraît pas, et Bradamante se désespère. Que fait-il ? — Il a d'abord délivré un innocent condamné au bûcher, et sa hâte à s'acquitter de cette tâche est telle qu'il ne tient aucun compte de l'appel lancé par Agramant à tous ses chevaliers dispersés : le roi de Barbarie, attaqué, a jeté un cri d'alarme ; et tout de suite Roger se félicite de n'y avoir pas répondu, car, dans la victime qu'il vient de sauver, il croit d'abord reconnaître Bradamante ! Ce n'est pas elle, mais son jeune frère Richardet, lequel a impudemment abusé de sa ressemblance avec sa sœur pour pousser très loin une aventure galante avec la fille de Marsile, roi d'Espagne (§ 155).

Mais après cet exploit, Roger est pris de remords ; son roi en danger l'appelle, et il tarde à le rejoindre ! Va-t-il choisir ce moment pour se faire baptiser et passer à l'ennemi ? Tient-il donc pour rien son serment de chevalier ? — D'autre part, il a fait à Bradamante une promesse solennelle : va-t-il y manquer ? Il est clair qu'il a pris des engagements contradictoires. Dans son embarras, il écrit à Bradamante une lettre affectueuse, où il la convie à reconnaître qu'avant tout il doit sauvegarder son honneur de loyal chevalier (XXV, 85-92).

De son côté, Bradamante dépêche à la recherche de Roger sa fidèle suivante Hippalque, chargée de lui remettre, outre son bon cheval Frontin, resté à la garde de Bradamante depuis que son cavalier a été enlevé par l'hippogriffe, une lettre où elle l'adjure de se faire

baptiser et de venir à Montauban demander sa main ; mais la réponse que Roger remet à Hippalque est négative (xxx, 76-78).

123. Dès lors Roger se trouve directement mêlé à l'action épique, car il rejoint le camp d'Agramant sous les murs de Paris ; à dire vrai, il n'y joue guère qu'un rôle épisodique : tout occupé de ses querelles particulières avec Rodomont et Mandricard, il apporte surtout parmi les Sarrasins des germes de disputes que la Discorde exploite savamment (§ 110). Son fait d'armes le plus brillant est son duel avec Mandricard, duel acharné, où les deux adversaires échangent, pour finir, deux coups si terribles que Roger roule à terre sans connaissance, tandis que Mandricard, resté pourtant en selle, rend le dernier soupir instantanément ! Roger est donc vainqueur : il reprend ses sens, mais sa convalescence est longue. Agramant, qui fonde les plus grands espoirs sur la vaillance de ce champion, l'entoure de soins particuliers ; au moment où son armée vaincue se replie sur Arles, il veille à ce que le blessé soit transporté par les voies les plus sûres jusqu'à la Saône, d'où il poursuit son voyage par eau.

Moins que jamais donc Roger peut songer à rejoindre Bradamante, et celle-ci passe par toutes les vicissitudes douloureuses de l'attente, de l'espoir déçu et de la jalousie. D'abord son chagrin est grand de recevoir la lettre de Roger, quand elle espérait le revoir en personne. Puis les rapports que lui fait la messagère, sur les duels dans lesquels le jeune héros était engagé, ne lui disent rien de bon. Peu après, c'est son frère Richardet, délivré par Roger, qui rentre à Montauban : il vante la vaillance de son libérateur et, sans se douter que Bradamante l'aime, il ajoute incidemment qu'il l'a vu en compagnie d'une vierge guerrière, Marphise, aussi belle que valeureuse, avec laquelle il s'est mis en route pour rejoindre l'armée d'Agramant (xxx, 87-88). Enfin, un chevalier gascon, rencontré et interrogé par Bradamante, se donne des airs d'importance en racontant comment Roger a été grièvement blessé et comment on ne le voit jamais qu'en compagnie de Marphise, à tel point qu'on attend seulement sa guérison complète pour célébrer l'union des deux amoureux (xxxii, 28-34). La silhouette de ce bavard, qui donne pour l'expression de la vérité les on-dit qu'il a ramassés et enrichis de ses propres interprétations, est fort plaisamment dessinée.

124. Il est exact que, depuis qu'il a quitté Bradamante, Roger a rencontré Marphise, la guerrière sarrasine, au caractère impétueux, au bras d'acier, que Boiardo avait déjà introduite dans son poème.

Elle revient d'Orient avec Astolphe et plusieurs chevaliers chrétiens, dont elle se sépare après avoir débarqué à Marseille, et elle rencontre Roger peu après la libération de Richardet. Au cours de divers combats, ils ont été les témoins de leurs mutuels exploits, et une étroite amitié les a très vite unis, amitié qui prend un tour plus tendre dans le cœur de Roger, quand il découvre que son ami est une femme ! Marphise, de son côté, n'a d'yeux que pour Roger (XXVI, 29).

Bradamante n'y tient plus ; elle part, décidée à trouver la mort dans les combats, à la recevoir peut-être de la main de Roger, mais d'abord (elle l'espère) à tuer Marphise. Montée sur le fougueux Rabican, que lui a confié Astolphe, armée de l'infaillible lance d'or, dont elle ignore la vertu magique (§ 122), elle se couvre d'un manteau couleur de feuille morte, symbole du chagrin qui la ronge, elle se dirige vers Paris ; puis, ayant appris la retraite des Sarrasins sur Arles (XXXV, 35) elle se rend aussitôt en Provence, et lance un défi à Roger, sans se faire autrement connaître. En attendant qu'il se présente, elle désarçonne, par passe-temps, plusieurs chevaliers sarrasins, rien qu'en les touchant du bout de la lance magique. Alors Marphise veut se mesurer avec elle, et se nomme, sur l'invitation formelle de Bradamante ; cette dernière s'élance aussitôt contre sa rivale, décidée à la tuer. Se rendant compte alors qu'il s'agit d'un duel à mort, et non plus d'une simple passe d'armes, les assistants interviennent dans le combat, et la mêlée est devenue générale lorsque Roger paraît hors de la porte d'Arles. Bradamante, qui le reconnaît — comme il l'a reconnue — se précipite vers lui et veut le pourfendre ; mais au moment du choc, tous deux abaissent leurs armes, et Bradamante détourne sa rage contre la foule anonyme des guerriers sarrasins qu'elle désarçonne par centaines (XXXVI, 37-39). Sur les instances de Roger, elle consent pourtant à le suivre hors du lieu du combat, pour l'entretenir à l'écart ; mais Marphise les suit, et se fait une fois de plus jeter à terre brutalement par la jalouse Bradamante. Alors s'engage entre les deux femmes un duel à l'épée, auquel Roger s'efforce en vain, de mettre un terme ; furieuse, Marphise tourne sa colère contre lui, et Roger s'apprête à se défendre, quand un prodige les arrête : la terre tremble, et une voix s'élève d'une tombe toute proche. C'est la dernière intervention d'Atlant, qui, de sa sépulture, conjure les deux combattants de renoncer à un duel impie, car Marphise est la sœur jumelle de Roger.

Cette révélation, complétée par les explications que le jeune héros

donne sur ses aïeux, produit sur le caractère impétueux de Marphise un effet instantané : fille d'un Chrétien et d'une Sarrasine persécutée par ses frères, elle veut devenir chrétienne sans retard, et s'indigne que Roger reste une heure de plus fidèle au félon Agramant, héritier de ceux qui ont torturé leur mère. Bradamante, soulagée d'un grand poids, approuve hautement ce langage ; mais Roger ne veut rien entendre : il a été armé chevalier par Agramant, rien ne peut le délier de son serment de fidélité que la fin de la guerre. Il rentre donc dans les murs d'Arles, tandis que les deux femmes, devenues sœurs, se rendent auprès de Charlemagne : Marphise met son épée au service de l'empereur et reçoit le baptême des mains de l'archevêque Turpin en personne.

125. A ce moment, Roger est désigné par son roi pour se mesurer avec Renaud, champion des Chrétiens, en un duel qui doit mettre fin à la guerre. On a vu (§ 111) comment, par la félonie d'Agramant, ce combat dégénère en bataille générale, puis en déroute pour l'armée sarrasine, dont les débris prennent la mer en toute hâte. Les deux champions ne comprennent rien à cette rupture des accords solennellement conclus ; indignés de cette trahison, ils échangent le serment de ne plus porter les armes dans ce conflit tant qu'ils ne sauront pas, de façon certaine, de quel côté est le responsable. Comme le récit de l'Arioste fait peser nettement cette responsabilité sur Agramant, il eût été facile d'éclairer sur ce point la religion des deux chevaliers. Cela eût délié Roger de son serment et beaucoup hâté le dénouement. Le poète ne l'a pas voulu : il a laissé Roger dans l'ignorance du parjure d'Agramant, et prolongé à plaisir une action, dont l'intérêt commençait à s'épuiser. Roger continue donc à se débattre dans une situation fausse. Par exemple, après s'être embarqué pour regagner l'Afrique, il rencontre la flotte qui vient d'anéantir les vaisseaux sur lesquels fuyait l'armée d'Agramant ; il s'empresse d'en provoquer le chef ; mais celui-ci, Dudon, se trouve être un cousin de Bradamante, et dès lors, comme dans son duel avec Renaud, Roger ménage son adversaire et se borne à parer ses coups (XL, 80 et suiv.). C'est en cela, paraît-il, qu'éclatent la grande loyauté et la parfaite courtoisie de Roger. Singulière méprise ! Rodrigue dépense moins de subtilité pour tuer le père de Chimène.

Puis Roger fait naufrage à son tour : il lutte désespérément contre les flots soulevés et voit la mort face à face. Alors il se souvient de Bradamante et promet à Dieu de se convertir — pour de bon cette

fois : il aborde sur un îlot habité par un pieux ermite, qui l'instruit et le baptise.

126. Il ne reste plus qu'à ramener Roger et les paladins vainqueurs en France, afin de célébrer les noces du jeune couple. Ainsi s'achevait, sans plus de retard, le Roland Furieux de 1516, en quarante chants. Mais par la suite, le poète, apparemment, trouva ce dénouement trop simple (§ 234) ; il ajouta donc, dans l'édition de 1532, un nouvel imbroglio : les parents de Bradamante repoussent le mariage de leur fille avec Roger, qui n'a ni titre ni états ; ils ont promis Bradamante à Léon, fils de l'empereur de Constantinople, et ils ne veulent pas s'en dédire. Désespéré, Roger part pour l'Orient, décidé à décharger sa colère sur l'empereur Constantin et son fils : il les trouve à Belgrade, dont ils font le siège, se met à la tête des Bulgares, et inflige aux Grecs culbutés une défaite retentissante. Léon, témoin des exploits prodigieux de ce héros inconnu, lui voue aussitôt une admiration sans bornes, et, apprenant peu après, que Roger, fait prisonnier, est soumis aux plus odieux traitements, il n'hésite pas à le délivrer. Il n'en faut pas plus pour que Roger, confondu par tant de générosité, déclare qu'il n'aura jamais rien à refuser à son sauveur (XLIV, 89 et suiv.).

Pendant ce temps, Bradamante a obtenu de Charlemagne l'assurance qu'elle n'épousera qu'un chevalier capable de la vaincre les armes à la main — car elle se fait fort de l'emporter sur tous ses prétendants, à la seule exception de Roger —, et aussitôt des hérauts sont allés proclamer cette condition aux quatre coins du monde de la chevalerie. A cette nouvelle, Léon, qui joint la modestie à la générosité, dit à son ami : « Par moi-même, je n'en viendrai jamais à bout ; prends mes armes, et va conquérir pour moi cette fière beauté » ; et Roger accepte. Le duel a lieu sous les murs de Paris : il faut que Bradamante abatte son prétendant avant le coucher du soleil ; mais le soleil disparait, sans qu'elle ait pu faire plier cet étonnant adversaire qu'elle croit être Léon ; elle lui appartiendra donc ! Cependant Marphise vient déclarer à l'empereur que ce mariage ne peut s'accomplir, car son frère est régulièrement fiancé à Bradamante ; il faut donc que Léon soit vainqueur de Roger ! Léon accepte intrépidement cette nouvelle condition, car il possède un « alter ego » invincible, dont il connaît le dévouement ; il ignore seulement que cet « alter ego » n'est autre que Roger lui-même !

La situation serait sans issue, si la bienfaisante Mélisse n'inter-

venait pas à temps : elle met Roger en présence de Léon, et tout s'explique ; généreux jusqu'au bout, Léon cède la place à son incomparable ami. Comme un bonheur n'arrive jamais seul, les Bulgares envoient à ce moment une ambassade à Paris pour demander à Roger d'être leur roi, et les parents de Bradamante n'ont plus aucune objection à faire au choix de leur fille (XLV-XLVI). Pour finir, Roger tue Rodomont qui est venu l'insulter gravement devant toute la cour impériale (§ 112).

On voit combien cette action est complexe, copieuse, disparate ; encore faut-il tenir compte des parenthèses, assez nombreuses, qui ramènent l'attention du lecteur sur la cour de Ferrare au XVI^e^ siècle, parenthèses dont l'intérêt historique n'est pas niable (§ 213), mais qui ne s'harmonisent guère avec les histoires d'hippogriffe ou de palais enchantés, avec la jalousie si touchante et si humaine de Bradamante, ni avec la rivalité de ce fils d'empereur byzantin, digne d'un conte de fées. Aussi, en dépit de la célébrité légitime de plusieurs scènes de cette action romanesque, est-il difficile de n'en pas relever les évidentes inégalités.

127. *Actions secondaires : A. Les aventures d'Astolphe.* — Autour des trois actions centrales s'enroulent et s'accrochent, comme des lianes à la puissante ramure d'un grand chêne, de multiples actions plus brèves, quelques-unes pourtant assez développées pour s'enlacer en plusieurs points avec les actions principales, de manière à faire corps avec elles ; d'autres, au contraire sont des épisodes qui se développent en une seule fois, et qui pourraient être aisément retranchés. Il y a au moins quatre de ces actions secondaires, qui occupent une place importante dans l'économie générale du poème, et la principale est constituée par les aventures d'Astolphe. Celles-ci forment moins un épisode proprement dit qu'une série de fables, mises bout à bout, dont l'unité réside uniquement dans le personnage même d'Astolphe, mais se relient à la plupart des autres actions entrecroisées ; c'est la partie la plus fantaisiste du poème, comme Astolphe est le plus fantaisiste des chevaliers.

Le personnage était fort effacé dans l'épopée française ; il s'appelait Estout, sire de Langres, et il n'a pris que dans les rédactions italiennes une physionomie bien déterminée. L'épithète « langrois », corrompue en « l'anglois », a fait de lui un seigneur anglais quelque peu excentrique, d'ailleurs apparenté à la fine fleur de la noblesse française. Boiardo

avait tracé de lui, dès le début de son poème, une silhouette finement humoristique : avec peu de force dans les bras et peu de cervelle dans la tête, ce vantard a une très haute idée de lui-même : s'il éprouve quelque mortifiante déconvenue, ce n'est jamais sa faute, et si, armé de la lance d'or, dont il ignore le pouvoir magique, il accomplit des prouesses dont tout le monde reste bouche bée, cela lui semble, à lui, tout à fait naturel. L'Arioste n'a pas respecté la nuance d'humorisme discret dont son devancier avait donné, dans ce personnage, un si charmant exemple ; il a fait de lui le centre des aventures les plus extravagantes de son poème, et l'a destiné en même temps — quelle ironie ! — à être le « deus ex machina », l'instrument des desseins de la Providence pour guérir Roland de sa folie.

128. C'est au chant VI qu'apparaît Astolphe, dans l'île d'Alcine, où Boiardo l'avait laissé : après avoir été l'amant de la fée, celle-ci s'était débarrassée de lui en le transformant en arbre. La bienfaisante Mélisse le délivre, avec maints autres amants qui ont cessé de plaire, et les fait tous passer dans le royaume de Logistille (§ 120). La bonne fée favorise le retour d'Astolphe en Occident, grâce à quelques précieux talismans qu'elle lui remet, la lance d'or dont la pointe renverse le plus terrible adversaire, un cor dont le beuglement est si effroyable qu'il répand la panique parmi tous ceux qui l'entendent ; enfin un livre de sorcellerie, qui renferme toutes les formules indispensables pour déjouer les maléfices les plus variés (xv, 13 et suiv.). Ainsi armé, et plein d'assurance, Astolphe rentre en Europe, d'abord par mer, sur une galère de Logistille, en contournant le sud de l'Asie, pour aller aborder au fond du golfe Persique, puis par terre, en traversant l'Arabie, l'Egypte, la Palestine, la Syrie. Tout le long de ce voyage, il fait d'étonnantes rencontres : en Egypte, il affronte un redoutable géant, Caligorant, qui prend les voyageurs dans un filet d'acier, jadis forgé par Vulcain et habilement dissimulé dans le sable, après quoi il dévore ses captifs : le terrible cor d'Astolphe fait sur le géant une impression telle que c'est lui qui va tomber dans son propre piège, et son vainqueur le traîne enchaîné, chargé de son filet, jusqu'à Damiette, à la grande joie des populations (xv). Puis voici un brigand, Horrile, déjà présenté par Boiardo à ses lecteurs, qui possède une vertu miraculeuse : toutes les blessures qu'on peut lui faire, si horribles soient-elles, se referment d'elles-mêmes, en sorte que personne ne peut le frapper à mort ; mais Astolphe lit dans son livre que cette vertu est attachée à un seul cheveu de la tête du bandit : qu'on lui

coupe ce cheveu, et on aura vite raison de lui. Astolphe ne perd pas son temps à chercher où est ce cheveu : il rase toute la tête d'Horrile, et le voilà mort (xv).

En Syrie, rencontre plus intéressante : ce sont les deux fils d'Olivier, avec Sansonet et Marphise ; celle-ci se joint à eux pour se rendre à Damas, à la cour du roi Norandin, où ont lieu des tournois fort mouvementés (xvii-xviii). Puis toute la bande s'embarque et aborde à Alexandrette, dans le royaume des Femmes Homicides (§ 151), aux étranges lois duquel ils n'échappent que difficilement ; le cor d'Astolphe y joue un rôle essentiel ; mais comme le chevalier n'a pas pris la précaution de boucher les oreilles de ses compagnons, ils sont, comme tout le monde, pris de panique et s'embarquent sans l'attendre (§ 153). Alors Astolphe regagne l'Occident par l'Arménie, et traverse toute l'Europe pour rentrer en France, après un crochet en Angleterre. Bien entendu, il tombe dans le palais enchanté d'Atlant ; mais grâce à son précieux livre il trouve le moyen d'anéantir le piège du sorcier, libère tous les captifs et découvre aussi l'hippogriffe (xxii). C'est alors qu'il remet son cheval et sa lance à Bradamante, pour s'adonner au plaisir des voyages aériens (§ 122).

129. Après dix chants, où il n'est plus question de lui, on retrouve Astolphe en train de survoler la France en tous sens, jusqu'au Rhin (xxxiii, 96), ; alors il dirige sa monture vers les Pyrénées, traverse l'Espagne du nord au sud, puis passe en Afrique, dont il longe la côte jusqu'en Egypte ; de là, il pique droit vers le sud, à travers la Nubie, et arrive en Ethiopie, à la cour du roi Sénape. Sous ce nom, l'Arioste a représenté le célèbre Prêtre Jean (ib., 106), dont les légendes médiévales nous entretiennent abondamment. On imaginait que ce monarque puissant et immensément riche, était le chef religieux d'un peuple chrétien, isolé au milieu des infidèles ; et on plaçait tour à tour ses états au cœur de l'Asie ou de l'Afrique, en tous cas aux extrêmes confins du monde habité. Au delà s'étendaient des espaces indéterminés, peuplés de bêtes sauvages et de monstres, au voisinage de l'entrée des Enfers et de la montagne inaccessible que couronnait le paradis terrestre, si fâcheusement perdu par nos premiers parents.

A ces traditions médiévales, l'Arioste a mêlé des souvenirs classiques. En punition de ses péchés, Sénape est devenu aveugle, et, en outre, il ne peut prendre aucune nourriture sans que les hideuses harpies s'abattent sur sa table, qu'elles souillent, en dévorant les aliments qui y sont déposés — double supplice renouvelé de celui de Phinée,

roi de Thrace, que les Argonautes délivrèrent de cette malédiction. Quel crime avait donc commis Sénape ? D'abord, dans sa jeunesse, il avait voulu, tel Lucifer, se faire l'égal de Dieu ; puis il avait entrepris, avec une immense armée, d'escalader la montagne du Paradis terrestre — ainsi les géants s'étaient lancés à la conquête de l'Olympe. Mais avec sa condamnation, il a aussi reçu la promesse de son pardon, que doit lui apporter « un chevalier monté sur un cheval ailé » (XXXIII, 112) ; il est vrai que cette promesse le chagrine plus qu'elle ne le console, car comment espérer que ce prodige s'accomplisse jamais ? Aussi quand est signalée l'approche d'Astolphe monté sur l'hippogriffe, une joie immense s'empare du roi et de ses sujets : voilà donc le Messie attendu !

Pour honorer son sauveur, Sénape ordonne d'abord qu'un festin magnifique lui soit offert ; lui-même compte bien en prendre sa part, car il se flatte que, cette fois, les harpies n'oseront pas y paraître. Erreur ! La scène habituelle se reproduit sous les yeux d'Astolphe. Mais celui-ci possède le moyen de mettre fin à ce scandale : il demande qu'un nouveau repas soit aussitôt préparé, puis il s'élève dans les airs sur l'hippogriffe ; et, du plus loin qu'il aperçoit les harpies, il s'élance vers elles en sonnant de son terrible cor. Les monstres aussitôt rebroussent chemin en désordre, et Astolphe les poursuit jusqu'à l'entrée d'une caverne où elles s'engouffrent, et qui est la porte même des Enfers. Il y pénètre à leur suite, mais sans aller bien loin, à cause de l'âcre fumée et des épaisses vapeurs sulfureuses qui rendent l'air irrespirable (§ 150).

130. Mais pourquoi, grâce à l'hippogriffe, n'irait-il pas faire un tour au Paradis terrestre ? Il y monte en effet, et est accueilli dans ce séjour de délices par un vieillard à la longue chevelure et à la grande barbe blanche — l'évangéliste saint Jean — qui attendait sa visite ; car c'est la Providence qui l'envoie, pour rendre la raison à Roland ; il est vrai que, pour accomplir cette mission, il faut aller plus loin encore, jusque dans la lune ! Et saint Jean y conduit Astolphe sur le char de feu qui jadis avait enlevé le prophète Elie (XXXIV, 68).

L'Arioste imagine que la lune est quelque chose comme le bureau des objets perdus sur la terre ; or, puisque les hommes ne peuvent pas venir les y réclamer, ces objets s'y entassent en quantités prodigieuses, mais en bel ordre, soigneusement classés et étiquetés — et l'énumération que fait le poète de toutes ces pertes, constitue une piquante satire de la sottise humaine. Une seule chose manque dans

la lune : la folie, que les hommes gardent soigneusement pour eux, tandis que le bon sens y forme une véritable montagne. La raison perdue par chacun de nous est contenue dans une ampoule de grosseur variable, suivant l'importance et le volume de ce qu'on en avait à perdre ; la fiole de Roland est de beaucoup la plus grosse ; d'ailleurs son nom y est écrit en toutes lettres, et Astolphe ne risque pas de se tromper. Il a, d'autre part, la surprise de retrouver là sa propre ampoule ; il ne se doutait pas qu'il eût perdu la raison ! Avec la permission de son guide, il débouche son flacon, en aspire le contenu, et le voilà devenu complètement sage — jusqu'à sa prochaine folie (ib., 86) ! Puis la satire se continue par des allégories plus compliquées (§ 190), et Astolphe redescend sur la terre, rend la vue à Sénape (XXXVIII, 24) et la raison à Roland (§ 117).

Avant même de s'être acquitté de cette importante mission, Astolphe contribue autrement à la victoire des Chrétiens : véritable thaumaturge, il recrute une armée de Nubiens, crée miraculeusement une cavalerie pour attaquer Bizerte et fait surgir de la mer une flotte toute équipée (XXXIX, 19 et suiv., 26 et suiv.), pour détruire l'armée d'Agramant qui repasse en Afrique. Bizerte prise et réduite en cendres, il rentre en France sur l'hippogriffe, auquel il rend sa liberté (XLIV, 25) : depuis lors, nul n'a plus jamais revu ce précieux animal.

131. *B. Zerbin et Isabelle.* — Dans le récit des aventures d'Astolphe, l'Arioste a donné libre cours à sa fantaisie ; il a, peut-on dire, canalisé dans cette suite d'épisodes les légendes et les contes bleus les plus extravagants. Les autres actions secondaires sont dans une tonalité plus héroïque et sentimentale, qui convient mieux au poème chevaleresque. Trois couples d'amoureux retiennent d'abord l'attention ; deux sont de touchants exemples d'amour fidèle et malheureux ; le troisième donne le spectacle d'une passion plus brutale.

L'histoire de Zerbin et d'Isabelle est la plus émouvante de toutes celles qu'a contées l'Arioste. Fils du roi d'Ecosse, Zerbin est venu en France avec l'armée que ce monarque a fournie à Renaud pour secourir Paris (§ 109). La noblesse de son caractère se manifeste dans le fait d'armes où s'illustrent Cloridan et Médor (§ 116) ; il commande le groupe de cavaliers qui surprend la nuit les deux hardis jeunes gens ; ses hommes ont beaucoup à souffrir des flèches que Cloridan, savamment embusqué, leur décoche pour défendre son compagnon ; Médor est rejoint, car il a eu l'héroïsme de ne pas vouloir se débar-

rasser du corps de Dardinel, et Zerbin s'apprête à lui faire payer cher la mort de ses soldats frappés par Cloridan ; mais, quand il le voit si jeune et si beau, si touchant quand il supplie qu'on le laisse seulement ensevelir son maître avant de mourir, Zerbin ne peut se défendre d'être profondément remué, et d'aimer ce sublime adolescent. Cependant un des cavaliers écossais frappe d'un coup de lance en pleine poitrine Médor prosterné ; Zerbin tournerait aussitôt sa juste colère contre ce « cavalier villano », si celui-ci ne prenait la précaution de fuir au plus vite (XIX, 12-14). Tel est ce personnage, que le dur métier des armes n'empêche pas d'être humain et généreux.

132. Isabelle apparaît au chant XII : c'est Roland, en quête d'Angélique, qui la découvre au fond d'une caverne, gardée à vue par une sinistre vieille. Interrogée, la fille du roi maure de Galice hésite d'abord à parler devant cette mégère, puis elle se décide en disant : « Que m'importe ! Je ne tiens plus à la vie ! » Elle explique donc que son père, un an plus tôt, avait convié la fleur des chevaliers d'Europe à un tournoi, à Bayona — à la frontière de la Galice et du Portugal, sur l'Océan. Zerbin y était venu d'Ecosse, s'y était tout spécialement distingué et s'était épris d'elle, comme elle de lui. Conscients de leur mutuelle tendresse, ils n'avaient cependant pu avoir aucun entretien ensemble ; d'autre part, étant Sarrasine, elle savait bien qu'elle ne pouvait pas devenir la femme d'un chevalier chrétien avec le consentement de ses parents ; mais elle était prête à se laisser enlever, et Zerbin avait pris toutes les mesures utiles pour réaliser ce projet, aussitôt qu'il pourrait revenir. Puis la nécessité de conduire en France le contingent écossais, recruté à la demande de Renaud, l'avait empêché d'exécuter lui-même son plan ; il en avait alors chargé un ami sûr et éprouvé, Odoric, qui s'était acquitté ponctuellement de cette délicate mission. Malheureusement, l'émissaire de Zerbin n'est pas aussi digne de confiance que le pense le loyal chevalier : il s'éprend d'Isabelle, et, comme un naufrage l'a jeté à la côte, près de La Rochelle, avec la jeune fille et deux de ses compagnons, il croit pouvoir essayer de la plier à ses désirs ; n'y réussissant pas, il veut lui faire violence ; mais elle lui résiste et appelle au secours. Ses cris sont entendus par des pilleurs d'épaves qui rôdent sur le rivage, et dont l'arrivée met Odoric en fuite. Ces prétendus sauveurs jugent que la jeune fille est de bonne prise : c'est une proie qu'ils vendront bien. Ils l'ont donc mise en lieu sûr, dans la grotte où la découvre Roland.

A peine Isabelle a-t-elle achevé son récit qu'apparaît dans la

caverne une troupe de gens de mauvaise mine, qui se flattent de faire payer cher son audace à l'intrus qu'ils trouvent là. Mais le paladin, dédaignant de tirer l'épée contre ces brigands, aveugle leur chef en le frappant d'un lourd tison enflammé en plein visage ; il écrase les autres sous une immense table de bois massif qu'il lance contre eux, et pend à un arbre ceux qui échappent à ce massacre. La vieille femme prend ses jambes à son cou, et Roland emmène la douce Isabelle (XIII, 2-43).

133. La difficulté est maintenant de rejoindre Zerbin, à qui sa loyauté vaut d'étranges aventures.

La mégère qui gardait Isabelle — Gabrine — rencontre un jour Marphise et lui demande de la prendre en croupe pour traverser une rivière (XX, 109), ce que Marphise ne peut refuser. Mais, à ce moment, elle est rencontrée par le félon Pinabel qu'accompagne, montée sur un riche palefroi, une dame élégante et hautaine ; celle-ci se moque de l'étrange chevalier qui porte en croupe une pareille guenon. Marphise piquée riposte : « Elle est plus belle que vous, et, si je jette à terre votre compagnon, vous céderez vos atours et votre monture à cette vieille ! » Pinabel aussitôt se met en garde, et roule à terre au premier choc, en sorte que Marphise déshabille l'orgueilleuse dame et la met à pied, tandis que Gabrine monte fièrement en selle — tel un singe habillé, car « plus elle était parée, plus elle semblait hideuse » (XX, 116).

Peu après, Marphise et sa nouvelle « dame » rencontrent Zerbin, qui, à son tour, ne peut s'empêcher de rire ; c'est pour Marphise l'occasion de se débarrasser d'une compagne qui commence à la gêner : elle provoque Zerbin et lui demande, s'il est vaincu, d'assumer la protection de Gabrine ; il accepte, et est désarçonné ! La vieille accroit la confusion de l'infortuné chevalier en lui disant que c'est une femme qui l'a vaincu, et elle ajoute : « Maintenant c'est toi qui va me protéger ! » Zerbin courbe la tête, mais rien ne pourra le faire manquer à sa parole (XX, 136). Esclave de son engagement, il est amené à blesser grièvement Hermonide, qui a les plus justes raisons de vouloir châtier Gabrine (§ 149). En outre, l'infâme vieille tourmente Zerbin de toutes les façons : elle s'aperçoit qu'elle a justement affaire au fiancé d'Isabelle, et s'empresse de lui donner de celle-ci les nouvelles les plus désolantes et les plus fausses ; elle fait plus : arrivée à l'endroit où Bradamante a tué Pinabel (§ 122), au moment même où les vassaux de celui-ci cherchent l'auteur du meurtre, elle dénonce Zerbin,

qui est aussitôt arrêté et condamné (XXIII, 49-51). Roland, accompagné d'Isabelle, arrive à temps pour le délivrer, et laisse les deux amoureux à l'ivresse de cette réunion inespérée (XXIII, 64 et suiv.).

134. Il est temps de châtier Odoric, dont se sont emparés ses deux compagnons de naufrage (§ 132), témoins de sa félonie, et décidés à la lui faire expier. A ce moment même, ils rencontrent Zerbin, qui, toujours humain, est disposé à pardonner, car il estime que les péchés d'amour sont dignes de miséricorde (XXIV, 16-39). Cependant, voici qu'arrive Gabrine, emportée par son cheval, dont le mors a été enlevé par Mandricard (XXIII, 94) ; et Zerbin, en présence de ces deux êtres qui l'ont si odieusement trahi, leur inflige un traitement dont l'indulgence n'exclut pas la malice : il condamne Odoric à être le protecteur de Gabrine pendant un an. Lequel des deux trahira l'autre ? Odoric ne se laisse pas devancer : dès le second jour, il pend la vieille haut et court à une branche d'arbre !

Les deux amoureux viennent ensuite à passer par le vallon ravagé qui a été le théâtre de la folie de Roland : les armes du paladin y gisent éparses de tous côtés ! Pieusement, Zerbin les ramasse, et en dresse une sorte de trophée, avec ces mots : « Armes du paladin Roland » (XXIV, 57). Mandricard survient alors, lit l'inscription, et, puisqu'il est venu en France tout exprès pour s'emparer de Durandal, il détache, sans plus de façons, l'épée du fameux chevalier. Zerbin s'élance pour l'en empêcher ; mais Mandricard le provoque, le blesse mortellement, et Zerbin expire dans les bras d'Isabelle désespérée (XXIV, 83-84).

135. La jeune fille est encore effondrée auprès du cadavre de Zerbin, quand vient à passer un ermite qui l'interroge avec une affectueuse pitié ; il est plein de charité et de scrupules, et propose à la jeune fille de la conduire dans un monastère de femmes, en Provence ; Isabelle accepte, à condition d'emporter la dépouille mortelle de Zerbin : elle l'ensevelira à l'endroit même où doit s'achever sa triste vie. Le corps est donc mis en bière, puis chargé sur un cheval, et la petite caravane se met en route (XXIV, 88-93). Mais voici un grave incident : à la suite d'une déconvenue amoureuse (§ 139), Rodomont s'est retiré du commerce des hommes ; il s'est arrêté dans un site paisible, près d'Aigues-Mortes (XXVIII, 92 et suiv.), décidé à fuir désormais les pièges de l'amour. Aussitôt qu'il voit Isabelle, il oublie tous ses serments, et se montre très empressé auprès d'elle ; l'ermite essaie bien de s'interposer, mais Rodomont le dépêche aussitôt dans l'autre monde (XXIX, 5-7). Livrée à l'appétit de cette brute, Isabelle

se voit perdue ; dès lors, tous ses efforts, toutes ses ruses tendent à retarder l'inévitable échéance et à se libérer à temps de la vie. Elle raconte qu'elle possède un secret miraculeux pour fabriquer un liquide qui rend invulnérable ; elle se propose d'en offrir une bonne quantité à Rodomont, qui, sans doute, agréera ce cadeau. Le Sarrasin ne croit qu'à moitié à cette histoire ; cependant, il consent à lui laisser le temps de composer son eau merveilleuse, et en attendant, il boit toute la nuit près d'elle, et trouve excellent cet usage des Chrétiens. Seulement, comme il n'en a pas l'habitude, il perd assez vite le sens des réalités. Au matin, quand il s'est bien grisé, elle lui dit : « C'est fait ; tu vas maintenant pouvoir expérimenter sur moi la vertu de cet onguent. » Elle s'en enduit le cou, et, le lui tendant, invite Rodomont à la frapper de son épée. Rodomont obéit machinalement, et la charmante tête d'Isabelle roule à terre, au moment où elle prononce une dernière fois le nom de Zerbin (XXIX, 23-27).

Subitement dégrisé et confondu de l'atrocité de son crime, Rodomont élève à la mémoire de sa victime un majestueux monument ; mais cette touchante pensée est exécutée avec la grossièreté qui caractérise le personnage : le mausolée est construit au bord d'une rivière, à la tête d'un pont étroit où Rodomont provoque quiconque veut passer, et les armes de tous ceux qu'il a vaincus sont suspendues au mausolée, à la gloire d'Isabelle. Ce pont devient très vite un des endroits les plus fréquentés par les héros du poème, et il est réservé à Bradamante de mettre fin à ce péage d'un nouveau genre : désarçonné par une femme, Rodomont éprouve une telle humiliation, qu'il se retire loin des regards de ses semblables (XXXV, 48 et suiv.) ; il ne sortira de sa retraite que pour recevoir la mort des mains de Roger (§ 112).

136. *C. Brandemars et Fleurdelys.* — Par la volonté de Boiardo, ces deux amoureux ne sont plus des fiancés, mais des époux, et il y a là, dans la peinture de l'amour, une nuance que l'Arioste a finement observée.

Fils du roi maure Monodant, Brandemars, au cours d'aventures antérieures, a rencontré Roland qui l'a converti ; depuis lors, ce guerrier redoutable, qualifié parfois de « second Mars » (XXXVIII, 55), est devenu l'ami le plus dévoué du paladin, le Patrocle de ce nouvel Achille. Dès le début du poème nous le trouvons avec Roland parmi les défenseurs de Paris ; et quand, une nuit, ce dernier part sans avertir personne (§ 115), Brandemars se met aussitôt à sa recherche, sans

même en aviser sa chère et fidèle Fleurdelys ; car il sait bien qu'elle n'aurait rien épargné pour le retenir ; celle-ci en effet, élevée dès l'enfance avec lui, ne le quitte jamais. L'absence de son époux, que d'abord elle imagine devoir être courte, se prolonge contre toute attente ; alors Fleurdelys perd patience et part seule à sa recherche (VIII, 86-90).

Comme ils ne suivent pas les mêmes routes, il est naturel qu'ils ne se rencontrent pas. Retenu quelque temps dans le palais enchanté d'Atlant, puis délivré par Astolphe (§ 121), Brandemars rentre à Paris, où Fleurdelys n'est plus ; mais son concours y est précieux à Charlemagne (XXVII, 33). Dans ses chevauchées à travers la France, Fleurdelys rencontre Zerbin au moment où il recueille les armes de Roland sur les lieux qui furent témoins de sa folie (XXIV, 53 et suiv.) ; plus tard elle arrive au pont de Rodomont (§ 135) presque en même temps que Roland, et elle assiste au duel étrange de ce dément nu et sans armes contre un chevalier bardé de fer ; tous deux tombent du pont dans la rivière, mais Roland, plus libre de ses mouvements, s'en tire lestement, et Fleurdelys a le temps de franchir le pont sans encombre, satisfaite de constater que les armes de Brandemars ne sont pas accrochées au mausolée d'Isabelle (XXIX, 43-49).

137. Elle finit par rentrer à Paris, où elle raconte à tous, à Renaud, à Brandemars qu'elle retrouve avec une joie infinie (XXXI, 42-60), dans quel état elle a vu Roland ; aussitôt elle accompagne son mari sur les traces du malheureux paladin, ce qui les ramène au pont de Rodomont : celui-ci défie Brandemars ; un duel terrible s'engage entre eux, ils roulent ensemble dans la rivière avec leurs montures, et les supplications de Fleurdelys réussissent à persuader à Rodomont de ne pas laisser son adversaire se noyer ; en revanche il le fait prisonnier, le dépouille de ses armes et l'envoie en Afrique, avec quelques autres Chrétiens qu'il a vaincus, Olivier et Sansonet notamment. Tous sont délivrés en mer par la flotte miraculeusement suscitée par Astolphe (§ 130), et se trouvent à point nommé sur la côte africaine pour reconnaître et ligoter l'infortuné Roland. Brandemars y rencontre aussi Fleurdelys, qui s'est embarquée sur les traces de son époux prisonnier (XXXV, 58), et leur réunion est marquée par les démonstrations de la tendresse la plus touchante (XXXIX, 38 et suiv.).

Appelé à recueillir la dignité royale, qui lui revient à la mort de son père, Brandemars la refuse, pour rester aux côtés de Roland, et au service de Charlemagne ; il se couvre de gloire dans l'attaque

de Bizerte (XL, 23 et suiv.), et Roland le choisit pour prendre part au combat décisif de Lampéduse (§ 112). Les sinistres pressentiments de Fleurdelys, l'héroïsme de Brandemars qui, frappé par Gradasse, succombe dans les bras de Roland, en articulant une dernière fois le doux nom de sa femme, ses funérailles, le désespoir et la mort de Fleurdelys, couronnent tragiquement la touchante histoire de ces deux parfaits époux.

138. *D. Doralice et Mandricard.* — Après ces pures héroïnes de la fidélité amoureuse, Doralice représente l'attachement aux réalités concrètes de l'amour. Fille de Stordilan, roi maure de Grenade, elle est fiancée au bouillant Rodomont, dont elle peut attendre des joies substantielles et des émotions violentes. Elle vient en France pour y rejoindre son père et son fiancé. Or un jour, Mandricard, roi de Tartarie, chevalier redoutable, qui aime la guerre pour le plaisir de tuer (§ 266), rencontrant l'escorte qui accompagne Doralice, a la fantaisie de l'attaquer : il ne connaît pas cette princesse ; il veut la voir. Comme il n'a pas d'épée — il s'est juré de n'en pas porter d'autre que Durandal — c'est avec sa lance, et même avec les tronçons de sa lance, qu'il tue et assomme les imprudents qui lui résistent ; puis il se présente à Doralice tout ruisselant de sueur et de sang. La belle pleure, et son effroi se conçoit ; pourtant elle se laisse prendre en croupe par ce vaillant chevalier, et s'apprivoise assez vite : en somme, Mandricard, pour la vigueur, vaut bien Rodomont ; pourquoi ne prendrait-elle pas le parti d'être heureuse avec lui ? Décidément, elle ne le boudera pas ; et, dès leur première étape, elle n'est pas moins satisfaite de lui que lui d'elle (XIV, 57-63).

139. Après divers combats, se produit l'inévitable rencontre avec Rodomont, qu'anime une légitime jalousie (XXIV, 97 et suiv.) ; mais le duel qui s'engage entre eux est tout de suite interrompu par l'appel qu'Agramant lance à tous ses chevaliers : les deux rivaux conviennent de remettre à plus tard le règlement de leur querelle, pour se rendre, sans délai, sous les murs de Paris, accompagnés de Doralice. La querelle des deux Sarrasins devient alors un des éléments de la discorde qui va sévir au camp d'Agramant. Le roi, pour étouffer ce germe de dissension, propose de recourir à un arbitrage ; qui donc en effet, pourrait mieux trancher ce différend que Doralice elle-même ? Elle se prononcera pour l'un ou pour l'autre, en toute liberté, en présence du roi et de ses chevaliers. Rodomont a trop de vanité

pour ne pas se croire préféré, et Mandricard a de trop bonnes raisons pour se savoir apprécié ; ils acceptent donc. Quant à Doralice, un peu intimidée d'abord et, baissant les yeux, elle finit par déclarer ingénument que Mandricard a su gagner son cœur (XXVII, 107). La confusion et la colère de Rodomont, après cet affront public, le décident à s'éloigner, et il conçoit une haine violente contre les femmes.

Mais les duels ne sont pas terminés : Mandricard doit encore se mesurer avec Roger pour une rivalité d'un autre ordre, et cette fois, c'est lui qui succombe après un combat dramatique (§ 123). Doralice, qui en suit toutes les péripéties, passe par de rapides alternatives de terreur et de joie ; lorsqu'à la fin elle voit Roger rouler à terre, tandis que Mandricard se tient en selle, elle adresse au ciel d'ardentes actions de grâces — trop vite, car des deux le survivant est Roger (XXX, 67-68). Tout le camp sarrasin accueille sa victoire par des acclamations ; l'engouement pour le triomphateur est général, particulièrement chez les femmes : si un sentiment de honte ne la retenait, Doralice elle-même applaudirait volontiers ! Car, remarque le malicieux poète, elle était sujette à variations, et Roger aurait bien pu devenir l'objet de ses désirs : « Tant qu'il vivait, Mandricard faisait bien son affaire : mais que voulait-on qu'elle en fît après sa mort ? » (st. 72-73). Evidemment, il n'est plus bon à rien ! Nous n'avons aucune inquiétude pour l'avenir de Doralice ; elle ne restera guère veuve.

140. *E. Actions diverses. Pinabel.* — Il resterait à signaler quelques personnages mêlés à ces diverses actions sans que leur rôle ait été considéré dans son ensemble ; à vrai dire, ce sont des figures sans grand relief, comme Ferragus, Maure d'Espagne, et Sacripant, roi de Circassie, tous deux amoureux d'Angélique. Sacripant, impliqué avec Rodomont dans les querelles qui divisent le camp d'Agramant, finit par reprendre la route de l'Orient, abreuvé qu'il est d'humiliations, et toujours désireux de rejoindre la fille de Galafron (§ 266).

Pinabel mérite un peu plus d'attention. Presque seul il représente, dans le poème de l'Arioste, la race félonne des Mayençais, ennemis jurés des nobles chevaliers de Clermont, et il se montre digne des traditions de sa famille. Son apparition, au chant II, est liée à l'histoire du donjon inaccessible érigé par Atlant sur une cime des Pyrénées : il sait que la dame qu'il aime y est enfermée ; il assiste à l'enlèvement de Roger et de Gradasse par le magicien volant (II, 37-57), et il conduit Bradamante vers la citadelle enchantée (§ 120). Mais apprenant

en chemin qu'elle est de la maison de Clermont, le Mayençais, pris de haine, commet une infâme trahison : il précipite la sœur de Renaud dans une grotte en forme de puits, d'où il compte bien qu'elle ne sortira plus. Par la suite, Pinabel reparaît avec sa dame, au moment où Marphise a pris Gabrine en croupe ; on a vu (§ 133) comment le Mayençais est désarçonné et sa belle deshabillée. En représaille de cette déconvenue, Pinabel institue une loi à l'usage de tous les chevaliers et des dames qui viendront à passer par son château, fief des comtes de Ponthierry : les chevaliers doivent y laisser leur cheval et les dames leurs vêtements ; et pour imposer cette loi, le Mayençais s'est assuré le concours de quatre vaillants champions, de la maison de Clermont, qu'il a faits traîtreusement prisonniers, et qu'il a contraints à ce service, sous la foi du serment. Venant à passer par là, Roger met hors de combat les quatre mandataires de Pinabel ; de son côté, Bradamante reconnaît en lui le félon qui a voulu la faire disparaître et elle le tue (XXII, 47 et suiv.).

141. *Episodes isolés. A. Ariodant et Guenièvre.* — D'autres épisodes sont moins fortement rattachés à la trame du roman ; ils en constituent des éléments strictement décoratifs. Le poète aurait pu les omettre ; mais ils ont leur intérêt et même leur agrément, et quelques-uns sont célèbres. La romanesque histoire d'Ariodant et de Guenièvre peut être regardée comme le type de ces épisodes isolés, qui se développent en une seule fois, sans interruption, et qu'un fil extrêmement ténu rattache au reste du poème. Celui-ci remplit le chant V et déborde légèrement sur le suivant.

Renaud est en Ecosse ; oubliant pour un jour la mission dont l'empereur l'a chargé, il cherche une occasion de se signaler par un retentissant exploit, et il apprend que justement la princesse Guenièvre, fille du roi, accusée d'avoir un amant, a été condamnée à mort ; un délai d'un mois lui est accordé, avant l'exécution de la sentence, afin de permettre à tout champion, qui se présentera pour elle, de la défendre les armes à la main. Renaud se dirige aussitôt vers la résidence royale, à St-Andrews. Il ne sait rien de Guenièvre ; il ne recherche pas si elle est innocente ou coupable. Sans doute trouve-t-il qu'une jeune fille est libre de donner son amour à qui bon lui semble : c'est contre la barbarie de cette impitoyable « loi d'Ecosse » qu'il veut prendre les armes, et l'occasion est belle pour se couvrir de gloire ! — Chemin faisant, il rencontre une femme que

deux hommes sont en train d'égorger, et qui appelle au secours ; il se précipite, la délivre et la prend en croupe. Celle-ci raconte alors son histoire, qui est aussi celle de Guenièvre, dont elle est la suivante. Renaud est mis ainsi au courant de tous les détails du drame.

Deux prétendants se disputaient la main de la pure fille du roi d'Ecosse : le méchant Polinès, duc d'Albany, et le loyal Ariodant, ce dernier préféré par Guenièvre et par le roi son père. Furieux, Polinès décide de décourager Ariodant, en déshonorant la princesse par une trame infâme : il gagne les faveurs de Dalinde, suivante de Guenièvre, et prend sur elle un empire absolu. Cette Dalinde représente la femme passionnée, instrument aveugle entre les mains de celui qui la fascine. Par exemple, elle obéit à un caprice étrange de Polinès, qui lui ordonne de se parer des vêtements de Guenièvre pour venir, la nuit, l'attendre sur un balcon, où il grimpe ; et il s'arrange pour qu'Ariodant assiste à un de ces rendez-vous que la fausse princesse donne au duc d'Albany. Ariodant veut se tuer séance tenante, et il n'en est empêché que par son frère Lurcain. Convaincu que Guenièvre n'est plus digne de son amour, Ariodant ne voit d'autre issue pour lui que la mort, et il va se jeter dans la mer du haut d'une falaise ; du moins a-t-il pris la précaution de prier un berger, présent dans ces parages, d'assister à son suicide et d'en porter la nouvelle à la cour. Aussitôt Lurcain révèle la cause de cet acte désespéré, et accuse formellement Guenièvre d'être la maîtresse du duc d'Albany. La loi d'Ecosse doit lui être appliquée, et un mois est accordé aux champions de son innocence pour se présenter.

142. Ne pouvant croire à la faute de sa fille, le roi se met en devoir de découvrir l'origine de cette inconcevable accusation. C'est alors que Dalinde, craignant d'être interrogée, se réfugie chez son amant, et que celui-ci, pour être sûr qu'elle ne parlera pas, décide de la faire assassiner ; mais Renaud a prévenu l'acte de ses bourreaux, et le voilà en possession de la vérité. Il se hâte donc d'atteindre St-Andrews, pour prendre la défense de l'innocente Guenièvre.

D'autre part, Ariodant n'est pas mort : à peine tombé à l'eau, il s'est mis à nager et a regagné la côte. Lorsqu'il apprend l'accusation publiquement lancée contre Guenièvre, il décide de se présenter devant le roi, sans se faire connaître, pour démentir l'accusateur par les armes. Ariodant est convaincu que la princesse est coupable ; il ne veut se battre avec son frère que pour se laisser tuer par lui. La situation est incontestablement tragique ; il est seulement fâcheux

qu'il faille y arriver par un chemin aussi hérissé d'invraisemblances.

Lorsque Renaud se présente, le combat est déjà engagé ; mais à sa requête le roi l'interrompt, et Renaud révèle la vérité sur cette ténébreuse affaire ; il provoque Polinès et le tue. Alors Ariodant se fait connaître, Renaud obtient la grâce de Dalinde, qui entrera au couvent, et tout finit par un bon mariage.

Cette succession de coups de théâtre, couronnée par un dénouement heureux, était bien propre à séduire des imaginations romanesques, et le succès de cette aventure, plusieurs fois portée au théâtre, a été grand. On doit pourtant regretter que les deux protagonistes y jouent un rôle si effacé : Guenièvre est purement passive : elle demeure invisible ; quant à l'irréprochable Ariodant, qui ne dirige pas plus qu'elle l'action, il fait preuve de quelque incohérence avec sa noyade manquée. Les personnages de premier plan sont, en réalité, le traître d'abord, et ensuite le libérateur.

143. *B. Olympe et Biren.* — Ce reproche ne saurait s'appliquer aux aventures d'Olympe, héroïne vaillante de l'amour, qui oppose une indomptable énergie aux coups d'une destinée cruelle. Cette fois, le poète nous transporte au milieu des passions brutales qui se déchaînent dans le cadre d'une guerre de conquête. L'épisode, coupé en deux tronçons, d'ailleurs peu éloignés, occupe cent vingt octaves des chants IX-X, et soixante du chant XI ; c'est une des deux plus longues additions faites au poème, dans l'édition de 1532.

Fille d'un comte de Hollande, Olympe s'est éprise d'un chevalier danois, Biren, duc de Seeland, avec lequel elle s'est fiancée : les deux jeunes gens se marieront lorsque Biren rentrera de Biscaye, où il est allé guerroyer contre les Maures. Mais le roi de Frise, Kimosch, s'est mis en tête de donner Olympe pour femme à son fils Arbant, et il la demande au comte de Hollande ; celui-ci répond que sa fille n'est pas libre. Furieux, le Frison envahit la Hollande et tue les deux frères et le père d'Olympe. Ce barbare, redoutable déjà par sa vigueur naturelle, est en outre l'inventeur d'un engin de destruction, une arme à feu, prototype de l'arquebuse, grâce à laquelle il sème la terreur et la mort dans les rangs de ses ennemis. Olympe se trouve ainsi à la merci du vainqueur, et se voit en outre pressée par son peuple d'assurer la paix par son mariage avec Arbant. Elle feint donc de céder ; les noces sont célébrées, et, le soir même du mariage elle

fait assassiner son époux par un de ses fidèles serviteurs, puis réussit à gagner la Flandre.

144. Biren, informé de la persécution dont sa fiancée est l'objet, a pu réunir une flotte et a repris la mer pour voler à son secours ; mais Kimosch le devance, se porte à sa rencontre, l'attaque, coule les vaisseaux de son adversaire et le fait prisonnier. Non content de livrer au bourreau tous les complices, vrais ou supposés, d'Olympe, le roi de Frise accorde un an à la princesse pour qu'elle se soumette à lui, faute de quoi Biren sera livré à la mort. Vainement elle dépense ses dernières ressources pour délivrer son fiancé ; vainement elle implore le secours de tous les chevaliers qu'elle peut atteindre ; les mois se passent ! Enfin elle fait appel à un chevalier inconnu, que ses pérégrinations ont amené à Anvers : c'est Roland en personne. Elle lui raconte ses malheurs, et Roland prend aussitôt sa cause en main. Il l'emmène donc avec lui jusqu'à Dordrecht, où il débarque et provoque Kimosch en duel : l'enjeu du combat est la liberté de Biren, si le roi est vaincu, la soumission d'Olympe s'il est vainqueur. Le traître feint d'accepter le défi, mais essaie de prendre le chevalier vivant dans une souricière, en faisant encercler par ses troupes le terrain du duel. Roland s'aperçoit de la ruse, fond sur les soldats, dont il massacre une partie, met en fuite les autres, et Kimosch avec eux. Ce dernier reparaît bientôt, armé de sa terrible « foudre portative », qu'il décharge sur son adversaire ; mais il le manque et n'atteint que son cheval. Alors Roland, bondissant sur le roi félon, le décapite. A ce moment, une expédition danoise entre dans la ville et se joint au paladin français : tous les Frisons sont mis à mort ; Biren est délivré, et il épousera Olympe, à qui sont rendus ses états.

Ceci n'est que la première partie des malheurs d'Olympe. Moins favorisée que Guenièvre, la comtesse de Hollande a pour fiancé un être volage, capable de la plus noire ingratitude. Sous prétexte de faire épouser à un de ses frères la fille de Kimosch, Biren emmène cette jeune princesse à Seeland, où il se rend avec Olympe, pour y célébrer plus solennellement son mariage. Or, en route il tombe amoureux de la Frisonne, et, sans aucun égard pour les services que sa fiancée lui a rendus, il la débarque et l'abandonne, nouvelle Ariane, sur une île déserte. Là elle ne tarde pas à être enlevée par les pirates d'Hébude, pour être exposée sur le rivage de leur île.

145. C'est justement vers cette même île que se dirige aussi Roland ; car, avant d'aborder à Anvers, il avait été invité à prêter

son appui au roi d'Irlande, décidé à châtier les barbares qui livraient ainsi à une mort horrible des femmes sans défense. Il a répondu d'autant plus volontiers à cet appel qu'il pense toujours qu'Angélique pourrait bien être là (§ 116). Ayant réuni Olympe et Biren, il a donc repris la mer au plus vite. Mais sa navigation est entravée par des vents contraires, et il arrive en vue de l'île maudite juste à temps pour sauver une victime que menace déjà le terrible cétacé. Plus heureux, plus habile et plus fort que Roger (§ 121), il réussit à tuer le monstre, et à le traîner sur le rivage. Alors seulement il s'aperçoit que la jeune femme qu'il a délivrée est Olympe en personne ; et celle-ci lui raconte ce nouveau chapitre de ses infortunes.

Cependant, les naturels d'Hébude, redoutant quelque vengeance des dieux de la mer, veulent faire à Roland un mauvais parti ; mais l'invincible paladin les reçoit comme il en a l'habitude : il tue les uns et met les autres en fuite. En même temps, le jeune roi d'Irlande débarque dans l'île avec une armée, et achève le massacre des habitants ; il reconnaît Roland avec la plus grande joie, et celui-ci lui conte les malheurs d'Olympe ; or elle n'a pas encore eu le temps de reprendre ses vêtements, en sorte qu'elle apparaît à l'Irlandais dans tout l'éclat de son éblouissante beauté ; le jeune monarque en devient éperdument amoureux : il s'engage à lui rendre la pleine souveraineté de ses états, et l'épouse. Il y a lieu d'espérer que, cette fois, elle a trouvé un mari fidèle ! Si Biren en avait vu autant, insinue le malicieux poète, il ne l'aurait jamais trahie (XI, 72) !

L'épisode présente un singulier mélange de souffle héroïque, d'exagération presque comique dans les prouesses accomplies par Roland, lors de sa lutte contre le monstre marin, de fantaisie satirique dans l'histoire de l'arquebuse de Kimosch, et d'imitation des modèles antiques, poussée au plus haut degré d'adresse et de perfection plastique, dans les deux passages où Olympe reprend le rôle, ici d'Ariane abandonnée par Thésée, là d'Andromède délivrée par Persée.

146. *C. Un mari fidèle : Norandin.* — Voici un véritable conte bleu, la plus puérile de toutes les inventions accueillies dans le Roland Furieux, une histoire d'ogre aveugle et stupidement bestial. L'épisode, amorcé par Boiardo, a été complété par l'Arioste avec son adresse habituelle (ch. XVII, 23 et suiv.).

Norandin, roi de Syrie, mari très amoureux de la belle Lucine,

fille du roi de Chypre, la ramenait à Damas lorsque, assailli par une tempête, il aborda dans une île où il fit dresser des tentes pour lui-même et sa suite. Pendant qu'il était allé chasser, sa femme et ses compagnons furent enlevés par un immense géant aveugle, l'Ogre, qui marche à quatre pattes, le nez au sol, comme un chien flairant le gibier, car il se nourrit de chair crue, de bétail habituellement, mais de chair humaine de préférence, lorsqu'il peut s'en procurer ; pourtant il ne mange que les hommes, et garde les femmes prisonnières. Rentré de la chasse et trouvant le campement vide, Norandin est informé de l'aventure par quelques rares rescapés, qui ont réussi à regagner leur vaisseau ; il se met aussitôt à la poursuite de l'Ogre pour lui arracher Lucine. Sa bonne étoile le conduit à la caverne du monstre à un moment où il est absent ; Norandin est reçu par une matrone, que l'Arioste appelle « l'épouse de l'Ogre » et qui est entourée de nombreuses femmes ; elle adjure le roi de s'en aller au plus vite, sans quoi il est perdu ; mais Norandin ne veut rien entendre : il tient à délivrer sa femme. Emue de tant de fidélité, l'épouse de l'Ogre imagine alors un moyen de le sauver : elle le frotte de graisse de bouc et le fait entrer dans une des nombreuses peaux de boucs accrochées dans les cavernes du monstre. De cette façon, il passera inaperçu, puisque le seigneur de céans ne connaît les gens qu'à l'odorat ; le soir, en effet, il se mêle au troupeau que cet étrange berger fait rentrer dans ses grottes. Là il retrouve Lucine avec une joie infinie, et la plupart de ses compagnons ; car les femmes n'ont pas encore été séparées des hommes ; le glouton s'est contenté de croquer deux de ceux-ci ! L'Ogre parti, Norandin profite de la nuit pour faire subir à tous, Lucine comprise, le traitement qu'il s'est imposé à lui-même : les voilà tous déguisés — et parfumés — en boucs, prêts à sortir dès l'aube avec le troupeau. Tout irait bien, si Lucine n'était reconnue par le nez subtil du géant, et enfermée ! Norandin, dès lors, renonce à fuir, et rentre le soir avec le troupeau ; mais l'Ogre s'aperçoit aussitôt que les hommes ont disparu. Tournant sa colère contre Lucine, il l'enchaîne au sommet de la colline qui domine son antre. Impuissant à la sauver, Norandin reste du moins auprès d'elle. Enfin un hasard amène dans l'île Mandricard et Gradasse, qui détachent la prisonnière et la reconduisent saine et sauve à Chypre, chez son père. Dès lors, Norandin peut, sans remords, s'échapper pour rentrer en Syrie, et dans sa joie il institue à Damas de grands tournois, qui doivent se renouveler de quatre en quatre mois — quatre mois, le

temps qu'il avait passé dans la peau d'un bouc ! L'héroïsme conjugal ne saurait être poussé plus loin.

147. *Quelques méchantes femmes : a) Horrigille.* — Toujours prêt à glorifier les nobles et amoureuses dames, l'Arioste ne ménage pas les autres, les trompeuses, les perverses, les malfaisantes ; et il a esquissé de celles-ci quelques portraits peu flattés. Voici d'abord Horrigille — autre création de Boiardo — dont l'histoire se relie à celle de Norandin.

Elle est le type de la femme inconstante, menteuse, hypocrite ; elle est « la courtisane », et le poète lui décerne généreusement les épithètes les plus méprisantes. Un des fils d'Olivier, Griphon le Blanc, est éperdument épris d'elle, et comme il la sait indigne de lui, il souffre et rougit de cet amour, sans pouvoir s'en guérir. Il avait laissé Horrigille malade à Constantinople, pour aller prendre part à un tournoi qui se disputait à Nicosie. La belle s'est rétablie, a cherché aussitôt un compagnon et a choisi un certain Martan, qui fait bien la paire avec elle ; ils se rendent ensemble à Antioche. Griphon, de son côté, se met à la recherche de l'infidèle, sans pourtant avertir son frère, Aquilant le Noir, car il sait trop bien que celui-ci ferait tout pour le retenir (xv, 100-105). Le triste amoureux rencontre le couple aux environs de Damas, et aussitôt Horrigille prend l'offensive : Martan est son frère, et elle est bien heureuse de l'avoir rencontré, au moment où, malade, elle a été lâchement abandonnée par son ami ! Celui-ci s'excuse de son mieux, tout soulagé de trouver l'apparence d'une excuse pour ne pas se séparer d'Horrigille ; puis ils se rendent tous les trois à Damas, afin de prendre part au tournoi de Norandin.

Vêtu et empanaché de blanc, monté sur un cheval blanc, Griphon se présente en compagnie de Martan, tout armé de noir, pour se mesurer avec huit chevaliers désignés par le roi : il s'agit de mettre les huit champions, l'un après l'autre, hors de combat. Mais au premier choc, Martan prend honteusement la fuite sous les huées, les injures et les quolibets de la foule. Profondément humilié de l'indignité de son compagnon, Griphon fait de tels prodiges, qu'il triomphe, à lui seul, de ses huit adversaires, après quoi, enragé et confus, il se dérobe à tous les honneurs, rejoint Martan, qu'il traite selon son mérite, mais sans avoir le courage de se séparer d'Horrigille et de ce frère suspect. Avec eux il sort de Damas, trouve près de la ville un endroit favorable pour se reposer de ses fatigues ;

il se dépouille de ses armes et s'endort profondément (XVII, 106-108).

148. Alors a lieu l'infâme trahison. D'accord avec Horrigille, Martan quitte ses armes pour revêtir celles de Griphon ; il prend aussi son cheval, et se présente ainsi, tout glorieux, devant le roi, pour recevoir les hommages dûs à sa valeur : ce ne sont que cadeaux, fêtes et banquets, dont la perfide Horrigille prend sa large part. Cependant Griphon se réveille, ne trouve plus ses armes ni son cheval, et comprend enfin à qui il a eu affaire. Sa colère l'amène d'ailleurs à commettre une lourde maladresse : il endosse l'armure noire de Martan et enfourche la monture de ce dernier, ce qui le fait prendre de loin pour le chevalier sans vaillance et sans honneur : aussi, dès son entrée en ville est-il appréhendé et jeté dans un cachot, tandis que, prudemment, Martan et sa compagne s'éclipsent.

Le lendemain, le malheureux Griphon subit la plus sensible humiliation qui puisse être infligée à un chevalier : il est promené à travers Damas dans une charrette attelée de deux vaches efflanquées, exposé à toutes les insultes de la populace, et ses armes sont traînées dans la boue, derrière le char ; après plusieurs heures de ce supplice, il est enfin reconduit hors des portes de la ville. Mais Griphon n'est pas d'humeur à se retirer ainsi : il ramasse épée et bouclier et fait un massacre des malavisés qui pensaient pouvoir l'insulter impunément. En un instant, la panique se répand dans la ville ; Norandin veut opposer au forcené quelques-uns de ses meilleurs chevaliers, mais Griphon les malmène si durement que le roi, émerveillé, finit par rendre hommage à cet étonnant guerrier. Tout s'explique enfin, et Norandin fait publiquement amende honorable à Griphon outragé contre toute justice et douloureusement blessé (XVIII, 3 et suiv. 59 et suiv.).

Pendant ce temps, le frère de Griphon, Aquilant, rencontre Martan paré d'armes qui ne sont pas les siennes : il n'a pas grand peine à le confondre et à lui faire avouer sa trahison, en sorte qu'il le ramène à Damas enchaîné, ainsi qu'Horrigille. Sur son lit de douleur, Griphon, trop généreux, et trop épris de cette femme déloyale, s'oppose à ce que les deux traîtres soient mis à mort : Martan est simplement fouetté par la main du bourreau ; quant à Horrigille, le soin de sa condamnation sera laissé à Lucine, aussitôt qu'elle aura rejoint son époux à Damas — et nous ne saurons jamais à quelle peine elle a été condamnée !

149. *b*) *Gabrine.* — En dehors des crimes dont elle se rend cou-

pable à l'égard de Zerbin et d'Isabelle (§ 131-135), la vieille Gabrine a un passé fort chargé, dont l'histoire est contée par Hermonide de Hollande, ce chevalier que Zerbin a mortellement blessé, justement parce qu'il s'apprêtait à châtier l'infâme vieille, que le loyal prince d'Ecosse avait promis de défendre. Cet Hermonide ne cherchait qu'à venger son frère Philandre, jadis torturé et assassiné par Gabrine (XXI, 11 et suiv.).

Philandre était devenu l'ami intime d'un seigneur serbe Argée, mari de Gabrine, et très épris de sa femme. Mais celle-ci, telle la fameuse épouse de Putiphar, se met en tête de prendre de force Philandre pour amant. Cet Hippolyte se cabre et s'éloigne ; alors cette Phèdre déclare tout net à son mari que Philandre l'a violée. Argée se met à la poursuite du traître, le rattrappe et le défie ; mais Philandre se dérobe et se laisse ramener captif au château de son ami. Gabrine met à profit le retour de Philandre pour l'assaillir chaque jour de propositions malhonnêtes : que risque-t-il de plus que la prison d'où il ne sortira plus ? S'il cède, elle trouvera bien moyen de le délivrer ! — Le loyal Philandre s'obstine à la repousser. Alors elle a une idée diabolique : elle raconte à Philandre qu'Argée est absent, et que, profitant de cette circonstance, un châtelain du voisinage, qui est amoureux d'elle, a conçu le projet de venir lui faire violence : « J'ai besoin de toi, lui dit-elle, pour venger l'honneur de ton ami. » Or la victime qu'elle fait frapper, la nuit, par le trop confiant Philandre, est Argée lui-même ! Sur quoi Gabrine lui déclare qu'elle le dénoncera s'il s'obstine à repousser son amour. On conçoit mal que Philandre ne supprime pas aussitôt cette infernale mégère, quitte à se faire immédiatement justice. Tout au contraire, il lui cède, ce qui lui vaut l'avantage d'être ensuite empoisonné par elle, en même temps que le médecin qui a fourni le poison. — Voilà beaucoup de noirceur de la part d'une femme, et aussi beaucoup de naïveté de la part d'un homme !

150. *c*) *Lydie.* — Il n'y a guère moins d'exagération dans l'aventure de cette Lydie — princesse de Lydie — dont Astolphe rencontre l'ombre à l'entrée de l'Enfer (§ 129), parmi les beautés rebelles à l'amour. Boccace déjà nous avait conservé, dans le beau conte de Nastagio degli Onesti (*Décam.*, v, 8), un écho bien curieux de la tradition médiévale qui damnait les femmes insensibles aux mérites de leurs loyaux amants. Lydie en est un nouvel exemple.

Cette princesse est aussi orgueilleuse que belle. Un vaillant chevalier, Alceste, se couvre de gloire au service du roi de Lydie ; il se croit donc digne d'aspirer à la main de la jeune fille ; mais le souverain déclare qu'il destine Lydie à un plus noble époux. Furieux, Alceste va trouver le roi d'Arménie, rival du Lydien, et lui propose de conquérir pour lui tous les états de son ennemi ; en retour, il ne demandera que la main de la princesse. En un an, Alceste défait toutes les armées qui lui sont opposées, et réduit le roi dépossédé à capituler dans sa dernière place forte. Mais ce monarque, devenu moins fier, espère apaiser son ennemi en remettant la belle Lydie à sa discrétion. Lorsque celle-ci paraît devant Alceste, elle le trouve si pâle et si tremblant d'amour, qu'elle le traite avec la hauteur la plus dédaigneuse : il a pris le plus mauvais chemin pour gagner son cœur, et jamais elle ne lui appartiendra, à moins qu'il ne restitue au roi de Lydie tout son royaume. Qu'à cela ne tienne : Alceste promet tout ce qu'elle veut, et comme, bien entendu, le roi d'Arménie ne consent à aucune restitution, il le tue, et reprend aux armées arméniennes les territoires qu'il avait conquis avec elles. — Voilà le roi et sa fille rétablis dans tous leurs biens et dans toute leur gloire : Alceste va-t-il être enfin récompensé ? Aucunement. Il se voit encore imposer une série d'entreprises périlleuses, d'où, par miracle, il sort sain et sauf. Alors Lydie invente autre chose ; bref, le malheureux, de désespoir, tombe malade et meurt (XXXIV, 16-43).

Il faut bien encore remarquer que, si Lydie est une fort méchante femme, son prétendant est un fantoche. Cette satire des femmes est une caricature des hommes !

151. *d*). *Les femmes homicides.* — Après tant de cruautés féminines, voici une histoire plaisante, dont les invraisemblances passent à la faveur d'un badinage fantaisiste, où la galanterie, pour ne pas dire la grivoiserie, se mêle à une satire malicieuse. Il y a là un curieux et savoureux mélange de réminiscences classiques, de traditions chevaleresques et de raillerie assez libre.

A en croire l'Arioste, la ville d'Alexandrette aurait été fondée, en des temps très anciens, par cent jeunes aventuriers grecs, qui s'étaient établis sur ce point de la côte d'Asie Mineure en compagnie de cent jeunes crétoises de mœurs faciles ; et ces cent couples un peu fous y avaient mené d'abord la plus belle vie du monde. Mais au bout de dix jours — pas un de plus (XX, 20) — l'élément masculin se sentit

rassasié, et battit en retraite, pour aller fonder Tarente. Les jeunes femmes abandonnées passèrent alors du désespoir à la colère, et de la colère au plus cruel embarras : que faire ? Une des plus belles, et qui montra, dans ces conjonctures, la décision la plus énergique, Oronthée, descendante de Minos, fit prévaloir l'idée d'une constitution politique dont elle devint l'âme : pour se venger du lâche abandon de leurs amants, elles fondent une république de femmes, dont les hommes sont rigoureusement bannis. Le port est sûr, bien protégé ; beaucoup de navires assaillis par la tempête viendront s'y réfugier : elles les pilleront, les brûleront et extermineront les navigateurs qui tomberont entre leurs mains.

Ces amazones sont jeunes ; elles manquent d'expérience à un point surprenant : il leur faut « quelques années » (xx, 29) pour s'apercevoir que, sans le concours d'aucun homme, elles ne peuvent pas assurer l'avenir de leur république ; d'où un premier amendement : elles conserveront auprès d'elles, parmi les hommes qui tomberont entre leurs mains, les dix plus vaillants, qui devront tenir compagnie chacun à dix femmes ; les autres seront impitoyablement égorgés. L'erreur initiale une fois réparée, on en prévient une autre : il ne faut pas que ces femmes mettent au monde trop de garçons, car un jour viendrait où ceux-ci chasseraient les femmes du pouvoir. Chaque mère sera donc autorisée à conserver un seul fils ; les autres enfants mâles devront être tués, déportés ou échangés, en d'autres pays, contre des filles. Ainsi la population s'accroît rapidement, sans que pourtant le nombre des hommes puisse jamais dépasser la proportion de dix pour cent.

152. Vers la fin de la vie d'Oronthée, une réforme plus hardie est réalisée : un descendant d'Alcide, d'une beauté et d'une force peu communes, s'étant laissé prendre par ces viragos, quelques-unes, parmi les plus jeunes, éprouvent un sentiment de pitié tout nouveau, à la pensée que ce superbe mâle est condamné à mourir. Alexandra, fille d'Oronthée, se montre particulièrement émue, et rapporte à sa mère que ce vaillant petit-fils d'Hercule se fait fort de vaincre seul les dix champions qu'on voudra lui opposer. Alors Oronthée, touchée par les supplications de sa fille, réunit son conseil, et lui propose que tout nouveau venu qui pourra tuer les dix champions de la république aura la vie sauve et prendra le titre de roi, sous le contrôle du conseil des femmes, seul détenteur légitime de l'autorité. Une opposition se dessine contre cette réforme, parmi les

plus vieilles : elles demandent si ce champion, qui en tuerait dix, suffirait ensuite pour cent femmes (*ibid.*, 53) ; mais les jeunes ne se rendent pas à cette impeccable arithmétique, et il est convenu que le vainqueur des dix chevaliers devra seulement, la nuit qui suivra sa victoire, tenir bonne compagnie à dix femmes : la modération l'emporte ! Le double triomphe du descendent d'Hercule, lui vaut toute la faveur de la vieille Oronthée, satisfaite de voir sa fille heureuse : Alexandra succède à sa mère, donne son nom à la ville, et confère au roi en exercice le droit de désigner les neuf champions qui doivent l'assister les armes à la main pour mettre à l'épreuve les nouveaux venus ; de la sorte, le roi et ses chevaliers sont amenés peu à peu, à céder la place à des prétendants plus aguerris ou moins fatigués.

153. Les siècles ont passé, et le régime subsiste. Or un jour, la dignité royale échoit à Guidon le Sauvage, fils naturel du duc Aimon, donc demi-frère de Renaud, au moins d'après la généalogie adoptée par l'Arioste. Précisément à cette époque, Astolphe, Sansonet, Marphise et les deux fils d'Olivier, revenant de Damas, n'échappent à une terrible tempête qu'en abordant chez les « Femmes Homicides » ; ils connaissent bien leurs rigoureuses lois, mais se font fort d'y échapper. Tout d'abord, ils décident de tirer au sort le nom de celui d'entre eux qui affrontera les dix champions, et ici l'Arioste se divertit : Marphise exige que son nom soit mis dans l'urne, bien qu'évidemment elle soit incapable de triompher dans le second tournoi qui doit lui être imposé ; et le sort, aussi badin que le poète, se plait à la désigner (XIX, 73-74). Elle commence par abattre neuf chevaliers ; mais avec son dixième adversaire — Guidon en personne — la lutte reste indécise : le soir qui tombe arrête le combat, dont la suite est remise au lendemain. Guidon offre alors l'hospitalité pour la nuit à Marphise et à ses compagnons, parmi lesquels il est heureux de reconnaître son cousin Astolphe : on cause ; le roi, esclave de son harem, raconte l'histoire de la ville, et Astolphe lui parle de leurs projets d'évasion. Sur ce point, le mélancolique Guidon montre quelque scepticisme, car il sait avec quelle sévérité est gardée la prison où il règne ! Cependant, grâce à la complicité d'une de ses femmes qui désire ardemment fuir avec lui, Guidon fait préparer en secret un vaisseau, et il conseille à ses hôtes de le suivre, quand il se rendra au port, en se frayant un chemin, comme ils pourront, parmi la foule des femmes qui, sans aucun doute, voudront leur barrer le chemin. Celles-ci, en effet, armées de pied en cap, s'opposent à leur passage, et une lutte s'engage,

acharnée, dans laquelle la valeur finirait par être écrasée sous le nombre, si Astolphe ne s'avisait qu'il porte à son cou le cor magique, dont la sonnerie peut mettre en fuite les armées les plus aguerries. La panique aussitôt s'empare de tous et de toutes ; la ville se vide, comme par enchantement, et les compagnons même d'Astolphe, perdant la tête, s'embarquent sans l'attendre ! Il en sera quitte pour rentrer en Occident par une autre route (§ 128).

154. *Un ennemi des femmes : Marganor le Félon.* — Il semble que tant de cruautés, prêtées par le poète aux femmes, doivent justifier auprès de lui les hommes qui prennent en haine ce sexe malfaisant. Il n'en est rien, et le seul personnage du poème qui déclare ouvertement la guerre aux femmes soulève la colère de l'Arioste et celle de ses héros favoris.

Marganor le Félon est un tyran essentiellement cruel, à qui la mort tragique de ses deux fils a inspiré une haine inexpiable contre les femmes. Le premier, Cilandre, a été tué par un mari, un Grec, dont le jeune homme voulait enlever l'épouse légitime ; le second Tanacre, s'éprend de Drusille, femme d'Olindre de Longueville ; mais averti par l'expérience de son frère, Tanacre commence par faire tuer le mari ; ensuite il enlève Drusille, et se flatte de l'épouser en toute sécurité. La fidèle Drusille lui résiste obstinément ; puis, quand elle voit son impuissance, elle feint de se plier à sa volonté, mais pour recourir au poison : elle succombe en même temps que Tanacre, au milieu de la cérémonie nuptiale (XXXVII, 48 et suiv.).

Il saute aux yeux que, dans les deux cas, la violence est le fait des deux fils de Marganor, non des femmes. Mais la réflexion de ce tyran est incapable de s'élever à des considérations aussi subtiles, et il ne sait que sévir contre toutes les femmes, indistinctement. Dans son premier accès de rage, il en tue et blesse un bon nombre, puis il ordonne à toutes celles qui habitent le territoire où il commande, de quitter pères, maris et fils, pour se retirer hors de sa juridiction. Les hommes qui se risquent à rendre visite aux expulsées encourent de graves châtiments, y compris la peine de mort ; quant aux femmes qui se laissent surprendre dans son domaine, elles sont battues de verges puis expulsées, après avoir vu couper leurs vêtements à la hauteur du nombril (XXXVII, 83). — C'est dans ce piteux appareil que Bradamante, Marphise et Roger rencontrent un jour trois malheureuses, dont une est reconnue par Bradamante pour la messagère

de la reine d'Islande (§ 159). Inutile de dire que les trois ardents défenseurs de la justice ont vite fait de châtier cet insulteur de femmes avec une cruauté digne de lui ; ensuite, Marphise et Bradamante font jurer aux habitants qu'ils abandonneront désormais à leurs femmes le gouvernement de la province. C'est, pour le sexe persécuté par un odieux tyran, une belle satisfaction ; mais en quoi les sujets de Marganor, que la même persécution atteignait aussi, ont-ils démérité ? Et n'est-il pas surprenant que Marphise, après avoir vu de près la peu enviable organisation d'Alexandrette, s'empresse d'instituer en France une république féministe ? Mais on a vu que Marphise était parfois d'humeur folâtre !

155. *Histoires galantes : a) Richardet et Fleurdépine.* — Les derniers vers qu'avait écrits Boiardo, au moment d'interrompre la composition du Roland amoureux, parlaient de l' « amour sans objet » de Fleurdépine, fille de Marsile. Cette jeune princesse avait rencontré Bradamante endormie, dans son armure de chevalier, mais sans casque ; or, à la suite d'une blessure à la tête, la sœur de Renaud avait dû faire couper sa belle chevelure. Fleurdépine la prit donc pour un homme : elle contempla longuement cette délicate beauté et conçut pour « lui » un violent amour. — Il est impossible de savoir ce que Boiardo aurait tiré de cette piquante méprise, mais chacun est en mesure d'en imaginer les conséquences plaisantes, facilement licencieuses. L'Arioste, enclin par tempérament à ce genre d'inventions, n'a pas manqué de saisir l'occasion que Boiardo lui offrait.

La Sarrasine Fleurdépine est, comme Doralice (§ 138-139), une sensuelle, dont la passion va droit au but : elle déclare tout net son amour au jeune guerrier qui la charme, et lui donne un baiser (xxv, 29 et suiv.). Bradamante s'amuserait de la méprise, si elle n'en était fort gênée ; aussi prend-elle le parti de révéler aussitôt qu'elle est femme, ne fût-ce que pour éviter le reproche d'être un chevalier bien lent à répondre à des avances aussi explicites. Fleurdépine se désole, mais cette révélation ne la guérit pas de son amour ; elle veut au contraire se repaître de la vue de Bradamante, la fait dormir auprès d'elle, et passe une nuit fort agitée : éveillée, elle supplie Mahomet de changer son amie en homme ; endormie, elle rêve qu'elle est exaucée, alors elle s'éveille en sursaut, pour retomber dans le désespoir. Au matin, Bradamante s'esquive, et rentre à Montauban, où elle raconte son étrange aventure.

Alors son jeune frère Richardet, qui lui ressemble à s'y méprendre, et qui se souvient d'avoir déjà remarqué Fleurdépine, se lance dans une entreprise fort risquée : il prend le cheval et les armes de sa sœur et se rend en toute hâte auprès de l'amoureuse Sarrasine. Reçu avec les démonstrations de la plus ardente tendresse, il annonce que le miracle s'est accompli : de femme il est devenu homme !... Déguisé en femme, Richardet passe plusieurs mois (st. 70) auprès de l'heureuse Fleurdépine. Mais tout a une fin : quelqu'un découvre la supercherie et dénonce Richardet, que Marsile condamne au feu. Il n'y échapperait pas, si Roger ne passait par là juste à temps (§ 122).

156. *b) Le beau Joconde.* — Ceci est une « nouvelle », dans le goût de Boccace, qu'un aubergiste conte à Rodomont pour le distraire, car il le voit désespéré par la trahison de Doralice (§ 139) ; on ne peut imaginer satire plus cynique de l'incontinence des femmes. Le sujet en a été popularisé en France par La Fontaine : il suffit d'en rappeler les données essentielles (ch. XXVIII).

Les héros en sont les deux hommes les plus beaux et les plus séduisants du monde : un roi des Lombards, Astolfo, et un Romain, Joconde. Ce dernier, tendrement épris de sa femme, a eu toutes les peines du monde à s'arracher à ses étreintes et à sécher ses larmes lorsqu'il l'a quittée pour se rendre à Pavie ; mais obligé de revenir sur ses pas dès le début du voyage, pour réparer un oubli, il a retrouvé la chère désespérée doucement endormie entre les bras d'un de ses valets. Il en conçoit un chagrin profond, dont il se console cependant le jour où, à Pavie, dans le palais même d'Astolfo, il découvre que la reine prend ses ébats avec un nain hideusement difforme ; il en instruit le roi, auquel il conseille la résignation, et tous deux décident de se mettre en voyage, pour rechercher si la vertu des femmes d'autrui est aussi fragile que celle des leurs. D'un bout à l'autre de l'Europe, ils font des conquêtes si faciles qu'ils s'en lassent très vite ; mieux vaut pour leur tranquillité, pensent-ils, prendre pour compagne, en commun, une jeune et robuste fille du peuple — une Espagnole, Fiammette, fille d'un aubergiste de Valence. — Ce partage, loyalement consenti, leur paraît moins malséant que les autres : ils font donc chaque nuit dormir Fiammette entre eux. Mais la précaution est insuffisante : même ainsi, ils sont outrageusement trompés ! Les deux compagnons se déclarent alors pleinement édifiés : le mal est sans remède. Chacun d'eux regagne donc sa demeure, bien décidé

à ne plus se mettre en peine des faits et gestes de sa chère épouse.

157. *c) La coupe enchantée.* — Il y a plus de philosophie narquoise dans cette autre fable, que le même La Fontaine a transportée dans une alerte comédie. L'inconstance des femmes n'y est pas épargnée, mais la sottise des maris l'est encore moins (ch. XLIII) !

Le héros de l'aventure, un seigneur mantouan, a épousé une jeune fille parfaitement pure, dont il est tendrement épris. Mais une magicienne répondant au nom de Mélisse — sans qu'il y ait lieu pour cela de l'identifier avec la bienfaitrice de Bradamante — s'applique à le convaincre que, s'il quitte seulement un mois le domicile conjugal, il sera infailliblement trompé (la rusée veut simplement gagner le cœur du trop heureux mari !). Celui-ci a d'abord la sagesse de se refuser à une pareille expérience. « D'ailleurs, dit-il, comment aurais-je la preuve que je suis trompé ? » — « Voici une coupe merveilleuse, répond Mélisse, à laquelle peuvent seuls boire les époux de femmes fidèles ; les autres en répandent tout le liquide sur leurs vêtements, sans pouvoir en avaler une seule goutte ! » Un premier essai est probant : la femme du seigneur mantouan est fidèle. — Oui, mais après ? L'imprudent feint de partir pour un long voyage, puis revient bientôt, déguisé par Mélisse sous les traits d'un soupirant de la jeune femme : il lui apporte des bijoux et lui propose son amour, qui est aussitôt agréé. Fureur du mari, indignation de l'infidèle qui se voit prise au piège, et se rend tout droit chez son amoureux réel, auquel elle n'avait guère pris garde, mais dont son mari lui a fait apprécier les avances. Depuis lors, ce mari stupide est plongé dans un désespoir sombre : il ne trouve de réconfort que dans l'épreuve à laquelle il soumet tous les hôtes que le sort lui envoie : depuis dix ans qu'il leur présente ainsi sa coupe, pas un mari n'a pu y boire ! Il invite Renaud à en faire l'expérience à son tour ; mais sagement, Renaud refuse : « A quoi bon ? Je sais que ma femme est femme, et que la femme est fragile. Pourquoi irais-je ébranler la confiance que j'ai mise en ma compagne ? » — Ce langage remplit le Mantouan de douleur et de confusion : « Que n'ai-je eu ta prudence, dit-il ; je serais encore heureux ! »

158. *d) Argie et le petit chien.* — Voici encore une « nouvelle », contée à Renaud par le batelier qui, à force de rames, le conduit à Ravenne (§ 112). Elle a son point de départ dans l'histoire de la

coupe enchantée, et tend à confirmer l'influence corruptrice de l'argent sur les mœurs. La Fontaine l'a découverte au chant XLIII du Roland Furieux, et lui a fait place dans ses « Contes ». On doit reconnaître d'ailleurs qu'avec la part trop large qu'y occupe la magie, et avec la grossièreté de son dénouement, ce n'est pas une des fantaisies les plus attrayantes du poète. Il y est question de la femme d'un juge jaloux, Argia, qui ne se laisse pas toucher par les prodigalités d'un de ses amoureux : il a beau se ruiner pour elle, elle n'en a cure. Mais le jour où celui-ci obtient l'aide d'une fée complaisante, il devient irrésistible. Il faut dire que cette fée se transforme en un petit chien, qui a le talent peu commun de pondre de l'or, des bijoux, des perles, des diamants, autant qu'on en veut ! Le juge, informé de la trahison de sa femme, se désespère et veut tuer l'infidèle. Mais la même fée intervient pour le faire tomber à son tour dans un ignoble péché. Sur ce, les époux se réconcilient ; ils vivront désormais en bonne intelligence !

159. *Un épisode inachevé : la messagère d'Islande.* — Parmi les ornements et les broderies que l'Arioste ne se lassait pas d'ajouter à la trame de son poème, il est un épisode qu'il a laissé inachevé. Ce n'est pas négligence ; mais après l'avoir greffé au chant XXXII, dans l'édition de 1532, il a renoncé à en tirer parti (§ 233).

Lorsque Bradamante a quitté Montauban pour rechercher Roger, elle se dirige d'abord vers Paris (§ 124) ; en passant par Clermont-Ferrand, elle rencontre une femme accompagnée de trois nobles chevaliers, et apprend que c'est une messagère de la reine d'Islande, chargée de remettre à Charlemagne un bouclier d'or étincelant (XXXII, 50 et suiv.). Cette reine, une des plus belles princesses du monde, s'est mis en tête d'avoir pour époux le plus parfait de tous les chevaliers, et elle veut charger le grand Empereur de désigner lui-même ce prétendant idéal : le bouclier d'or qu'elle envoie doit lui appartenir. Mais trois rois des pays du nord, tous amoureux de cette reine, les rois de Suède, de Gothie et de Norvège, ont accompagné Ullanie, la messagère, dans l'intention de défier l'élu de Charlemagne, dès qu'il sera connu, afin de lui enlever le bouclier d'or, et d'obtenir ainsi la main de la belle Islandaise.

Peu après cette première rencontre, Bradamante retrouve Ullanie et les trois rois installés au donjon de Tristan, où elle vient à son tour demander l'hospitalité. Or l'usage du lieu veut que tout chevalier,

qui se présente lorsque d'autres ont déjà été admis, se mesure avec les premiers occupants ; ceux-ci lui cèdent la place s'ils sont vaincus. Bradamante lance donc un défi aux trois rois scandinaves, et, comme elle est armée de la lance magique, elle les désarçonne d'emblée ; elle pénètre à leur place dans le donjon, où elle retrouve Ullanie, et là, le maître de céans fait voir aux deux femmes les peintures prophétiques de la grande salle (§ 218).

Une fois encore, Bradamante retrouve la messagère d'Islande parmi les femmes ignominieusement traitées par le félon Marganor (§ 154) ; mais ensuite il n'est plus question ni d'elle, ni du bouclier, ni de la réine d'Islande.

160. *Conclusion.* — Ainsi se résume, dans ses parties essentielles, la matière du Roland Furieux, à laquelle on ne contestera pas le double mérite d'être abondante et variée.

Richesse et variété : ces deux caractères fondamentaux de l'art de l'Arioste ne peuvent manquer de frapper d'abord le lecteur du Roland Furieux ; mais ils apparaissent peut-être encore plus clairement dans une analyse méthodique ; car, en présence du texte même, on est un peu déconcerté par l'absence de tout point de repère : on éprouve l'impression que donnent certaines tapisseries finement brodées, et certaines fresques grouillantes de vie, mais où toutes les scènes semblent défiler, peut-on dire, sur le même plan ; pour distinguer les grandes lignes de la composition, beaucoup de recul est nécessaire.

Plus justement encore, on peut comparer ce fourmillement d'épisodes aux interminables forêts à travers lesquelles galopent les chevaliers du poète : une multitude d'étroits sentiers s'y entrecroisent ; les futaies, les clairières, les ruisseaux limpides s'y succèdent en un désordre fantastique ; où est-on ? où va-t-on ? Le voyageur prudent — et pressé — demande à s'orienter dans ce dédale ; il faut donc percer, à son usage, de larges avenues, avec des indications claires à tous les carrefours.

Cette besogne préalable est accomplie. On peut maintenant se promener dans ce paysage enchanté, sans crainte de s'y égarer. Il reste, en effet, à le parcourir en tous sens, pour reconnaître les multiples éléments dont est formé l'art du prodigieux évocateur que fut l'Arioste.

II

La personnalité du poète et la vie contemporaine dans le Roland Furieux.

161. *Ce que l'Arioste doit à ses modèles et à ses sources.* — La question des sources du Roland Furieux, qui a été soulevée dès le lendemain de la publication du poème, peut être considérée comme définitivement élucidée par la vaste enquête dont M. Pio Rajna a publié les résultats en 1876. Ses disciples et ses émules n'ont eu qu'à glaner dans le champ qu'il avait moissonné avec un soin, une patience et une méthode exemplaires. Résumer de pareils travaux est impossible, car ils comportent, pour chaque épisode, pour chaque détail du récit, une dissertation particulière, fondée sur des rapprochements nombreux et des comparaisons attentives. Il faut se borner ici à formuler quelques impressions d'ensemble.

Presque sur aucun point l'Arioste n'a inventé, au sens rigoureux du mot, un seul motif qui lui appartienne en propre. La matière de son poème n'est que la mise en œuvre de thèmes qui avaient déjà servi ; la seule chose qui lui appartienne n'est pas la matière, c'est la manière.

En présence de cette constatation, bien des critiques font une moue dédaigneuse, qui traduit pour le moins de la déception. Déjà au XVI^e^ siècle et au XVII^e^, les premiers investigateurs des sources du Roland Furieux, ou du moins quelques-uns d'entre eux, avaient eu l'intention de rabaisser le mérite du poète, et plus d'un moderne regrette cette absence d'invention ; le sens même du mot « poésie » n'est-il pas création ? et ne doit-on pas savoir gré à un poète de l'originalité, de la nouveauté de ses inventions ? — D'autre part, la thèse opposée a été brillamment soutenue. La matière est la condition même de l'œuvre d'art, une condition essentielle, mais dépourvue par elle-même de toute valeur artistique ; ni le sculpteur ni le peintre ne créent la matière de leurs œuvres ; les musiciens font parler les mêmes instruments, chanter les mêmes voix ; l'inventeur d'un instrument ou d'un timbre nouveau n'est pas nécessairement un créateur.

L'art consiste à utiliser et à combiner des éléments qui sont à tout le monde, et le créateur est celui qui fait vivre d'une vie individuelle, capable d'acquérir dans le souvenir des hommes une réalité indestructible, la matière qu'il a trouvée dans le domaine commun. L'Arioste n'est pas, à cet égard, une exception ; il existe une question des sources de Dante, de Shakespeare, de Virgile ; la question des sources d'Homère se poserait si nous possédions les œuvres des rhapsodes qui l'ont précédé ; car l'absence de tout texte antérieur ne nous oblige aucunement à penser que ce poète, si grand qu'on imagine son génie, ait inventé toute la matière de l'Iliade ou de l'Odyssée.

L'Arioste est donc poète, c'est-à-dire créateur, non parce qu'il a beaucoup tiré de sa propre imagination, mais parce qu'il a communiqué la vie impérissable de l'art à des figures et à des scènes que d'autres, avant lui, avaient modelées d'une main hésitante.

162. Cette thèse est séduisante et il y a lieu de l'adopter, à condition cependant qu'on y apporte tous les tempéraments nécessaires. Ce qu'il faut surtout y ajouter c'est que, grâce à la connaissance étendue que nous possédons de la littérature épique et romanesque antérieure à l'Arioste, ce dernier nous apparaît comme ayant professé, pour l'originalité dans l'invention, un dédain que bien peu de poètes ont poussé à ce degré. Ce dédain se manifeste avec éclat dans le fait primordial qu'au moment de se mettre à composer son grand poème, il s'est borné à reprendre, pour la continuer, la matière d'une œuvre célèbre, dont les héros et les péripéties étaient en possession d'une solide popularité. Le Roland Amoureux de Boiardo a été son point de départ ; mais il a connu aussi Niccolò degli Agostini, le plat continuateur de Boiardo, dont le livre IV parut en 1506 ; et le « Mambriano » de Francesco Bello, dit « l'Aveugle de Ferrare » ; il avait naturellement lu le Morgante de Pulci, l'Ancroia, les Reali di Francia, Guerrino il Meschino, et bien d'autres rédactions italiennes des poèmes et des romans français ; il y avait joint Dante, Pétrarque, Boccace, le Politien, G. Benivieni, B. Castiglione, Erasme, Fr. Barbaro, Marullus !...

Sa connaissance de la littérature française ne peut surprendre ceux qui savent combien les bibliothèques princières de Ferrare, de Mantoue et de bien d'autres villes de la Haute Italie étaient riches en livres de ce genre. Outre les traductions italiennes de cette littérature, il avait pu lire dans le texte original les légendes relatives à

Roland, Renaud, Ogier le Danois, Huon de Bordeaux, Huon d'Auvergne, le roman d'Aspremont, l'Entrée de Spagne ; les romans de la Table Ronde étaient tout particulièrement appréciés, notamment les histoires de Tristan, de Lancelot, de Guiron, de Palamèdes, d'Arthus de Bretagne et de Merlin ; sans oublier les romans de Thèbes et de Troie, d'Alexandre et de César, le roman des Sept Sages, plusieurs œuvres de Chrestien de Troyes — et jusqu'à des œuvres espagnoles, l'histoire de Grisel et de Mirabella, par Juan de Flores, Tirant le Blanc, de J. Martorell, et l'Amadis de Gaule. Ni les Mille et une nuits, ni le Panchatantra, ni bien d'autres recueils orientaux, parvenus par des voies diverses à la connaissance des Italiens, ne lui étaient restés étrangers.

D'autre part, son éducation d'humaniste lui avait rendu familière toute la littérature antique ; et s'il prétend n'avoir pas eu des œuvres grecques une connaissance directe et approfondie (§ 53-54), il a cependant pu puiser bien des inspirations dans Homère, Apollonius de Rhodes, Hérodote ou Lucien. Avec les Latins, il se sentait évidemment plus à l'aise, et son esprit était hanté par les souvenirs de Virgile, d'Ovide, d'Horace, de Catulle, de Stace, de Juvénal, de Valérius Flaccus, de Silius Italicus, d'Apulée, de Claudien, pour ne parler que des poètes.

163. Pourvu de lectures aussi étendues et variées, et doué d'une imagination qui animait, dans son esprit, tous ces souvenirs accumulés, l'Arioste a donc créé le monde poétique du Roland Furieux par une série d'élaborations complexes sans doute, qu'il n'est pourtant pas impossible de se représenter. Assurément, il ne travaillait pas comme un érudit, qui se reporte aux textes, pour s'assurer qu'il les cite exactement ; à quoi bon ? L'image qui s'était fixée dans son cerveau et qui s'y était modifiée, peut-être embellie, était la seule qui comptât pour lui. Dans certains cas particuliers, il a dû cependant recourir aux textes, par exemple en ce qui concerne Boiardo : l'Arioste a repris avec une précision si parfaite plusieurs des fils de la trame abandonnée par le poète de Reggio, que souvent le livre est venu assurément au secours de la mémoire du lecteur, si fidèle qu'elle fût. D'autre part, les réminiscences des poètes anciens, comme Virgile ou Ovide, ou même de moins illustres, sont souvent d'une si scrupuleuse exactitude, on y voit percer, à maintes reprises, une si évidente intention de rivaliser en italien avec l'expression latine, qu'on pense nécessairement à un travail exécuté sur l'original même — avec une réserve

pourtant : l'Arioste savait certainement par cœur de longs morceaux de ses poètes favoris, et par suite, cette lutte corps à corps avec leur œuvre n'oblige pas absolument à nous le représenter compulsant des volumes empilés sur sa table.

164. Quant à l'usage que le poète a fait de ses sources, il y a lieu d'établir une importante distinction entre sources classiques, grecques ou latines — auxquelles on peut joindre quelques grands poètes modernes, comme Dante et Pétrarque —, et sources chevaleresques ou romanesques. Les premières ont surtout contribué à façonner la forme et le style du poème ; elles ont par suite un caractère plus décoratif et, peut-on dire, littéral ; aux secondes, et surtout aux romans de la Table Ronde, l'Arioste a emprunté les matériaux mêmes de son édifice. Bien entendu, cette distinction ne doit pas être interprétée d'une façon trop étroite ; il est clair, par exemple, que le Roland Furieux contient des épisodes virgiliens, comme celui de Cloridan et Médor (§ 116), ou ovidiens, comme la délivrance d'Angélique par Roger (§ 121), l'abandon d'Olympe par Biren (§ 145) ; ou encore dantesques — l'expédition d'Astolphe aux Enfers, au paradis terrestre et dans la lune (§ 129-130). On peut même soutenir que, dans la conception de l'action épique, le souvenir de Virgile et d'Homère s'est plus d'une fois imposé à l'esprit de l'Arioste (§ 113) ; mais là encore il s'agit d'influences d'un caractère surtout formel : les épisodes de Médor, d'Angélique ou d'Olympe sont des ornements ingénieusement encastrés dans la contexture du poème, et quant à l'influence des épopées classiques sur quelques caractères généraux de l'action guerrière, on peut dire qu'elle se reconnaît surtout à certains éléments d'ordre, d'équilibre et de proportion qui se ramènent encore à une question supérieure de forme.

Qu'on examine avec attention les édifices italiens de style gothique : tout en adoptant plusieurs caractères fondamentaux de cet art importé du nord, jamais les architectes italiens ne s'en sont pleinement assimilé l'esprit, n'en ont déduit toutes les conséquences logiques. Leur imagination n'a pas cessé d'être hantée soit par les formes traditionnelles de la basilique romane, soit par l'imitation des édifices antiques. Leurs conceptions d'ensemble, et, plus encore, les parties accessoires de leurs constructions, avec les éléments décoratfis qu'ils y ont ajoutés, sont empreintes d'un esprit bien différent de celui qui avait fait surgir dans le nord de la France tant de monuments d'un style puissamment original. Par un phénomène analogue, la

matière épique et romanesque importée de France a été traitée sous un aspect tout nouveau par les rédacteurs italiens ; et il n'est pas surprenant qu'un Boiardo et un Arioste, formés à l'école des humanistes, y aient introduit une forte proportion d'éléments classiques. Cela n'empêche pas la matière de leurs poèmes d'être essentiellement médiévale, — pas plus que les coupoles, les revêtements de marbres polychromes, les bas-reliefs, les statues, les mosaïques ou les peintures qu'ils renferment, n'empêchent les dômes de Florence et de Sienne d'être des édifices gothiques.

165. Cette « matière de France » et cette « matière de Bretagne », comme on disait, avaient si bien conquis les faveurs du public italien que toutes ces légendes s'emparèrent, dès le XIII^e^ siècle, de l'imagination populaire, et prirent même une espèce de caractère national : est-ce que Charlemagne n'avait pas rétabli l'empire d'Occident, et son neveu Roland, ce « sénateur de Rome », n'était-il pas le champion de l'Eglise ? Autour de l'empereur, de Roland, de Renaud, des loyaux chevaliers de Clermont et des traîtres de Mayence (§ 39-40), autour des héros de la Table Ronde avait fleuri une abondante littérature de résumés et de développements, de continuations et d'inventions nouvelles, qui constituaient, au XV^e^ siècle, une « tradition populaire » très vivante et très touffue. L'Arioste se trouva en face de cette tradition à peu près comme on peut supposer qu'Homère se trouva en présence d'une longue série de rhapsodies, à jamais perdues.

Contrairement à l'opinion la plus communément admise, un helléniste distingué exposait, il y a quelque vingt-cinq ans, qu'il concevait volontiers Homère « profitant de tous les efforts des poètes antérieurs, s'appropriant le fruit de leurs peines et y mettant sa marque, le sceau de sa personnalité, puissante si l'on veut, mais créatrice surtout dans le détail, habile à adapter les vieux récits héroïques aux goûts d'un public raffiné, épris de beauté ». Paul Girard ajoutait : « L'Iliade naquit d'un thème déjà artificiel (celui de la « querelle et de la « colère »), et c'est faire fausse route que de chercher son premier état dans une période encore naïve de l'épopée. Avant elle, il existait toute une littérature très riche et très variée, qui plongeait par ses souvenirs au plus profond passé de la race..., et l'Iliade n'est devenue, ou n'a commencé à devenir l'Iliade qu'en s'agrégeant une partie des sujets traités par cette littérature ». On voit que Paul Girard était tenté de prêter à l'Iliade une genèse tout à fait analogue à celle du Roland Furieux. Il n'y a pas lieu de discuter ici la valeur de sa thèse

en ce qui concerne les poèmes homériques ; mais il est intéressant de méditer les lignes pénétrantes dans lesquelles cet helléniste a exposé comment un poème savant et génial a beaucoup de chances pour être l'aboutissement d'une longue tradition populaire, plutôt qu'une création personnelle.

166. C'est sous cet aspect qu'il faut considérer le Roland Furieux, si on en veut bien saisir la nature intime. Croire que l'Arioste a choisi capricieusement la matière de son poème, faute de trouver mieux, par nonchalance et par « indifférence au contenu », comme disait F. De Sanctis, c'est méconnaître la force avec laquelle cette matière qu'il aimait, dont il sentait, avec ses contemporains, le charme et la poésie, s'est imposée à lui. Il aurait pu chercher un sujet nouveau, combiner sur le modèle d'un roman chevaleresque ou même d'une épopée classique, les aventures de personnages inconnus jusqu'alors — nous savons qu'il y a pensé un instant (§ 56) — ; il ne l'a pas voulu. Il a compris que rien ne convenait mieux au tour propre de son imagination, comme au goût de son public, que ces récits traditionnels. Déjà Boiardo les avait conduits, quant à la matière, à un haut degré de perfection ; l'Arioste, à son tour, se sentait la force de leur communiquer la vie de l'art, qui ne les animait encore qu'incomplètement.

Cette décision une fois prise, le poète accepta toute la succession qu'il recueillait : il pouvait l'enrichir, l'embellir, la clarifier, y ajouter le prestige d'une fantaisie étincelante ; il ne voulait ni l'amputer ni la transformer ; il la prenait en bloc, car il l'aimait telle quelle.

Si on se place à ce point de vue, on comprend ce qu'il y a d'artificiel et de vain dans les formules étroites par lesquelles maints critiques ont essayé de définir le caractère essentiel du génie de l'Arioste : il est, affirment les uns, l'amoureux de la beauté, le poète de l'harmonie, qui s'enferme dans son rêve pour échapper aux laideurs de la réalité ; — l'Arioste, déclarent les autres, est un moraliste ; il est l'animateur de l'idéal chevaleresque, ou encore le poète de l'humanité nouvelle. Mais voici une autre note : il ne veut qu'amuser ; il se moque de tout ; c'est un pur humoriste, un parfait sceptique ; il est le premier à rire, ou à ricaner de l'édifice bizarre qu'il construit avec un air de grand sérieux ; on ne saurait dire s'il est plus près du Tasse ou de Cervantès. Tout ici-bas est folie, aux yeux de ce poète ; l'art lui-même est un rêve, qu'on fait les yeux ouverts !

167. Si contradictoires que soient ces jugements, chacun d'eux

renferme une part de vérité. L'erreur consiste à vouloir trouver le secret de cette diversité dans un aspect unique de la nature intime du poète, alors qu'il faut le chercher d'abord dans la matière qu'il a traitée. Ce n'est pas lui qui l'a faite telle ; mais il s'y est adapté avec une merveilleuse souplesse et une richesse inépuisable de dons poétiques. Comme ses devanciers, il aime la chevalerie ; il a du goût pour les histoires passionnées ou galantes, qui détournent souvent les chevaliers de leurs devoirs ; il admet, dans les événements d'ici-bas, l'intervention fréquente de forces surnaturelles ; il a le sens du ridicule auquel donnent lieu tant d'exploits démesurément exagérés ; il sait qu'une note plaisante, voire même bouffonne ou licencieuse, est utile pour reposer de loin en loin l'attention des lecteurs, et que des aventures fantastiques piquent leur curiosité. Il accepte la tradition des actions multiples, qui s'entrecroisent, et des récits sans cesse interrompus, puis repris ; il conserve l'habitude d'intervenir personnellement dans son œuvre, pour dire son mot ; bref, il entre aussi complètement que possible dans son personnage de conteur, qui, par ces belles narrations, veut égayer les loisirs de ses contemporains.

168. *L'attitude de l'Arioste en face de la matière de son poème : la Chevalerie.* — Aucun doute ne peut subsister sur ce point : l'Arioste a été un admirateur convaincu de l'idéal chevaleresque ; il l'a exalté de très bonne foi. Vouloir reconnaître en lui un précurseur de Cervantès, dans la satire de la chevalerie, c'est se méprendre gravement sur ses sentiments et ses intentions : la folie de don Quichotte tient à ce que le malheureux sire de la Manche confond le monde imaginaire des romans chevaleresques avec la vie réelle ; la claire raison de l'Arioste ne s'attache aux histoires de chevalerie que comme à un monde légendaire, mais où se reflètent quelques-uns des aspects les plus nobles et les plus indestructibles de la nature humaine. Pour ce motif, il représente ce monde légendaire avec beaucoup plus de sérieux, par exemple, que ne l'avait fait Boiardo.

Au reste, pourquoi l'Arioste aurait-il fait la satire de la chevalerie ? L'Italie communale n'en avait pas connu les exagérations. Dans les cours princières de la plaine lombarde et vénitienne, où des « Condottieri » heureux avaient conquis le pouvoir au xv^{e} siècle, les vertus chevaleresques étaient fort à la mode : à Ferrare, sous le duc Hercule et sous son fils Alphonse, on vit plusieurs fois la guerre de très près, et Boiardo avait mis son épée, comme sa plume, au service de ses

princes. Il n'est donc pas juste de dire que la chevalerie, au début du XVIe siècle, en Italie, n'était plus qu'un thème poétique — à Florence, passe encore, car une bourgeoisie de gros banquiers et de marchands enrichis y donnait le ton ; mais non à Milan, à Mantoue, à Ferrare, où le métier des armes restait en grand honneur.

169. Seulement, puisque ce monde chevaleresque, qu'il se plaisait à évoquer, était pour lui un idéal légendaire, l'Arioste n'a rien fait pour le ramener aux proportions de la réalité : il s'est lancé intrépidement dans le domaine de la pure légende, avec cette allégresse joyeuse des enfants, qui ne se lassent pas d'évoquer les histoires les plus surprenantes. De là peuvent résulter, dans son récit, quelques notes qui choquent notre besoin moderne de logique et de vraisemblance. Mais il faut bien se convaincre que la fantaisie poétique de l'Arioste évolue dans un plan supérieur à nos préoccupations étroitement réalistes. La disproportion qui existe entre certaines actions des chevaliers du Roland Furieux et la vie quotidienne ne comporte aucune intention ironique. Qu'on en juge par quelques exemples.

Roland, le modèle accompli des vertus chevaleresques, porte sur son visage l'expression de sa volonté indomptable, et toute sa personne annonce une force digne d'Hercule (IX, 56 ; XII, 74). Ces apparences ne sont pas trompeuses : on sait comment, dans la caverne où il découvre Isabelle (§ 132), il tue et pend les vingt brigands qui retiennent la jeune fille prisonnière ; — lorsque le hasard le place sur le passage des troupes que les rois maures Alzirde et Manilard amènent au camp d'Agramant, il en fait, à lui seul, un horrible massacre, auquel aucun homme n'échappe (XII, 73-85) ; — on sait encore qu'au moment où commence la « grande folie », il brise les rochers, déracine les arbres, assomme les troupeaux (§ 116), avec une aisance qui provoque plus d'admiration que d'envie de rire. On est loin de Morgant, le géant de Pulci, qui arrachait un pin pour s'en faire un cure-dents ! Au reste, il n'y a pas de géants parmi les guerriers de l'Arioste : les deux seuls géants authentiques du Roland Furieux apparaissent dans les aventures d'Astolphe en Orient (§ 128) et dans l'histoire de Norandin (§ 146), c'est-à-dire en dehors de l'action épique. Les chevaliers de Charlemagne et d'Agramant appartiennent à une humanité de légende, mais non à une race différente de la nôtre. Toute disproportion de ce genre serait laide ; or ces héros doivent, avant tout, rester beaux, dans l'exceptionnel développement de leur force.

Roger qui, pendant vingt mois, a sucé le lait d'une lionne (XXXVI,

62) et qui a été nourri, ensuite, de moëlle de lions et d'ours (VII, 57), n'est pas moins terrible : à lui seul il massacre et met en fuite l'armée des Grecs devant Belgrade: sa vue serait capable d'intimider même Mars et Jupiter (XLIV, 85 et suiv.). Renaud, lorsqu'il surprend le camp sarrasin sous les murs de Paris, se montre tout aussi redoutable : rien qu'à se nommer, il sème la panique parmi les ennemis (XXXI, 51-54). Il est caractéristique que ces tueries, en masse, de guerriers anonymes, et parfois de foules sans défense, sont considérées comme l'exploit décisif du chevalier, celui où s'affirme la vaillance irrésistible. Lorsque le fils de l'empereur Constantin voit Roger mettre l'armée grecque en déroute, il conçoit pour lui une admiration qui va jusqu'au culte : il croit voir en lui un ange envoyé par Dieu (XLIV, 90-91) ; et Norandin, dont les guerriers et les sujets sont massacrés par Griphon injustement outragé (§ 148), reconnaît aux blessures des victimes qu'il est en présence d'un nouvel Hector, et il lui rend l'hommage qui est dû à un véritable héros.

Le type le plus complet peut-être de cette vigueur guerrière qui est capable d'affronter les foules, est Rodomont, dans l'épisode où il répand, à lui seul, la terreur dans Paris, grâce à une agilité, à une force musculaire, à une ténacité merveilleuses : il bondit, il tue, il incendie, il ébranle, nouveau Samson, les maisons où se réfugie le peuple affolé ; et lorsque, traqué par les chevaliers de Charlemagne, il sent faiblir ses forces, il se jette dans la Seine et se sauve à la nage, laissant derrière lui des monceaux de cadavres (XVI-XVIII). Avec de pareils combattants, le succès d'une bataille, ou même d'une campagne, dépend de la présence de tel ou tel héros : c'est lui qui, dans les rangs ennemis, fait la trouée par laquelle le gros des troupes n'a plus qu'à passer.

170. A la force musculaire des chevaliers se rattache étroitement la question des armes dont ils se servent. Parfois ce sont des armes improvisées, d'un poids tel que seuls des bras de fer peuvent les manier ; Brandemars et Rodomont s'affrontent avec des lances «grosses comme des poutres » ; ce sont des arbres entiers (XXXI, 69) ; Mandricard, lorsqu'il enlève Doralice (§ 138) tue et disperse la garde de cette princesse avec un tronçon de lance, dont il se sert comme d'une massue (XIV, 45) ; lorsqu'il se mesure avec Roland, tous deux, ayant brisé leurs lances, en viennent aux coups de poings et aux corps à corps pour se désarçonner (XXIII, 85-87). Mais ces cas sont exceptionels. Le plus souvent, une partie de la force du chevalier réside dans la qualité

même de ses armes : Dudon possède une massue de fer qui lui vaut « un honneur éternel » (XL, 79) ; il est courant de lire, dans les récits de duels, que la cuirasse est de bonne trempe, que le heaume est de fin métal, ou bien au contraire que la lance, que l'épée ne valent rien ; de là dépend la victoire — ou la défaite.

C'était une croyance naïve, respectée par l'Arioste, que les armes des grands héros de l'antiquité possédaient des vertus que le temps n'avait pas affaiblies, bien au contraire : Durandal, l'épée de Roland, a d'abord appartenu à Hector, de qui Mandricard possède déjà le haubert (XIV, 31) ; aussi s'est-il juré de ne plus porter d'épée tant qu'il n'aura pas conquis celle de Roland. Le haubert de Rodomont, fait d'une peau de dragon, dont les écailles sont impénétrables, a d'abord servi à son aïeul Nemrod (XIV, 118) ; on n'en fait plus de pareils ! D'autres héros se contentent de porter le casque d'un roi ennemi qu'ils ont vaincu, Roland celui d'Almont, Renaud celui de Mambrin (I, 28) — le célèbre « armet de Mambrin », cher à don Quichotte —, ces armes ayant la réputation de devoir leur solidité à quelque vertu magique.

171. Voici une inconséquence à laquelle l'Arioste n'a pas essayé de se soustraire : tous ces chevaliers, les Sarrasins comme les Chrétiens, ont des armes magiques — « fatate » ; — et nous avons le regret d'apprendre que Roland lui-même, comme Achille, est invulnérable, en sorte qu'il peut dédaigner toute protection (XII, 67 ; XXIX, 62) ; son mérite ne s'en trouve-t-il pas fâcheusement diminué ? Nullement. Il faut croire que cette expression n'a pas la valeur que nous sommes tentés de lui attribuer ; elle traduit simplement la stupeur causée par l'incroyable résistance d'une cuirasse, par les effets inouïs d'une arme qui entame le plus « fin » métal, par l'endurance d'un combattant qui ne paraît pas sentir les coups qu'on lui assène ; ce n'est guère, en somme, qu'une forme du superlatif. L'usage ne subsiste-t-il pas d'appeler « ensorcelé » un objet dont on ne réussit pas à faire ce qu'on veut ? Et l'impatience ne nous fait-elle pas dire : j'en viendrai bien à bout, quand le diable y serait ? — ce qui ne prouve pas péremptoirement que nous croyons à l'intervention du diable ou de la magie dans tous nos mécomptes.

D'ailleurs, il y a réellement, dans l'arsenal du Roland Furieux, des armes qui possèdent un pouvoir irrésistible, par elles-mêmes, indépendamment de celui qui s'en sert ; mais ceci relève de la magie (§ 184), et ne saurait s'appliquer aux armes excellentes maniées avec

une force et un art exceptionnels. Un fait le prouve : c'est que bien des guerriers pourvus de ces armes finissent par ne plus être protégés par elles ; tel est le cas de Gradasse (XXXIII, 82), quand il tombe sous les coups de Roland (XLI, 83-85), et de Mandricard (XXVI, 83), lorsque Roger le frappe à mort (XXX, 59). Le poète oppose-t-il dans ces cas-là enchantement à enchantement ? Aucunement ; la force et l'adresse du chevalier l'emportent seules ; le reste n'est que figure de style.

172. D'après cette conception de la valeur du chevalier, le duel est naturellement la forme de combat qui domine dans la poésie chevaleresque. L'Arioste est resté fidèle à cette tradition ; mais la grande variété d'incidents, qui caractérisent ses duels, montre le très vif intérêt qu'il prenait, et que prenait son public, aux scènes de ce genre. Celles-ci lassent assez vite l'attention du lecteur moderne ; mais elles passionnaient encore les hommes du XVI^e siècle. Qu'on relise ces quatre vers, où sont décrits les témoins du duel engagé entre Marphise et Guidon le Sauvage (§ 153) : « On ne voyait pas un seul spectateur respirer, ouvrir la bouche, remuer les paupières, tant chacun était attentif à considérer lequel des deux champions allait remporter la palme » (XIX, 93). C'est avec une attention toute pareille que les lecteurs du Roland Furieux ont lu le récit des duels qui remplissent le poème, notamment la rencontre finale de Roger et de Rodomont, où l'agilité triomphe de la masse et l'intelligence l'emporte sur la brutalité.

Mais le poète a élargi le cadre de ces combats singuliers, notamment dans la lutte décisive entre trois champions chrétiens et trois sarrasins, à Lampéduse (§ 112) : celle-ci ne se décompose pas en trois duels parallèles, car chacun des combattants est amené à changer plusieurs fois d'adversaires, et de ces chassés-croisés résultent des surprises qui précipitent le dénouement. On peut noter encore ici le tournoi de Damas, qui est fort mouvementé, par l'intervention de Griphon (§ 148) et par celle de Marphise (XVIII, 106 et suiv.). Mais surtout il importe d'indiquer que l'Arioste s'est plusieurs fois appliqué à rendre la physionomie d'ensemble d'une bataille, d'une mêlée générale. Le long récit des combats engagés sous les murs de Paris, au chant XVI, renferme à cet égard, quelques notations hardies et neuves (st. 56 et suiv., 68 et suiv.). On y admire l'art déployé par l'Arioste pour enrichir les scènes traditionnelles de duels par une observation plus attentive des conditions de la guerre réelle ; et on peut aussi se convaincre du

sérieux avec lequel le poète envisage le métier des armes : l exploit isolé du chevalier errant s'efface ici devant les mouvements savamment concertés de troupes nombreuses et disciplinées : nous assistons aux préparatifs et aux opérations d'un siège (XIV, 111 et suiv. ; XL, 15 et suiv.), à une bataille navale (XXXIX, 79-86), à tout cet art complexe de la guerre, dans lequel l'Arioste affirme que les Sarrasins étaient beaucoup moins versés que les Chrétiens (XIV, 109 et suiv. ; XV, 3-4).

173. La force, même servie par l'intelligence n'est pas tout : l'idéal chevaleresque comporte encore un certain nombre de vertus qui sont le résultat de victoires remportées par l'homme sur lui-même. Le métier des armes est le plus noble de tous à une double condition : que le chevalier soit le serviteur d'une cause juste, et qu'il la soutienne avec désintéressement et loyauté.

La loyauté dans les combats est un caractère trop essentiel de la chevalerie pour que le poète ne l'ait pas placée au premier rang. Pour ces héros de roman, la guerre était le plus beau des jeux, mais un jeu dont la règle était sévère et compliquée. Les contemporains de l'Arioste en suivaient avec intérêt l'application rigoureuse dans la conduite d'un Roland, d'un Renaud, d'un Roger, d'un Zerbin ou d'un Brandemars ; et ce n'est pas sans curiosité qu'un moderne en admire les subtilités parfois inattendues. Les âmes sensibles apprécient la raison pour laquelle c'est une honte de vouloir désarçonner un cavalier en frappant son cheval : la pauvre bête, en effet, n'a aucune responsabilité dans cette affaire (XXX, 50). Comment ne pas s'étonner de la magnanimité d'un prince qui applaudit au massacre de ses soldats et de son peuple, parce que l'auteur de cette tuerie est « le plus gentil chevalier » (XVII, 66), un « ange descendu du ciel » (XLIV, 90) ? Il ouvre son cœur à cet envoyé de Dieu et lui offre la moitié de son royaume (XVIII, 68) ! Nous approuvons le caractère sacré qui s'attache à la parole donnée (XXI, 1-3) ; mais nous comprenons mal que cette obligation fasse du loyal Zerbin le défenseur de la perfide et odieuse Gabrine (§ 149).

Sans doute, on est tenté de reconnaître une nuance d'humour dans ces épisodes. Admettons qu'elle y soit : elle ne vise que des applications inattendues du sentiment et du devoir chevaleresque, non pas ce devoir et ce sentiment en soi. Les exemples de générosité, de modération, de magnanimité que présente l'action épique du poème ne peuvent laisser aucun doute sur l'intention qu'a eue l'Arioste

d'exalter ce qu'il y a d'humain dans l'idéal chevaleresque : Roland, si prompt à pourfendre ses adversaires, répugne à répandre le sang des ennemis de l'Empereur et de la Foi, lorsqu'il les voit endormis et sans défense (IX, 3-4) ; il maudit, il fait disparaître l'arquebuse, invention diabolique du Frison Kimosch (§ 143-144), car il prévoit qu'elle détruira les pures traditions de la guerre chevaleresque ; lors de la prise de Bizerte, il déplore, avec Astolphe, les violences inutiles et injustes qu'ils ne sont pas en mesure d'empêcher (XL, 34). L'Arioste a bien senti que cette humanité de ses chevaliers ne pouvait que rehausser leur prestige.

D'autre part, il manifeste un goût médiocre pour les machinations ténébreuses : Ganelon est absent du Roland Furieux ; et la race des traîtres mayençais n'est représentée que par Pinabel (§ 140) et, plus modestement encore, par Bertolas (XXV, 74). Les chevaliers dont l'Arioste s'est plu à tracer les portraits sont loin assurément d'être parfaits ; chacun d'eux possède son caractère propre, qui n'est pas exempt de faiblesses (§ 257-265) ; mais tous, par quelque côté, concourent à fixer les multiples aspects d'un type idéal.

174. Les causes au service desquelles ces chevaliers mettent leur vaillance sont variées et, dans le nombre, il en est de puériles : on a vu que Mandricard prend part à la guerre contre Charlemagne pour conquérir l'épée de Roland, et Gradasse pour s'approprier Bayard, le cheval de Renaud (§ 110) ; mais ce sont deux Sarrasins. Inversement les exploits des chevaliers errants qui, en tous lieux, mettent leur épée au service de l'innocence persécutée, sont réservés aux Chrétiens : Roland délivre Isabelle, Zerbin (§ 131-133) et deux fois Olympe (§ 143-145) ; Renaud rend la vie et l'honneur à Guenièvre (§ 141-142) ; Astolphe affranchit Sénape des châtiments qu'il a encourus (§ 129-130) ; Bradamante punit le traître Pinabel (§ 140) et met fin à l'injuste épreuve que Rodomont impose à tous les chevaliers qui passent sur son pont (§ 135). Si Roger arrache au supplice Angélique (§ 121) et Richardet (§ 155), c'est que, païen d'éducation, il est promis à une infaillible conversion.

175. Le mobile qui fait le plus souvent agir les chevaliers, tant païens que chrétiens, est la fidélité à leur prince. A cet égard, les Sarrasins ne craignent aucune comparaison, car Roland lui-même donne un fâcheux exemple, et Renaud, plus attaché à son devoir, se permet aussi certaines libertés (XXVII, 8). Roger, au contraire, incarne un idéal presque surhumain de fidélité chevaleresque, lorsqu'il fait

passer avant son amour pour Bradamante et avant sa promesse de se convertir, d'abord le serment qui le lie à son roi (§ 122-125), ensuite son dévouement sans condition au prince Léon (§ 126). D'autre part, nous voyons que, pour obéir à l'appel d'Agramant, Rodomont repousse un défi, celui de Roger, avec qui, plus qu'avec personne, il brûle de se mesurer (XXVI, 93-94), et consent à retarder le règlement de sa querelle avec Mandricard, qui lui a enlevé sa fiancée (§ 138).

176. *Le Christianisme.* — Les chevaliers de Charlemagne étaient les champions de la foi, et l'Arioste s'en est souvenu ; mais il ne faut pas demander à cet épicurien un sentiment religieux personnel et profond. La société ferraraise conservait des habitudes de dévotion extérieure, auxquelles il ne s'est pas soustrait, mais qui ne lui inspiraient aucune ferveur. De là vient la médiocrité du rôle joué par le merveilleux chrétien dans son poème. Tout se réduit pour lui à dire que Dieu dirige les événements de ce monde, et les dirige dans un sens favorable à ceux de ses fidèles qui implorent dévotement son secours (§ 109-110). C'est Dieu qui poursuit le châtiment de Roland, coupable de trahir ses devoirs de chevalier chrétien, et qui prépare son retour victorieux sur les champs de bataille (XXXIV, 62-64, 66) ; dans ce dernier cas, son mandataire n'est plus saint Michel, mais bien saint Jean l'Evangéliste et, détail déconcertant, le plus fou des chevaliers chrétiens, Astolphe !

177. Ces personnages sont loin d'avoir la gravité qui conviendrait à leur rôle. Saint Michel commence par faire appel au concours de personnifications abstraites, renouvelées de la mythologie antique, le Silence, la Discorde, la Fraude, la Superbe, et il se comporte à leur égard avec une brusquerie toute plébéienne : s'apercevant que la Discorde, au lieu d'exécuter les ordres divins, s'attarde dans un couvent de moines, il la saisit par les cheveux, la bourre de coups de poing et de coups de pied, puis lui brise sur la tête et sur le dos une lourde croix qu'il a prise en guise de massue. (XXVII, 37-38) On reconnaît dans ces impertinences, outre la malice familière au poète, le réalisme cher aux récits populaires, dont un Pulci et un Boiardo avaient déjà souligné les écarts par un sourire narquois.

Saint Jean l'Evangéliste, qu'Astolphe trouve au Paradis terrestre, ne manque pas de dignité : il fait inévitablement penser à plusieurs personnages dantesques, investis des fonctions de guides : il a la barbe fleurie de Caton, la parole élégante de Virgile et de Stace, l'information

précise de Matelda et de Béatrice. Cela ne l'empêche pourtant pas de tenir, sur les héros de la légende ou de l'histoire, et sur l'immortalité que leur assurent les poètes, des propos fort hétérodoxes : ne va-t-il pas jusqu'à dire qu'il a été lui-même homme de lettres, et que le prince qu'il a glorifié — en l'espèce, le Christ — l'a bien récompensé de ses peines en l'affranchissant de la mort (XXXV, 28-29) ?

Le rôle attribué à Astolphe relève d'une fantaisie plus grosse, mais non pas plus irrévérencieuse : les plus grands miracles accomplis dans le poème, la création d'une cavalerie avec des pierres qui roulent du haut d'une montagne, et d'une flotte à l'aide de branchages jetés à la mer, sont l'œuvre de cet aimable étourdi ; ces prodiges ressemblent fort à des opérations magiques (XXXVIII-XXXIX). Au moins pour monter dans la lune, saint Jean dispose-t-il du char qui avait enlevé jadis Elie ! Un seul miracle, la guérison d'Olivier, est accompli dans des formes liturgiques (XLIII, 192) ; mais Astolphe est au-dessus de ce ritualisme étroit : il fait des miracles comme il monte sur l'hippogriffe, et comme il sonne du cor, en badinant ; et le poète badine avec lui.

En un seul passage, l'Arioste fait intervenir le diable — sans d'ailleurs nous montrer sa figure — : lorsque le Malin voit Charlemagne privé du bras de Renaud, il prend soin de rappeler auprès d'Agramant les meilleurs de ses chevaliers, pour briser la résistance des Chrétiens (XXVII, 13). De cette indication discrète, le Tasse tirera, dans sa Jérusalem délivrée, des développements qui n'éviteront pas le grotesque (ch. IV).

178. On ne saurait nier que l'Arioste ait eu un sens médiocre du divin. La prière qu'il place dans la bouche du « dévot empereur » est un morceau d'une curieuse inconscience ; ce sont plutôt des conseils que Charlemagne donne à Dieu, et d'où l'humilité du ton n'exclut pas la menace : « Si tu ne sauves pas tes fidèles, tes ennemis constateront ton impuissance ; et alors, parmi les tiens, que de défections ! » Puis, pour finir, cette proposition de débiteur insolvable à son créancier : « Nos mérites ne peuvent en rien nous acquitter, et nous ne devons pas espérer ton pardon ; mais si tu veux nous accorder ta grâce, tout s'arrangera pour le mieux ! » (XIV, 70-72). Ailleurs, Roger laisse entendre que la Providence a bien l'air de s'en remettre à la Fortune du soin de gouverner le monde (XXII, 57) — il est vrai qu'à ce moment Roger n'est pas encore converti !

Quelques notes discordantes comme celles-là nous éclairent sur les aptitudes religieuses du poète. Mais il serait imprudent de chercher

dans ces passages une intention sarcastique : l'Arioste parle simplement de choses qui sont étrangères à ses préoccupations. Ce qu'il comprend le mieux, ce sont les cérémonies extérieures du culte (XIV, 68-69) ; il croit à l'efficacité de la prière impériale, expression de la pensée de tout le peuple (*ib.*, 74-75) ; il ne s'étonne pas qu'un vœu, même tardif et peu désintéressé — celui que fait Roger, sur le point d'être englouti par la mer (XLI, 47-50) — soit suivi d'un secours miraculeux. Telles étaient, en effet, les manifestations habituelles de la vie religieuse à Ferrare.

176. Il serait plus injuste encore de prendre pour un indice de dénigration systématique la satire que le poète fait des mœurs du clergé, des moines, de la curie romaine et du scandale des indulgences (XXVI, 31-32) ; autant vaudrait lui faire honneur, comme d'une initiative personnelle, de l'idée qu'il exprime avec force, d'une croisade à entreprendre contre « les Turcs immondes », pour libérer le saint Sépulcre (XV, 99 ; XVII, 73-75). En tout cela, l'Arioste n'est que l'écho fidèle, éloquent, passionné même, des mouvements de l'opinion publique contemporaine. Mais il faut admirer l'adresse avec laquelle il a tiré parti de ces sentiments, qu'il partageait avec les hommes de son temps, pour donner une apparence de gravité au côté religieux de son poème : la déchéance de l'Eglise l'amène à marcher dans le sillage de Dante, et l'alarme suscitée dans la Chrétienté par les conquêtes des Turcs lui a permis d'accuser l'opposition entre païens et chrétiens, beaucoup plus que ne l'avaient fait ses devanciers immédiats. A cet égard, on peut remarquer qu'au début de son poème, l'Arioste s'écarte peu, sur ce point de l'exemple de Boiardo ; c'est seulement à mesure que se développe l'action épique que les chevaliers Sarrasins laissent paraître plus de dureté et de violence, et moins de loyauté.

Dans un des derniers épisodes, on assiste à une curieuse tentative de conversion. La veille du combat de Lampéduse (§ 112), l'honnête Brandemars, jadis converti par Roland, fait auprès de son ancien ami Agramant une démarche au moins risquée, et dont il s'acquitte avec la plus insigne maladresse : il engage le roi de Barbarie à devenir chrétien, sous prétexte que lui-même se trouve bien d'avoir abjuré, et que tel est son intérêt véritable. Le discours de l'indiscret prosélyte est d'une platitude pénible (XLI, 38-41) ; il soulève l'indignation d'Agramant, qui, sans attendre la fin de l'homélie, a beau jeu pour prendre un avantage éclatant, au point de vue de la noblesse du caractère et de la fierté du langage, sur son ancien compagnon d'armes passé dans

le camp adverse (*ib.* st. 42-45). Ni l'Arioste ni ses lecteurs n'ont prévu que notre sympathie, en cette affaire, irait au Sarrasin, bien que Brandemars soit le héros et le martyr, hautement glorifié, de cette phase finale du conflit entre l'Empereur et l'envahisseur africain (XLIII, 169-173).

Le poète a donc pris nettement parti pour les Chrétiens. Il l'a fait avec la mesure qui convenait à son tempérament d'artiste étranger à tout mysticisme ; mais cette partialité, qu'il a trouvée dans la conscience de ses contemporains, en face de l'islam, lui a permis, si peu fervent qu'il fût, de réintroduire dans l'épopée chevaleresque une parcelle d'intérêt religieux.

180. *La magie.* — Voici, en regard du christianisme, l'élément surnaturel dérivé des Romans de la Table Ronde. Boiardo lui avait accordé une assez large place, et l'Arioste y a pris un visible plaisir. Il faut rappeler d'ailleurs que la magie était fort à la mode, notamment à la cour de Ferrare (§ 208) ; pour son compte, le poète ne croyait pas à ces « sottises » (XXXIV, 85) ; mais il appréciait le charme des histoires où les interventions magiques jouent un rôle, et il en a fait un usage, peut-on dire, raisonnable et logique. Au lieu d'être un pur divertissement, un moyen de provoquer des scènes fantastiques, la magie constitue, pour l'Arioste, un des ressorts essentiels de l'action, en particulier du roman de Bradamante et de Roger ; chaque enchantement vise un objet particulier, et l'atteint ; il y a des duels d'enchanteurs comme des duels de chevaliers : l'un évince l'autre, et ces victoires successives conduisent au dénouement. Le poète a donc discipliné les ressources que lui offrait cet aspect de la tradition romanesque. Par exemple, il a négligé les purs effets de surprise, les coups de théâtre que Boiardo avait multipliés au moyen des deux sources de la forêt d'Ardenne, dont l'une rendait amoureux, tandis que l'autre faisait prendre en haine l'objet aimé ; il en résultait d'amusants chassés-croisés, qui d'ailleurs ne conduisaient à rien. L'Arioste ne s'est souvenu de la fontaine de Merlin que tout à la fin de son poème, pour guérir définitivement Renaud de son amour pour Angélique (XLII, 61-63) ; personne n'y pensait plus ; mais l'esprit ordonné du poète a tenu à régler cette affaire, avant de mettre le point final à son œuvre.

181. Les enchanteurs, les magiciennes, les fées, bonnes ou mauvaises, jouent donc un rôle actif dans le Roland Furieux : on a vu ce que fait Atlant pour soustraire Roger à sa destinée, qui est de devenir

chrétien et de mourir prématurément (§ 120-121), et comment Mélisse déjoue un à un les enchantements d'Atlant. Le poète apporte une certaine précision, qui devait plaire à ses lecteurs, familiers avec ces pratiques, dans la description des opérations magiques : le livre de sorcellerie y joue un grand rôle, depuis l'étrange ermite du chant II (st. 15) jusqu'à Astolphe, qui rompt des enchantements variés à l'aide du livre de Logistille (§ 128). Bradamante, grâce à l'anneau magique, suit aisément la manœuvre d'Atlant qui combat, monté sur l'hippogriffe : tandis qu'aux yeux du commun des mortels il présente l'aspect d'un guerrier maniant avec rapidité des armes redoutables, elle voit le sorcier, sans lance ni épée, qui lit dans un livre ; et les formules qu'il prononce produisent cette fantasmagorie (IV, 16-17). L'Arioste explique encore comment le magicien, dès lors vaincu, fait cesser l'illusion du donjon inaccessible (*ib.*, 58), et comment, plus tard, Astolphe réduit à néant le palais enchanté (XXII, 23).

182. Atlant est, avec Mélisse, le magicien le plus fécond en sortilèges : même après sa mort, il sauve Roger et Marphise de la honte et du désespoir ; car du fond de son tombeau il élève la voix pour séparer le frère et la sœur, sur le point de s'entretuer (XXXVI, 59). Mélisse fait sortir d'une autre tombe une voix prophétique, celle de Merlin, qui annonce à Bradamante à quelles hautes destinées est réservée la race qui naîtra d'elle et de Roger (III, 16-19). D'autre part, Merlin a suscité, pour orner une de ses fontaines, des sculptures (XXVI, 30 et suiv.), et, dans le donjon de Tristan, des peintures (XXXIII, 4 et suiv.), prophétiques les unes et les autres. Mais la gloire de la famille d'Este est encore prédite d'autre manière : la chambre nuptiale, procurée à Roger et à Bradamante par l'infatigable Mélisse, est la tente que la prophétesse Cassandre, fille de Priam, avait brodée pour Hector (XLVI, 80 et suiv.) ; et ces broderies tracent par avance l'histoire des hauts faits des princes d'Este.

Maugis, frère de Vivien et cousin de Renaud, est le seul des chevaliers chrétiens qui soit versé dans les arts magiques ; mais son rôle reste effacé : sans doute, ne convenait-il pas que la victoire de Charlemagne dût quelque chose à des enchantements ; les Chrétiens n'acceptent pas volontiers l'idée de cette collaboration. Au moment où s'engage un duel terrible entre Renaud et Gradasse, Maugis voudrait bien venir discrètement en aide au champion chrétien, mais il n'ose pas, sachant que son cousin ne le lui pardonnerait pas (XXXI, 108, et XXXIII, 85). Du moins Maugis intervient-t-il pour délivrer Renaud de son amour

pour Angélique (XLII, 30 et suiv., et 65). Une seule fois l'Arioste rapporte le bruit selon lequel des esprits d'enfer, évoqués par Maugis, auraient contribué à la déroute des Maures — simple réminiscence de Boiardo, discrètement indiquée (XXXI, 86-87).

183. Les fées occupaient une place importante dans les romans de la Table Ronde : Boiardo avait mis en scène Alcine, Morgane, puis une Falérine, qui jouait un rôle très semblable à celui d'Alcine chez l'Arioste. A cette dernière, l'auteur du Roland Furieux a donné, de sa propre autorité, une sœur, Logistille, qui forme le contraste le plus complet avec Alcine. Celle-ci représente la beauté rayonnante, qui fascine et qui s'abandonne elle-même à l'amour ; elle se fait aimer et elle aime ; elle est la volupté et même la luxure ; aussi est-elle inconstante : telle la Circé antique, elle transforme en animaux, en arbres, en objets variés, les amants qui ont cessé de lui plaire : Astolphe apparaît d'abord dans le poème sous la forme d'un myrte (VI, 27). Lorsque Roger paraît, Alcine s'éprend éperdument de lui et ne songe pas à lui donner un successeur ; elle ne vit plus que pour l'aimer ; et Roger ne s'aviserait pas de la quitter, si Mélisse, qui a pris les traits du vénérable Atlant, ne venait le faire rougir de la mollesse où il oublie les glorieux destins auxquels il est réservé (§ 120). Alors Roger s'enfuit, vainement poursuivi par Alcine, qui se désespère de n'avoir pas, comme Didon, la ressource de se donner la mort !

Ainsi l'Arioste a su prêter quelque consistance à ce personnage, grâce à deux traits qui ne relèvent pas de sa qualité de fée : c'est d'abord une ardeur de passion, qui la rapproche de l'humanité, et que lui empruntera, plus tard, l'Armide du Tasse ; d'autre part, Alcine revêt une signification allégorique, qui rappelle certaines conceptions dantesques, notamment « la sorcière antique » du Purgatoire (XIX, 7-33), qui représentait tous les appétits désordonnés de la chair.

Logistille, beaucoup moins riche de vie et de vérité humaine, est purement allégorique : elle personnifie la vertu, la raison secourable ; pleine de bonté pour les transfuges du royaume d'Alcine, elle leur prodigue ses conseils et ses bienfaits, et les met en possession de talismans nombreux, pour leur permettre de rentrer sains et saufs dans leur pays (§ 120 et 128).

184. Ces talismans, l'anneau, la lance d'or, le bouclier, le cor, le livre de sorcellerie, jouent un rôle décisif en plusieurs épisodes des diverses actions, car l'effet en est infaillible. Quelques-uns ont une

longue histoire : l'anneau, qui possède la double vertu de protéger contre les enchantements et de rendre invisible, appartenait d'abord à Angélique, à qui le fourbe Brunel l'avait dérobé : sur les indications de Mélisse, Bradamante l'enlève à Brunel (IV, 13 et suiv.) ; Mélisse le remet à Roger, qui le passe ensuite au doigt d'Angélique, sans se douter qu'il opère une restitution (X, 108-109) ; ainsi s'achève logiquement le cycle des aventures du précieux bijoux. La lance d'or, qui renverse tout guerrier qu'elle touche, avait été apportée d'Orient par Argalias, frère d'Angélique ; Astolphe s'en est emparé, et par la suite, il la confie à Bradamante (XXIII, 15). Ces deux talismans, qui figurent déjà dans le poème de Boiardo, sont maniés par l'Arioste avec une ingéniosité qu'inspire toujours une raison éprise d'ordre et de clarté. A l'inverse des armes prétendues « enchantées » que manient tous les chevaliers de premier rang (§ 171), la lance d'or possède par elle-même une vertu magique, indépendante de la vaillance de celui qui s'en sert ; ainsi armée, Bradamante n'a plus à redouter aucun adversaire, pas même Rodomont (§ 259). D'ailleurs, elle ignore la vertu de la lance à laquelle elle doit une gloire sans cesse renouvelée, en sorte que sa loyauté n'est pas en jeu ; enfin la lance d'or renverse l'adversaire sans le tuer ; Bradamante peut donc s'en servir sans être sanguinaire : elle n'est inexorable que contre le traître Pinabel.

185. L'hippogriffe est le plus fameux des moyens surnaturels dont disposent les héros de l'Arioste. Le poète cependant insiste sur le fait que ce composé de cheval et de griffon n'est pas une illusion produite par un enchantement (IV, 18) ; c'est un animal véritable ; mais il admet qu'il a fallu les arts magiques familiers à Atlant pour le faire venir des pays hyperboréens, et pour le dresser. Cette attrayante monture est une invention de l'Arioste, qui, d'ailleurs, avait présent à l'esprit le Pégase antique, manœuvré par Bellérophon, grâce au mors que Minerve lui avait fourni. L'hippogriffe, d'autre part, n'est que l'aboutissement de la conception du cheval de bataille idéal, docile, merveilleux de vitesse et d'agilité, dont disposent quelques chevaliers : Bayard, le cheval de Renaud, a une intelligence humaine (II, 20) ; Rabican, qu'Astolphe a pris à Argalias, comme sa lance, est né du vent et de la flamme, et il ne se nourrit que d'air (XV, 41) ; il est donc assez semblable à ces coursiers de Pulci, dans lesquels des démons sont entrés, et qui exécutent un bond prodigieux par-dessus le détroit de Gibraltar. L'hippogriffe représente le degré suprême de

légèreté et de rapidité auquel puisse aspirer un chevalier en quête d'aventures sensationnelles.

On sait déjà quels prodigieux voyages accomplissent avec lui Roger (§ 120 et suiv.) et Astolphe (§ 129-130), et comment ce dernier cavalier, sur les instructions formelles de saint Jean, rend sa liberté à l'hippogriffe, qui en profite d'ailleurs aussitôt pour disparaître à tout jamais. Ainsi se manifeste constamment, dans les inventions les plus hardies de l'Arioste, le besoin de laisser le lecteur sur une conclusion logique, propre à satisfaire sa curiosité, et à le ramener, après des envolées fantastiques, sur le terrain solide de la réalité.

Le domaine du merveilleux, dans le Roland Furieux, est d'ailleurs beaucoup plus vaste que ne l'indiquent ces notes sommaires. Dès les premières stances, l'ombre d'Argalias se dresse au milieu d'un cours d'eau pour reprocher à Ferragus son manque de parole à l'égard d'un ennemi vaincu (I, 25) ; jusqu'au bout, Mélisse intervient dans l'action, ici pour arrêter le duel entre Roger et Renaud (XXXVIII, 73 et suiv.) ; là, pour rappeler à la vie Roger accablé de désespoir et le mettre en présence du loyal Léon (XLVI, 20 et suiv. ; § 126). Ailleurs on perçoit un écho discret des contes populaires, avec des histoires d'ogre (§ 146) et de géant (§ 128) ; Horrile, dont les membres coupés se resoudent d'eux-mêmes, nous reporte à certaines scènes de l'Enfer de Dante (ch. XXVIII). A tout cela, l'Arioste a mêlé des réminiscences classiques : si l'hippogriffe procède de Pégase, si la tente de Roger a été brodée par Cassandre pour Hector, le filet d'acier de Caligorant (§ 128) est celui qu'avait jadis forgé Vulcain pour prendre au piège Mars et Vénus (XV, 56). Enfin, toutes les horreurs de l'île d'Hébude ont un caractère nettement mythologique : le monstre est bien celui qui menaçait Andromède, et l'affreux tribut imposé aux insulaires a pour origine une vengeance de Protée, berger des troupeaux de Neptune (VIII, 52-56).

On voit avec quel éclectisme et quelle fantaisie l'Arioste a rapproché dans son poème les éléments merveilleux les plus divers, sans se préoccuper de les fondre autrement que par le charme triomphant de son art.

186. *L'allégorie.* — On ne saurait dire que l'allégorie fût un élément essentiel du roman de chevalerie ; cependant, l'habitude de moraliser à tout propos, parfois hors de propos, et d'attribuer un sens caché, une application pratique aux fictions des poètes, était trop

enracinée dans les esprits, à la fin du moyen âge — au pays de Guillaume de Lorris comme dans celui de Dante — pour qu'il n'en pénétrât pas quelque chose dans les grandes œuvres narratives de la Renaissance.

Par son génie éminemment descriptif, plastique et coloriste, comme par la limpidité de sa vision, l'Arioste n'était pas préparé de façon particulière à concevoir des combinaisons de formes ou d'événements destinées à enfermer une pensée abstraite ou une leçon pratique ; il s'est exercé cependant à ce jeu, avec une certaine application. Mais son tempérament réaliste le portait à insister de préférence sur le côté satirique de ses allégories, et sur leur rapport avec la vie contemporaine.

187. Il y a d'abord un symbolisme classique, qu'il ne convient de rappeler que pour mémoire ; c'est celui qui, d'après l'exemple de Virgile, d'Ovide, et de bien d'autres poètes, personnifie la Discorde, la Fraude, le Silence, — ce précurseur de la stratégie moderne, qui fait avancer les armées sous la protection d'une épaisse nuée (XIV, 97) —, le Sommeil, enfin, dont la demeure donne lieu à une des descriptions les plus fameuses du poème (*ib.*, 93-94) ; et aussitôt, les applications satiriques commencent : saint Michel a la naïveté de chercher le Silence dans les monastères, où personne ne le connaît (*ib.*, 80), et c'est la Discorde qui a élu domicile parmi les moines (*ib.*, 81, et XXVII, 37) !

D'autres allégories sont plus spécialement inspirées de Dante : la Fraude (XIV, 87) rappelle par quelques traits le Géryon de l'Enfer (XVII, 10 et suiv.) ; sur une des fontaines de Merlin est sculpté un monstre apocalyptique (XXVI, 30 et suiv.), très directement inspiré par la louve dantesque. Mais le rôle du levrier, qui chez Dante rejette en enfer cette ennemie du genre humain (*Enf.* I, 49 et suiv. ; et 100-111), est tenu ici par cinq adversaires, François Ier, Maximilien, Charles-Quint, Henri VIII et Léon X ; et le monstre, contre lequel ceux-ci partent en guerre, est aussi plus terrible que la louve ; car à une gueule bien armée de dents, il joint les griffes du lion, le corps du renard, et des oreilles d'âne. Cet animal compliqué représente apparemment toutes les tares qui déshonoraient les cours princières de la Chrétienté, sans excepter celle de Rome (st. 32).

188. Un premier groupe important de figures allégoriques apparaît dans l'île d'Alcine, et illustre cette idée morale fort élémentaire : la jeunesse est exposée à s'abandonner à la sensualité ; même dûment

avertie du danger, même décidée à lutter contre les vices qui la détournent du chemin de la vertu, elle a les plus grandes chances de succomber. Pour la ramener à la sagesse, il faut une vigoureuse intervention de la raison, avec une force de volonté à toute épreuve. Voilà ce que nous sommes invités à comprendre, quand nous voyons Roger, monté sur l'hippogriffe qu'il ne sait pas diriger (la fougue indisciplinée de la jeunesse) aborder dans l'île paradisiaque d'Alcine (VI, 19). Astolphe, métamorphosé en myrte, l'avertit du caractère égoïste et pervers de la fée (st. 33), et Roger, docilement, s'efforce de prendre le sentier escarpé qui conduit chez Logistille ; mais dès le début (comme Dante dans la forêt obscure), il est arrêté par une armée de monstres hideux ou grotesques, qui symbolisent une longue série de difformités morales. Comment les nommer toutes ? Il y a là (VI, 61) une étonnante exhibition : hommes à têtes de singes, de chats et de chiens, ou encore à jambes de bouc, montés sur des autruches, sur des aigles, sur des grues, nus ou bizarrement armés, mâles ou femelles, ou les deux à la fois : leur capitaine, gras, hydropique, ivre, est affalé sur la tortue qui lui sert de monture. Cette description renferme, sans doute, des traits de satire personnelle, qui nous échappent. Roger fait un carnage parmi ces ennemis peu redoutables ; mais ils sont trop, et il est près de succomber sous le nombre ; car il néglige de recourir au bouclier miraculeux d'Atlant, soit qu'il n'en connaisse pas encore le maniement, soit que, par un sentiment chevaleresque, il en dédaigne le secours (st. 67). Mais sa défaite est consommée par des adversaires aux formes plus attrayantes : deux charmantes jeunes femmes montées sur une licorne blanche — la Beauté et la Grâce (st. 68-69) — s'offrent à le conduire vers le palais d'Alcine, et Roger les suit ; mais avant d'y pénétrer, il doit encore vaincre une géante, Eriphille, montée sur un loup — toujours le souvenir de la louve de Dante —, qui porte à son casque, en guise de cimier, un crapaud venimeux, et est parée de vêtements épiscopaux : c'est l'Avarice (VII, 3-5). Après l'avoir jetée à terre, le jeune chevalier est admis à pénétrer dans le palais d'Alcine — la Luxure — et se laisse entièrement subjuguer par elle.

On a vu (§ 120) comment Mélisse arrache Roger à cette vie dégradante. De terribles obstacles, qui exigent beaucoup d'endurance, lui restent à surmonter pour parvenir chez la sage Logistille : il y parvient enfin, et se voit accueilli dans ce nouveau royaume par les personnifications des quatre vertus cardinales qui le présentent à leur

bienveillante souveraine. Les conseils que celle-ci donne à Roger sont sujets à recevoir une interprétation allégorique : elle lui enseigne à diriger l'hippogriffe — donc à discipliner sa fantaisie —, et le jeune héros conserve, outre l'anneau que lui a remis Mélisse — symbole de clairvoyance—, l'écu éblouissant d'Atlant — la volonté irrésistible ; — ainsi armé, il n'a plus rien à craindre.

189. Ce n'est pas faire grand tort à l'Arioste de dire que ce symbolisme assez puéril n'est parfois ni très clair ni très cohérent ; il est fait de combinaisons laborieuses et froides, ou du moins qui nous paraissent telles. Mais rappelons-nous les allégories pénibles dont Isabelle d'Este imposait à un Mantegna la réalisation picturale. Comment, en lisant l'épisode d'Alcine — tableaux voluptueux mis à part —, ne pas penser à « la Sagesse victorieuse des vices », dont tout le talent du grand artiste ne parvient pas à dissimuler le caractère factice et l'obscurité ?

De même, pourquoi faut-il qu'avant de se livrer à la volupté, Roger soit vainqueur de l'Avarice ? Quel sens peut avoir l'amour passionné, durable, qui, en présence de Roger, s'empare du cœur inconstant de la fée, pour la première fois ? Pourquoi encore faut-il que Roger surmonte tant d'obstacles pour atteindre le royaume de Logistille, alors que d'autres amants d'Alcine, délivrés par Mélisse — Astolphe par exemple — y arrivent très facilement ? Il suffit de poser ces questions pour montrer ce qu'avait d'absurde la tentative faite, au XVIe siècle, par certains commentateurs de l'Arioste, pour découvrir dans son poème un enseignement moral enfermé dans une suite continue de symboles !

190. L'autre épisode allégorique du Roland Furieux est le voyage d'Astolphe dans la lune, épisode plus piquant, plus satirique, inspiré par une fantaisie plus légère, c'est-à-dire où il faut encore moins chercher une doctrine cohérente : ce sont des étincelles, brillantes de malice, que jette capricieusement la verve de l'Arioste. La visite que fait Astolphe, conduit par saint Jean, au dépôt des objets perdus par les hommes, l'énumération de ces objets et les variations sur la folie des mortels constituent un badinage purement satirique (XXXIV, 73-86). Ensuite vient un morceau où l'allégorie occupe la première place.

L'apôtre introduit Astolphe dans un palais, situé au bord d'un fleuve — le palais de la destinée humaine, baigné par le Léthé, fleuve d'oubli. Là, les Parques sont fort occupées, sous le contrôle de la Mort et de

la Nature, l'une à filer, l'autre à remplacer les écheveaux terminés, la troisième à choisir les plus beaux fils, pour en tisser la destinée des âmes réservées au paradis. Chaque écheveau porte, sur une petite plaque d'or, d'argent ou de fer, le nom de celui dont il renferme la carrière (XXXIV, 87-91), et un vieillard alerte — le Temps — prend constamment des brassées de ces plaques, et va les jeter dans le Léthé, où elles disparaissent aussitôt ; c'est à peine si une sur cent mille surnage un moment. Un vol de corbeaux, de vautours, de corneilles, et d'autres oiseaux avides et bavards — plats courtisans de la richesse — essaient en vain d'arracher à l'oubli quelque nom inscrit sur une plaque d'or : celle-ci leur échappe vite et disparaît à jamais dans les eaux profondes. Seuls deux cygnes blancs réussissent à tenir dans leurs becs les noms qu'ils repêchent, et qui échappent ainsi à la destruction du Temps : ces cygnes sont les poètes, chargés de déposer ces noms sacrés dans le temple de la Renommée, où les accueille une belle nymphe, la Mémoire (XXXV, 10 et suiv.).

191. Cette allégorie serait assez froide, si l'Arioste ne l'avait animée par les réflexions humoristiques qu'il a placées dans la bouche de l'apôtre, d'abord touchant le métier de courtisan (st. 21), ensuite sur l'immortalité que la poésie assure, non pas à qui la mérite, mais simplement à qui a possédé l'art de se concilier la faveur des poètes, en sorte que ceux-ci ont raconté tout ce qu'ils ont voulu, sans aucun souci de la vérité (st. 25-29) !

Les deux séries d'allégories, qui se déroulent dans l'île d'Alcine et dans la lune, ont le caractère d'intermèdes descriptifs et satiriques. Mais il y a, dans le Roland Furieux au moins une scène allégorique étroitement liée au développement d'une des actions principales. Les éléments en sont d'ailleurs empruntés à des scènes similaires du Roland Amoureux, du Mambriano, et du Corbaccio de Boccace. Cette page est la plus saisissante qu'ait inspirée à l'Arioste un tableau dont l'élément merveilleux cache un sens symbolique. On y voit la lutte inégale et angoissante soutenue par Renaud, toujours amoureux d'Angélique, contre un monstre qui l'attaque, dans la traversée des Ardennes ; toute la valeur du chevalier est impuissante à se défendre contre cette personnification de la jalousie, qui s'insinue dans tous ses membres et y répand le froid de la mort. A son aide accourt un chevalier qui frappe durement le monstre, le chasse et l'oblige à rentrer en enfer. Ce personnage est « lo Sdegno, », la noble colère, à l'aide de laquelle une âme généreuse rejette loin d'elle tout sentiment qui

la rabaisse. Aussitôt délivré, et guéri de son amour, après avoir bu à la source qui inspire la haine de l'objet aimé, Renaud voudrait remercier son sauveur ; mais celui-ci a disparu, et le paladin se dit que, si ce n'est pas un démon assujetti au pouvoir de Maugis, c'est quelque ange du ciel, comme celui qui rendit la vue à Tobie (XLII, 65-66).

192. *L'amour et les femmes.* — L'amour ne constituait pas un thème familier à l'épopée carolingienne ; peu à peu, cependant, un élément sentimental s'y était insinué, et avait pris de l'importance dans les remaniements populaires italiens. Inutile d'ajouter que l'amour, dont traitaient les premiers essais du genre, était rarement chaste ; une certaine gauloiserie apparaissait déjà dans la « scène des gabs » du Pèlerinage de Charlemagne (§ 8), et les chanteurs de carrefours se plurent à conter les conquêtes galantes de certains chevaliers chrétiens parmi les Sarrasines. Mais c'est avec les légendes bretonnes que l'amour avait acquis une place prépondérante dans les romans, et c'était un amour à la fois très passionné et exprimé sous une forme très raffinée. Le sentimental Boiardo avait largement accueilli cet élément romanesque dans son Roland Amoureux, et mis en lumière, avec la toute-puissance de l'amour, le caractère fragile et trompeur de la femme. Telle était la tradition que l'Arioste reçut de ses devanciers immédiats ; et on peut dire qu'aucune partie de leur héritage ne s'accordait mieux avec sa sensibilité personnelle. L'amour, parfois la galanterie, en tout cas la femme, tiennent une grande place dans sa vie comme dans son œuvre.

L'Arioste a le respect de l'amour, au moins autant que Boiardo ; aussi n'a-t-il fait intervenir dans son poème aucun de ces philtres, dont les légendes celtiques étaient si prodigues ; il a même renoncé aux deux fontaines magiques, qui donnaient lieu, dans le Roland Amoureux, à des surprises aussi piquantes que peu naturelles ; du moins ne s'en souvient-il que pour éteindre dans le cœur de Renaud une passion importune (§ 191). L'amour est par lui-même une magie assez forte : « Oh ! s'écrie le poète, que d'enchanteresses, que de sorciers qu'on ignore vivent parmi nous ! » (VIII, 1). Auprès de leur puissance, toute intervention surnaturelle pâlit. Mais si la force de ces ensorceleuses est faite en partie de simulation et de mensonge, une grave question se pose : l'amour est-il un bien, est-il un mal ?

193. Cette question, pour l'Arioste, ne comporte pas de réponse simple. Il y a, dans son poème, beaucoup plus de variété parmi les

caractères de femmes que dans celui de Boiardo ; et de même, les jugements sur l'amour qui se lisent dans le Roland Furieux correspondent à des impressions plus diverses, parfois contradictoires. Les plus nombreux et les plus connus de ces jugements sont nettement défavorables.

« L'amour est une folie ! » (XXIV, 1) ; Roland en fournit la preuve, et le sujet qu'annonce le titre du poème illustre longuement cette affirmation. Pourquoi Roland devient-il fou ? Saint Jean explique gravement que Dieu le châtie ainsi d'aimer une païenne et de manquer à ses devoirs de chevalier de la foi (XXXIV, 64). Ceci est la version officielle ; elle s'accorde bien avec la conception de l'action épique ; ne l'accueillons pas sans réserves. Zerbin; cette perle de chevalerie, aime la sarrasine Isabelle, et n'encourt aucun châtiment, pas plus que Renaud, que ses préoccupations amoureuses éloignent des combats (XXVII, 8). En réalité, Roland a le cœur trop grand, trop pur, trop loyal, pour ne pas s'abaisser en aimant : il a conçu un amour trop violent, trop naïf, pour une coquette qui l'affolle et qui le berne ; il y a donc dans son âme une cause profonde de désordre : la chute d'Angélique, qui s'est donnée à un humble soldat, lui inspire une jalousie, un désespoir, où sombre sa raison ; et comme tout ce qui advient en lui et par lui a quelque chose de surhumain, sa folie le ravale jusqu'à la brute.

S'il est la grande victime d'un amour mal placé, il a bien des compagnons d'infortune : Renaud, Griphon, Sacripant, Ferragus, Rodomont lui-même perdent, du fait de l'amour, une bonne part de leur prestige — Renaud moins que les autres, car il est plus expérimenté, plus mesuré, et surtout parce que son amour pour Angélique n'est l'effet que de la magie : le poète y croit peu. L'amour est donc un mal ; car il dispose l'homme à être dupe de toutes les tromperies : il fait voir ce qui n'est pas et empêche de voir ce qui crève les yeux (I, 56) ; il enlève toute prudence : dès que Roger voit Alcine, les sages avertissements d'Astolphe lui font l'effet de purs mensonges (VII, 17) ; et Mélisse a pris une peine inutile en prévenant Bradamante qu'Atlant l'attirerait dans ses pièges en suscitant devant elle de vains fantômes, qui prendraient la forme de Roger : dès que l'amoureuse guerrière voit son fiancé violenté par deux géants, elle s'élance et tombe dans le panneau (XIII, 75-78). L'amour fait pis encore : la violence du désir rend l'homme criminel, et voue à une mort méritée les deux fils de Marganor le Félon (§ 154).

194. L'amour que peint l'Arioste n'est pas un sentiment éthéré : l'Italie de la Renaissance n'aurait plus compris l'amour idéal de Dante pour Béatrice ; le pétrarquisme était une attitude poétique, une mode intellectuelle, qui correspondait peu à la réalité ; Boccace était plus accessible. Même en conservant une distinction aristocratique qui les garde de la grossièreté, Boiardo et l'Arioste décrivent avec une visible complaisance les étreintes fougueuses et les baisers passionnés de Brandemars et de Fleurdelys (*Rol. Am.*, I, ch. XIX, 61), de Roger et d'Alcine (*Rol. Fur.*, VII, 28-29), sans oublier Richardet et Fleurdépine (XXV, 25 et suiv.). Malgré toutes les qualités dont l'a comblé l'Arioste, Roger n'est pas un héros chaste : il s'attarde voluptueusement chez Alcine, et s'il n'abuse pas d'Angélique, tombée sans défense entre ses mains, il n'y a aucun mérite (§ 121).

D'autre part, l'Arioste n'a guère plus de confiance que Boiardo dans la fidélité des femmes : elles ne demandent qu'à être violentées, fait-il dire à Sacripant (I, 58), et l'aventure de Doralice illustre cette réflexion (§ 138). Lui-même déclare qu'il n'a jamais trouvé de femme fidèle (XXVII, 123) ; il regrette que Roland, dans sa démence, n'ait pas tué Angélique et toutes les coquettes avec elle (XXIX, 73-74) ; il s'étonne de la confiance avec laquelle, à l'âge heureux de la chevalerie, les hommes laissaient leurs femmes circuler seules à travers le monde (XXXI, 61). La méfiance qu'il nourrissait à ce sujet s'exprime sans ménagements dans les aventures du beau Joconde et du roi Astolfo (§ 156).

195. Ce réquisitoire contre l'amour et contre les femmes n'exprime pas la pensée définitive de l'Arioste, sur un sujet éternellement à l'ordre du jour ; nous n'y trouvons que l'écho de sa mauvaise humeur, en présence des déceptions que lui valut l'extrême liberté des mœurs qui régnait à Ferrare ; aussi fréquenta-t-il trop longtemps le monde de la pure galanterie (§ 50). Tout cela ne l'empêcha pourtant pas d'avoir, toute sa vie, besoin d'amour, et de chercher sans répit la compagne rêvée, auprès de laquelle il pourrait jouir enfin d'un bonheur sans nuages. On sait qu'il finit par la trouver (§ 74), et qu'il lui rendit, dans la dernière édition de son poème, un magnifique hommage (§ 97). Mais avant même d'avoir fait amende honorable aux femmes, dans la persomne d'Alessandra, il sentait bien que les éclats de sa mauvaise humeur dépassaient la mesure ; il s'en excusait avec une bonne grâce souriante, et se défendait de vouloir se livrer à d'injustes généralisations (XXII, 1-2 ; XXX, 1-3).

Il suffit de lire des pages empreintes d'un sentiment profond et d'une incontestable sincérité, comme les plaintes de Roland séparé d'Angélique (VIII, 73 et suiv.) ou celles de Bradamante anxieuse de l'éloignement de Roger (VII, 33 et suiv.), et en proie à la jalousie (XXXII, 10-43), pour se convaincre que l'Arioste avait éprouvé toutes les angoisses amoureuses, et que, malgré son penchant pour le badinage, il ne les prenait pas à la légère. Il nous montre l'Amour, plus fort que la Discorde et la Superbe, quand un mot de Doralice fait tomber les armes des mains de Rodomont et de Mandricard prêts à s'entretuer (XXIV, 114). D'autre part, il a glorifié abondamment les vertus, les mérites, les talents des femmes (XX, 1-3 ; XXXVII, 1-23). Aussi a-t-il dessiné avec une tendresse particulière les figures si nobles et si touchantes d'Isabelle, de Fleurdelys, d'Olympe, sans oublier celle de Bradamante. Ces quatre personnages expriment dans toute leur beauté l'idéal éternel des vertus féminines, comme Zerbin, Brandemars, Ariodant sont des types accomplis d'époux et de fiancés parfaits.

196. Il y avait donc assez loin du rêve caressé par l'Arioste, touchant l'amour et les femmes, aux déceptions que lui avait values son expérience ; là est la clé des contradictions qu'on peut relever sur ce point dans son œuvre. A cet égard, il était optimiste, ainsi qu'il sied à un poète, à une nature saine et bienveillante, avide de joies paisibles, adonnée à la rêverie. Mais le pénible contact avec la réalité provoquait en lui des mouvements de colère d'autant plus vifs qu'il était plus enclin à la confiance.

Nulle part, peut-être, sa bienveillance à l'égard des femmes n'apparaît plus clairement que dans l'indulgence avec laquelle il est prêt à considérer leurs péchés d'amour. La dure « loi d'Ecosse », en vertu de laquelle la princesse Guenièvre doit être mise à mort (§ 141), lui paraît inhumaine : de quel droit châtier une femme pour une faute que les hommes commettent chaque jour, sans encourir aucun blâme ? Seul le vulgaire ignorant peut voir là un péché digne de mort (IV, 63-66). Renaud plaide cette cause avec tant de chaleur que les graves moines dont il est l'hôte approuvent sans réserve ses conclusions. Les mêmes idées sont reprises avec plus de force encore par un vieillard que sa longue expérience, son jugement sûr et son franc-parler désignent nettement comme le porte-parole de l'Arioste (XXVIII, 76). Ce personnage proteste avec force contre l'injure faite aux femmes par le narrateur de la nouvelle du beau Joconde ; il dénonce l'injustice des généralisations grâce auxquelles un homme, offensé par l'incons-

tance d'une femme, incrimine le sexe tout entier ; puis il continue : « Et les hommes sont-ils fidèles aux femmes ? Celles qui se détournent de leurs maris n'ont-elles pas été d'abord délaissées ? L'équité n'exige-t-elle pas qu'on applique la même mesure aux uns et aux autres ? Et les hommes n'ont-ils pas, outre l'incontinence amoureuse tant reprochée aux femmes, bien d'autres tares, dont les femmes sont exemptes — blasphème, vol, usure, homicide ?... » (st. 79-83). Le plaidoyer ne manque pas de franchise. Dira-t-on qu'il est ironique ? On peut toujours le prétendre ; cependant, de toute évidence, le rôle odieux échoit ici à ceux qui condamnent les femmes sans appel : l'Arioste a senti qu'après des imputations grossières il fallait faire entendre le langage de la saine raison. Rodomont impose silence à ce « vieillard sincère et juste », parce que le roi d'Alger n'est pas disposé à entendre « la vérité » (st. 84).

197. Un autre passage précise encore l'attitude indulgente adoptée par l'Arioste au sujet des erreurs, toujours possibles, des femmes ; c'est la réponse, empreinte d'une philosophie quelque peu désabusée, par laquelle Renaud repousse la coupe magique dont on veut qu'il fasse l'essai (§ 157). Le langage du paladin, objectera-t-on, exprime une philosophie conjugale à base de scepticisme : si le bonheur, en amour, n'est qu'une illusion, cultivons en nous l'illusion et moquons-nous des chercheurs de vérité ! Mais cette interprétation est superficielle ; sous son tour badin, la pensée de l'Arioste renferme un sens plus sérieux : si l'infidélité de la femme est souvent la conséquence des mauvais exemples que lui a donnés son mari, la confiance d'un mari honnête n'est-il pas le meilleur encouragement qu'il puisse donner à sa femme ?

Mais, indulgent pour le péché d'amour, l'Arioste est inexorable pour le mensonge, la ruse, la cruauté — et il trace les portraits odieux de Gabrine, d'Horrigille, de Lydie (§ 147-150), auxquelles il convient d'ajouter celui d'Angélique ; car la pire des cruautés, celle qui tourne la tête à l'infortuné Roland, est la froideur, l'insensibilité, l'orgueil d'une coquette. Boiardo avait fait de l'ensorcelante Angélique le portrait de la rouerie et de l'égoïsme conscients de leur force, sûrs de leur victoire. L'Arioste s'est peu intéressé à ce caractère : loin de suivre son devancier sur ce terrain, il a pris plaisir à châtier cette belle indifférente, et s'est débarrassé d'elle au plus tôt (§ 258). Cette attitude dédaigneuse à l'endroit de celle qui avait été la protagoniste du Roland Amoureux symbolise le changement de point de vue de

l'Arioste : le monde amoureux que celui-ci nous présente est plus riche, plus varié, plus humain que celui de Boiardo ; il comporte quelques épisodes fort libres, mais à côté de scènes émouvantes et pathétiques plus nombreuses encore.

198. *Le comique et l'ironie.* — Les épisodes plaisants abondent dans le Roland Furieux ; il n'y a pas de chant où le rire ne jaillisse d'une image bouffonne, d'une saillie inattendue, d'une boutade populaire ou d'une fantaisie malicieuse. Cette gaieté découle naturellement de l'humeur enjouée de cet aimable causeur ; mais une autre remarque s'impose. Quand on observe la tournure habituelle de la pensée de l'Arioste, dans celles de ses œuvres où il s'épanchait librement, dans ses poésies lyriques, latines ou italiennes, dans ses satires surtout, on s'aperçoit que ce rieur était aussi un sentimental et un épicurien, auquel la vie ne donna pas toutes les joies, toutes les commodités qu'il en attendait ; sous le badinage de ses satires, on distingue de la déception ; sa résignation se pare d'un sourire qui ne va pas sans quelque mélancolie. Il n'est franchement comique que dans ses comédies, et, plus encore, dans son grand poème, c'est-à-dire dans des genres qui, par définition ou par tradition, comportent le rire. Ceci est encore un des éléments de la succession romanesque qu'il recevait de ses prédécesseurs, et qu'il a fidèlement recueillie.

Chez Boiardo s'observe une jovialité presque continue, une bonhomie souriante, une malice qui ne va pourtant pas jusqu'à la satire ; c'est avec cette bonne humeur indulgente qu'il déroule les conséquences de cette invention piquante : le grand Roland, amoureux comme un écolier ! Avec Pulci, on est en présence d'un tempérament comique plus accentué, avec une forte tendance à la farce plébéienne et à la parodie. En remontant plus haut encore, on retrouve les mêmes effets bouffons, mais inconscients, chez les rimeurs populaires, qui, avec leur air de gravité, débitent des exagérations puériles, des inventions cocasses, mêlées à des facéties destinées à reposer l'attention de leurs naïfs auditoires. C'est justement de ce comique populaire que Pulci a fait une si amusante caricature, tandis que Boiardo s'est diverti surtout des effets inattendus que produisait l'application aux héros de l'épopée carolingienne des aventures et des sentiments propres aux chevaliers de la Table Ronde. (§ 42).

199. Telles sont aussi les principales sources d'où l'Arioste a dérivé le comique de son poème, pour le répartir savamment à travers ses

multiples récits, en artiste qui n'abandonne rien au hasard : il l'a répandu avec discrétion autour des parties graves et émouvantes, mais s'en est montré prodigue dans les épisodes fantaisistes : les diverses aventures d'Astolphe, l'équipée de Richardet auprès de Fleurdépine, la nouvelle du beau Joconde et quelques autres.

Il y a lieu de remarquer que le comique jaillit parfois de la simple succession d'incidents rapides et inattendus. C'est ce qu'on peut appeler un comique de situation. Sacripant, roi de Circassie, a la joie de retrouver Angélique qu'il adore, au moment où il se désole, la croyant au pouvoir de Roland. La belle pense aussitôt à profiter de cette rencontre pour se faire accompagner par lui dans son lointain pays ; elle le serre donc dans ses bras, parfaitement décidée à lui tourner la tête puis à se servir de lui, sans rien lui accorder. Au comble de la joie, Sacripant juge que le moment est venu de cueillir cette rose qui s'offre à lui, et il se dispose à abuser d'Angélique. Mais un chevalier survient : furieux d'être dérangé, Sacripant va du moins montrer à sa belle comment il sait châtier un importun ; or au premier choc, il roule sous son cheval, tandis que son vainqueur poursuit dédaigneusement sa route. Il faut qu'Angélique aide le lamentable Sacripant à se dégager, à se relever, et lui prodigue des consolations ironiques. Mais voici un valet qui arrive au grand galop : « Avez-vous vu par ici un chevalier tout de blanc vêtu ? » — « Certes, répond le Circassien : c'est lui qui m'a jeté par terre ! Au moins, dis-moi son nom ! » — « C'est une femme ; c'est Bradamante ! » La confusion de Sacripant est à son comble ; décidément, il remet à plus tard ses projets d'assaut amoureux (I, 53-71). — Une série de mésaventures aussi pénibles arrête Roger au cours de ses exploits : monté sur l'hippogriffe, armé de l'écu d'Atlant, il a délivré Angélique exposée au rivage d'Hébude (§ 121) ; privé coup sur coup de la jeune fille, qui a pu se rendre invisible, quand il croyait déjà la tenir, et du précieux hippogriffe, qui a pris son vol, il tombe de très haut ; et la verve rapide avec laquelle est contée la série de ses déceptions rend fort divertissant le début du chant XI.

Il y a une fantaisie plus humoristique dans les joyeuses initiatives de Marphise à l'égard de Gabrine et de Zerbin (§ 133). — Enfin, comment ne pas rappeler que les manifestations de la folie de Roland prennent parfois une forme burlesque, par exemple quand il traîne par une patte sa jument fourbue, sans s'apercevoir qu'elle rend aus-

sitôt le dernier soupir (XXIX, 68-72), ou bien quand il essaie de traverser à cheval le détroit de Gibraltar (XXX, 11-15) ?

200. Ce sont là des effets comiques assez simples, qui n'appelleraient guère d'observations, si un doute ne venait à l'esprit : ces situations risibles ne sont-elles pas de nature à rabaisser, dans l'esprit du lecteur, les chevaliers qui en sont les héros, et, par suite, n'ont-elles pas un caractère sarcastique assez prononcé ? On peut négliger le cas de Sacripant, à qui l'Arioste s'intéresse peu ; mais Roger, mais Roland, les deux héros principaux du poème ! Et Zerbin, cette fine fleur de courtoisie et de loyauté, qui, par point d'honneur, défend dans la personne de Gabrine le génie du mal, tue Hermonide, justement irrité contre cette affreuse vieille, et, en récompense, est livré par elle au bourreau ! Est-ce que le bon sens et l'équité ne sont pas du côté d'Odoric, ce traître, qui, chargé d'accompagner Gabrine, commence par la pendre à l'arbre le plus proche (§ 133-134) ?

Le cas de Roger est assez complexe, car le rôle, comme le caractère du personnage, a subi une évolution qui mérite d'être considérée à part (§ 234). En ce qui concerne Roland, les extravagances qui lui sont prêtées relèvent de la tendance à tout grossir, qui est le propre de la légende : l'égarement de la folie, chez Roland, est excessif et bestial, pour la même raison que sa force est surhumaine et sa sagesse divine ; mais la responsabilité de sa folie incombe à la perfide coquette qui lui a fait perdre la raison ; et c'est encore une femme, Gabrine, qui est cause des ridicules aventures de Zerbin. Les lois de la chevalerie et l'exactitude à s'y conformer ne sont pas en cause ; en un temps où la violence seule pouvait avoir raison de la violence, il était bon que les chevaliers missent leur épée au service des femmes ; ce qui est intolérable c'est que, parmi les femmes, il y ait des Gabrines ! Dans toutes les sociétés on voit les fourbes et les criminels tirer parti des lois instituées pour protéger les innocents : il est juste qu'on s'en indigne, et il est même permis de sourire malicieusement de l'exactitude des juges, obligés d'appliquer la loi au profit de ceux qui la tournent ! C'est précisément ce que fait l'Arioste : les institutions humaines s'inspirent d'idées généreuses, mais la méchanceté des hommes en fausse l'application. Ici encore s'affirme donc l'opposition entre l'idéalisme du poète et le pessimisme de l'observateur de la réalité ; mais son pessimisme est sans amertume.

Ce badinage indulgent caractérise tout le récit de l'Arioste, même dans les parties où on l'attend le moins ; c'est un voile léger qui flotte

capricieusement sur le poème, ici transparent, à peine sensible, là subitement plus opaque, pour redevenir, aussitôt après, imperceptible, impalpable. Rien n'est plus malaisé que de définir cette nuance d'ironie amusée et bienveillante. Il n'est pas jusqu'à l'exclamation célèbre :

O gran bontà de' cavalieri antiqui ! (I, 22),

où on ne discerne un sourire malicieux : ces deux rivaux, qui se livraient une bataille acharnée, et qui, subitement réconciliés, enfourchent le même cheval, s'inspirent en effet d'une générosité peu commune : ils oublient leur querelle pour donner la chasse, ensemble, à une femme sans défense, qui fuit désespérément devant eux !

201. Puisqu'il reste fidèle aux entrecroisements des récits populaires, l'Arioste conserve aussi l'usage des transitions les plus naïves : « Il faut maintenant que Charlemagne attende un peu, et Agramant aussi, car je veux parler de Rodomont... » (XVI, 19).

Ces formules badines sont particulièrement fréquentes quand il s'agit d'affirmer l'exactitude des récits les plus invraisemblables. L'exagération est la règle dans les récits de combats, de tueries, d'exploits individuels, que le héros s'appelle Roland, Renaud, Rodomont, Mandricard, Roger ou Griphon : en un clin d'œil, des milliers de cadavres jonchent le sol ; les terribles chevaliers transpercent leurs adversaires de part en part ; souvent ils en embrochent cinq ou six à leur lance ; d'autres fois, ils les fendent en deux, du sommet de la tête jusqu'à la ceinture, et leur cheval avec eux, d'un seul coup d'épée : l'arme pénètre comme dans du beurre, en dépit de toutes les cuirasses, ou bien fait voler en l'air têtes, bras, torses, comme des éclats de verre. C'est le moment où les narrateurs populaires prenaient le ciel à témoin de leur véracité. Boiardo puis l'Arioste, en adoptant cette tradition, se bornèrent à y ajouter leur malice coutumière, qui se pare ici encore d'indulgence amusée. Astolphe, nous conte Boiardo, a été emporté chez Alcine sur le dos d'une baleine si grande qu'il l'avait prise pour une île : « J'ose à peine en dire la longueur, ajoute-t-il ; mais Turpin rapporte qu'elle atteignait deux milles » (*Rol. Am.*, II, ch. XIII, 58).

La plaisanterie qui consiste à couvrir ces exagérations de l'autorité du grave Turpin, auteur supposé d'une chronique célèbre, paraissait si bonne qu'on ne se lassait pas de la répéter ; et l'Arioste, sur ce point, ne cherche pas à innover ; à peine ajoute-t-il, ici que Turpin se souciait peu d'être cru : il lui suffisait de savoir qu'il disait la vérité (XXVI, 23),

là que le récit de Turpin, sur tel ou tel point est incomplet ; « mais, dit-il, j'ai lu un autre auteur, dont je tairai le nom, et qui donne plus de détails » (XXIV, 44-45).

202. Bien entendu, l'intrusion de la magie et de la féerie dans les légendes carolingiennes, si brillamment exploitées par Boiardo, ouvrait à l'Arioste des perspectives illimitées dans le domaine de la fantaisie pure ; on sait avec quelle allégresse il en profita. Aux prodiges déjà connus il ajouta l'hippogriffe ; une fois pourvue de cette monture idéale, pourquoi sa fantaisie ne se serait-elle pas élevée, comme celle de Dante jusqu'au Paradis terrestre, après avoir esquissé une descente aux Enfers ? Et pourquoi, du Paradis terrestre ne pas pousser l'exploration jusqu'à la lune ? C'est si près !

Mais la peinture de ce monde irréel exigeait de l'Arioste, plus encore que les exagérations d'un héroïsme surhumain, une attitude bien différente de la solennité prétentieuse et de la verve grossière qui caractérisaient la manière des poètes de carrefour. Boiardo lui avait, ici encore, montré la route à suivre : au milieu d'une cour élégante, demeurée rude par plus d'un côté, mais où le ton était donné par quelques personnalités formées à l'école des humanistes, éprises de poésie, d'art et de luxe, une seule attitude pouvait rendre acceptables ces pointes hardies dans le domaine de la fantaisie : il fallait aborder ce monde de rêve avec une nuance de détachement et de complaisance aristocratique, où s'affirmait la supériorité d'esprits raffinés. Cette attitude est tout le contraire de la naïveté ; elle suppose encore pourtant une survivance appréciable de cet émerveillement ingénu avec lequel les enfants écoutent les contes de leurs nourrices. Les poètes qui ont consacré tant d'années et d'efforts à embellir ces rêveries en ont profondément subi le charme, et l'ont fait sentir à leurs lecteurs ; en sorte qu'il ne saurait être question de dédain, pas même d'indifférence à l'égard de la matière qu'ils ont si amoureusement traitée, et à laquelle l'Arioste a donné sa forme définitive.

203. *Encore la question de l'originalité.* — Dans l'attitude du poète en face de sa matière, le lecteur moderne discerne d'abord et surtout de la raillerie ; il faut y voir plutôt de l'amour. Pénétré comme il l'était de ces légendes chevaleresques, qu'il revivait par l'imagination, décidé à en faire le sujet d'un grand poème, il n'a pas eu un seul instant la pensée de s'en écarter, pour le fond ni pour la forme : toute intention de façonner cette matière si riche d'après d'autres principes artistiques

lui est restée étrangère. De là vient la fidélité, la docilité avec lesquelles il s'est conformé à toutes les données d'une tradition séculaire ; de là encore son désintéressement vis-à-vis de ce que nous appelons l'originalité dans l'invention. On a pu lui faire un grief de ce désintéressement (§ 161 et suiv.) ; il paraît plus sage de prendre cet artiste pour ce qu'il est, et avec ce qu'il nous donne. On y est puissamment aidé quand on songe au peu de cas que les hommes du XVI^e^ siècle faisaient de l'invention dans une œuvre d'art.

Pendant que les poètes et les critiques élevaient l'imitation des modèles classiques à la hauteur d'un dogme, que faisaient les artistes ? Ne reprenaient-ils pas indéfiniment les mêmes sujets, sans y rien changer d'essentiel ? Qu'on songe par exemple à la longue série de peintures qui représentent l'Annonciation, depuis le suave tableau hiératique de Lippo Memmi jusqu'aux interprétations de Titien et de Paul Véronèse, en passant par fra Angelico, les deux Lippi, Pérugin, Raphaël, Léonard et tant d'autres. Les initiatives de ces divers artistes portent-elles sur autre chose que sur des détails accessoires ? Il serait excessif de soutenir que le décor, qui a fini par prendre de vastes proportions, a renouvelé le sujet ; car il n'y a que deux alternatives : Marie est dans sa chambrette — et nous avons une scène d'intérieur, — ou bien elle est hors de sa maison, dans un jardin ou sous une loggia — et nous avons un décor verdoyant, avec des perspectives architecturales ; or le très pieux fra Angelico s'était arrêté déjà au second parti. En réalité, les seules différences profondes tiennent à la personnalité de chaque artiste, à sa manière propre de sentir la poésie de la scène, d'exprimer la beauté, l'empressement joyeux du messager divin, et l'étonnement, la confusion, l'humilité de Marie. Ainsi sont nées des œuvres admirables, dans lesquelles la part de l'invention se réduit à peu près à rien.

On pourra objecter que la comparaison n'est pas probante parce que la peinture sacrée s'inspire de la foi populaire, tandis que l'Arioste ne croit pas un mot de ce qu'il raconte, et par conséquent il ne peut que se moquer de toutes ces fables. — Il y aurait fort à dire sur la foi des peintres dont nous admirons les belles Annonciations ! Plusieurs d'entre eux ont cru surtout à la beauté de leurs modèles, ou à la majesté des fonds qui encadrent la scène. Mais voici un écrivain italien, humoriste éminent — Luigi Pirandello — qui nous soumet quelques remarques propres à nous faire réfléchir : aucun artiste, dit-il, né croit à la réalité de ses créations ; pour lui, l'unique vérité qui compte

est dans l'image du monde qu'il porte en lui-même. Ajoutons qu'il n'existe aucun rapport nécessaire entre la manière dont s'est accompli un événement et sa représentation artistique. Fra Angelico a-t-il vraiment cru que Marie avait reçu la visite de l'ange sous les berceaux d'une loggia florentine ? C'est peu probable ; mais il a senti ainsi la poésie de la scène, et il l'a exprimée dans ce cadre ; qui donc peut lui en demander davantage ?

Ainsi, que les sujets représentés soient traditionnels, historiques ou d'invention individuelle, ils n'ont de réalité véritable que dans l'imagination de l'artiste, ils ne tirent leur vie intime que de sa sensibilité. Il suffit donc que l'artiste aime les personnages qui se dessinent et se meuvent dans sa fantaisie ; il suffit qu'il vive en eux et qu'il leur communique ses passions, qu'il les revête de toutes les formes de sa pensée, de son humeur, voire même de ses caprices, et qu'il réalise pleinement en eux son idéal de beauté ; alors il peut croire à leur réalité, car cette réalité il la tire de lui-même.

Telle est la place essentielle que la personnalité de l'Arioste occupe dans la matière de son poème. Il faut encore définir la place qu'il y a faite à la vie de son siècle, aux hommes de son temps, et aux sentiments dont il fut animé à leur égard.

204. *La vie contemporaine dans le Roland Furieux.* — L'Arioste ne s'est pas contenté de faire passer dans son poème le reflet de sa pensée, de son goût, de sa fantaisie, de son humeur : il y a mis encore l'écho des menus incidents de sa vie et des grands événements de son siècle, le souvenir de ses amitiés, de ses relations, de ses expériences les plus variées. Les exordes de ses chants lui offraient des occasions propices pour s'entretenir librement avec son lecteur, et il en a très largement profité ; mais il ne s'en est pas tenu là, et au cours même de ses récits, nombreuses sont les allusions à telle ou telle impression, laissée dans son esprit par ce qu'il avait fait, vu ou entendu ; seulement quelques-unes de ces allusions sont si rapides, et visent des détails si personnels que bien peu de lecteurs devaient les saisir. Il semble se parler à lui-même, par exemple, lorsque, à propos du sang qui ruisselle le long de l'armure de Zerbin, il rappelle on ne sait quel ouvrage — rubans de pourpre appliqués sur un tissu argenté — qu'il avait vu exécuter à la dame de ses pensées (XXIV, 66).

L'historien de la civilisation ferraraise et le biographe ont donc beaucoup à glaner à travers les chants du Roland Furieux. Pour n'en

citer qu'un exemple, l'Arioste nous informe qu'il fut témoin de faits d'armes accomplis par deux Ferrarais, le 30 novembre 1509 à Polesella, sur les rives du Pô, contre les Vénitiens (XXXVI, 6). Les allusions à la bataille de Ravenne, livrée en avril 1512 (XIV, 1 et suiv.), et à l'élévation de Léon X, en mars 1513 (XVII, 79), attestent le soin avec lequel il a consigné le souvenir de ces événements dans des additions à sa rédaction primitive, qui, dans son ensemble, était achevée avant ces dates (§ 64).

L'amour de l'actualité a parfois engagé l'Arioste à introduire dans son poème, s'il faut en croire un des plus anciens commentateurs, des scènes qui étaient le reflet d'un événement récent : l'enlèvement de Doralice par Mandricard (§ 138) aurait été inspiré par l'aventure survenue à la fiancée d'un capitaine à la solde de Venise, G. B. Caracciolo : celle-ci, dans le voyage d'Urbin à Naples, où devaient avoir lieu les noces, fut enlevée par César Borgia. — S'agit-il de dénoncer l'inconstance et la ruse des femmes ? L'hôtelier, chez qui s'arrête Rodomont, invoque le témoignage d'un clerc vénitien, Gian Francesco Valerio, ami du poète (XXVII, 137 et XLVI, 16), qui avait acquis une certaine autorité en cette matière. Ailleurs, un ivrogne invétéré reçoit le nom de Moschino (XIV, 124), pour rappeler aux Ferrarais contemporains du poète un Messer Moschino, qui, dans cet ordre d'idées, avait laissé une joyeuse réputation. — Il arrive enfin qu'en lisant le Roland Furieux nous assistions à des scènes authentiques de la vie italienne au début du XVI^e^ siècle ; l'Arioste les a projetées, peut-on dire, dans l'époque carolingienne, pour donner plus de splendeur à son poème : voici, après une victoire, les fêtes au milieu desquelles sont accueillis les triomphateurs : la ville est pavoisée, les femmes jettent des fleurs du haut des balcons ; des arcs, des trophées sont dressés de place en place ; des peintres y ont brossé à la hâte les principaux exploits des vainqueurs ; et on n'a pas oublié les réjouissances populaires : jeux, mimes, comédies, chant, musique... (XLIV, 32-34). Voici, au contraire, à l'occasion de la mort d'un héros, les longues processions, la mise en scène majestueuse des grandes funérailles, l'étalage d'un luxe princier, l'édification d'un mausolée de marbre, de porphyre et d'albâtre (XLIII, 175-182) — et tout cela se passe visiblement dans une des cours les plus magnifiques de l'Italie du nord, vers l'an de grâce 1500.

205. C'est une charmante idée qu'a eue le poète, parvenu au terme de son long labeur, de grouper sur le rivage, où vient aborder son frêle

esquif, une foule de ses contemporains, hommes et femmes, chevaliers, lettrés, savants, tous ceux pour lesquels l'Arioste a eu de l'amitié, ou qui en eurent pour lui : ils se réjouissent de son retour et applaudissent au succès de sa longue navigation (XLVI, 1-19). Il y a là une centaine de noms, où se mêlent aux amis les plus intimes du poète, à tout ce que Ferrare comptait de gens en vue, l'élite intellectuelle de la Haute Italie, et même de quelques autres régions, Veronica Gambara, Vittoria Colonna, la belle Jeanne d'Aragon, immortalisée par des portraits célèbres ; puis Pietro Bembo, Marcantonio Flaminio, Girolamo Vida, Jean Lascaris, Navagero, les deux Arétins — l' « Unique » (Bernardo Accolti) et le « Divin » (Messer Pietro), Fracastoro, Bernardo Tasso, Pic de la Mirandole, et même Sannazar, que le poète n'avait jamais vu, mais qu'il désirait vivement connaître.

Ne laissons pas dire que ceci est de l'adulation, et que l'Arioste voulait simplement se concilier les applaudissements de tous les personnages qu'il a nommés. La liste, pour longue qu'elle paraisse, comporte certaines lacunes que le poète eût évitées s'il avait agi par intérêt pur : Machiavel, par exemple, se plaignit dès 1517 de n'y pas figurer, et il est remarquable que, de 1516 à 1532, la mention de Mario Equicola, secrétaire d'Isabelle d'Este, a été constamment réduite d'une édition à l'autre. L'Arioste a donc fait un choix. C'est un fait que, doué d'un caractère affectueux, enjoué, droit, loyal, étranger à tout esprit d'intrigue, ce poète cultiva l'amitié avec un bonheur particulier. S'il eut à se plaindre de l'amour, il ne semble pas que l'amitié lui ait jamais procuré de déboires. On peut donc tenir pour véritable la joie avec laquelle l'achèvement de son poème fut accueilli par ses amis, et c'est un trait de son caractère d'avoir tenu à leur en témoigner publiquement sa reconnaissance : « Oh ! que de belles et vertueuses dames, que de chevaliers sont venus m'attendre sur le rivage ! Que d'amis auxquels je reste éternellement débiteur pour le plaisir qu'ils témoignent de mon retour ! » (*ibid.*, 3).

206. Le goût de l'actualité et l'observation directe de la vie contemporaine ont inspiré à l'Arioste de nombreuses allusions aux usages, aux modes qui étaient en honneur à la cour de Ferrare. On ne peut manquer de relever la fréquence des scènes de chasse ou de pêche, que le poète a évoquées dans ses comparaisons (§ 253-254). La chose est, par elle-même assez naturelle, car l'amour de la chasse était fort enraciné dans la société de la Renaissance, et les fresques du palais Schifanoia, à Ferrare, celles qu'exécuta Mantegna au palais de

Mantoue montrent assez la vanité que les princes d'Este et de Gonzague tiraient de leurs équipages de chasses.

On vante également la grande familiarité qu'il avait, comme Boiardo, avec l'art compliqué de l'escrime et avec les règles observées dans les tournois : ses héros sont des champions dont toutes les attitudes, tous les coups pourraient être cités et commentés dans un manuel du parfait chevalier. Il est trop naturel qu'un Roland, un Renaud, un Roger, un Brandemars soient, en la matière, des maîtres incomparables. Il y a lieu de faire pourtant certaines réserves sur la science de l'Arioste comparée à celle de Boiardo. Le noble comte de Scandiano avait reçu assurément une éducation chevaleresque plus parfaite que celle de son continuateur ; il n'est pas douteux qu'il n'ait été capable de faire une excellente figure dans un tournoi. Cependant les duels du Roland Amoureux, décrits d'une main si experte dans le maniement des armes, sont d'une désolante monotonie : les mêmes coups, les mêmes parades, suivis des mêmes effets, se succèdent dans un ordre presque identique, quels que soient les noms des combattants : c'est la peinture de l'escrime « en soi » ; et l'intérêt qu'on y peut prendre est vite épuisé. Un artiste comme l'Arioste a cherché la vie dans la variété, et il a puisé les éléments de cette variété dans le caractère et le tempérament des divers champions : chacun d'eux a sa manière propre de se battre, et cela est d'une vérité très supérieure. Or pour réaliser ce progrès, il n'était pas nécessaire d'avoir jamais manié l'épée : il suffisait d'avoir beaucoup regardé, bien observé et bien compris. Le grand peintre des tournois et des combats n'est pas le noble Boiardo, gouverneur de Reggio : c'est le familier du cardinal Hippolyte, l'émule de Catulle et d'Horace, le poète peu fortuné que sa destinée condamnait à servir les princes d'Este.

207. Sur un point, son amour pour les nobles traditions chevaleresques s'est trouvé en désaccord avec les nouveautés les plus en vogue à Ferrare, avec l'introduction des armes à feu dans la technique de la guerre. La fabrication des couleuvrines et des bombardes de gros calibre, ainsi que leur utilisation sur les champs de bataille furent l'orgueil et la gloire du duc Alphonse (§ 69) ; or on sait avec quelle virulence le poète a maudit cette invention infernale qu'il attribue à un roi de Frise, Kimosch, dont il fait le contemporain de Charlemagne (§ 143-144). En vain Roland a cru détruire à tout jamais cet engin barbare, en le jetant au fond de la mer ; la méchanceté humaine en a retrouvé le secret, et voici que toutes les nations dites

civilisées se mettaient à en faire usage : c'était la fin de la chevalerie et l'introduction de pratiques déloyales dans le noble jeu de la guerre (IX, 28 et suiv. et 89-91 ; XI, 21 et suiv.). La vivacité avec laquelle l'Arioste s'exprime sur ce point est fort remarquable : comment n'a-t-il pas craint d'indisposer son duc ? Faut-il voir dans ce détail un signe de l'indépendance dont le poète était capable de faire preuve ? Peut-être aussi y avait-il, parmi les chevaliers formés à l'ancienne mode, de la résistance et une certaine bouderie à l'égard de ces inventions diaboliques ; et l'Arioste, comme il convenait, a pris le parti de ces idéalistes pour défendre les sacrosaintes traditions.

En réalité, les invectives contre les armes à feu n'ont paru que dans l'édition de 1532, à un moment où l'Arioste avait cessé tout service actif à la cour, et où il jouissait d'une célébrité qui lui valait bien des privilèges ; et puis l'avenir des armes à feu était trop assuré dès lors pour que la mauvaise humeur d'un poète pût être gênante. Les éditions antérieures, qui étaient muettes sur le roi Kimosch, ne formulaient aucune réserve sur les pièces de gros calibre qu'Alphonse avait baptisées « le grand diable » et le « tremblement de terre » (XXV, 14 ; c'est-à-dire ch. XXIII des éd. de 1516 et 1521) ; ailleurs l'Arioste déclarait sans indignation avoir vu des bombardes faire des trouées dans les rangs ennemis (XIX, 83 — ch. XVII de 1516-1521) ; et même, dans le royaume de Logistille, l'artillerie fait rage, avec un vacarme de tempête, pour repousser les vaisseaux d'Alcine qui poursuit Roger (X, 51). Le poète avait donc pensé d'abord que les armes à feu étaient bonnes à employer pour défendre une cause juste. Comment aurait-il pu en juger autrement, quand les succès contre les Vénitiens en 1509 et quand le rôle de l'artillerie à la bataille de Ravenne étaient dans toutes les mémoires ? La vérité est donc que l'attitude de l'Arioste en face de cette nouveauté dans l'art de la guerre s'est modifiée entre 1516 et 1532.

208. La curiosité de l'Arioste fut grande pour toutes les sciences dont les progrès inspiraient une juste fierté aux hommes de sa génération. Mais s'il admira la Science, il ne s'en laissa jamais imposer par les charlatans. Il y avait des médecins célèbres à Ferrare, et le poète en nomme au moins un, Giovanni Manardo, parmi ses amis (XLVI, 14) ; il paraît avoir observé, non sans admiration, le geste du chirurgien qui pratique la suture d'une artère (IX, 29). Cependant il a aussi connu et percé à jour d'autres médecins plus habiles à empoisonner leurs clients qu'à les guérir (XXI, 59) ! L'astrologie était alors

tenue pour une science infiniment respectable. Les princes d'Este, de Gonzague et, plus qu'eux tous, peut-être, Ludovic le More, en acceptaient docilement les oracles, et il est difficile de croire que les hommes graves qui ne dédaignaient pas de s'y adonner fussent tous des imposteurs. L'Arioste pourtant ne cache pas son scepticisme ; il tient la magie et la nécromancie pour de simples attrape-nigauds. D'autre part, la magie, à laquelle le poète a accordé un rôle important dans l'action de son poème (§ 180) n'est l'objet d'aucune satire de sa part : il se contente de n'en pas dissimuler le ridicule. Peut-être même a-t-il emprunté quelque chose à certaines pratiques dont il entendait parler autour de lui. Un célèbre nécromancien ferrarais, Giovanni Maria Albini, prétendait qu'il tenait certains esprits captifs dans une ampoule ; qui sait si ce n'est pas là que l'Arioste a puisé l'idée d'enfermer dans des fioles la raison que tant d'hommes, à l'exemple de Roland, perdent tous les jours ?

209. *La géographie.* — Aucune science ne paraît avoir passionné l'Arioste autant que la géographie. C'était, si l'on peut dire, une science ferraraise. Déjà Borso d'Este avait attaché un grand prix à la possession de bons exemplaires de Ptolémée et de Strabon ; il montrait avec orgueil une mappemonde que consultaient avidement les esprits curieux de sa cour. De son côté, Hercule et son fils Hippolyte suivaient avec le plus vif intérêt les grandes découvertes qui s'accomplissaient alors. Ils étaient en relations suivies avec un cartographe distingué, Alberto Cantino, qui leur envoyait de Lisbonne de curieux renseignements sur les expéditions récentes des navigateurs espagnols et portugais. D'autre part, les princes d'Este avaient toujours eu pour les voyages un goût déclaré : Nicolas III avait fait un pèlerinage en Terre Sainte ; Alphonse, avant de succéder à son père, avait entrepris un long voyage en France, en Angleterre, aux Pays-Bas (1504). Les souvenirs et les observations qu'ils rapportaient de ces explorations étaient rédigés par leurs secrétaires. Aussi trouvait-on, parmi leurs familiers, des occasions exceptionnelles de s'instruire dans une science bien propre à frapper l'imagination. L'Arioste est un témoin caractéristique de l'engouement qu'excitait la géographie. Il a eu la passion des voyages... sur les cartes ! comme il le dit lui-même (Sat. IV, 55-66) ; car, pour son compte, il était d'humeur casanière.

210. Ses héros ont voyagé pour lui. Tous se déplacent avec une

merveilleuse facilité ; mais deux d'entre eux surtout sont d'inlassables touristes. Roger, d'abord, est enlevé par l'hippogriffe, dont il ne sait pas encore se faire obéir : celui-ci l'emporte des Pyrénées, par-dessus l'Espagne et l'Atlantique, jusqu'à l'île d'Alcine, dans les parages du Japon (VI, 17-19). Il est remarquable qu'à cette occasion, il n'est aucunement question du continent américain : on ne le distinguait pas encore de l'Asie, et le poète ne le trouvait pas marqué sur les cartes qu'il avait sous les yeux. Ayant appris de la bonne Logistille à diriger l'hippogriffe, Roger revient vers l'Europe en survolant, cette fois, le continent asiatique : il visite ainsi, de haut, le Cathay, le Mangi, la ville de Quisaï (c'est-à-dire la Chine), l'Imaüs (plateau de Pamir) ; se détournant de la Scythie, il gagne le pays des Sarmates, d'où, franchissant le Tanaïs (Don), il rentre en Europe : voici la Russie, la Prusse, la Poméranie, la Pologne, la Hongrie, l'Allemagne, puis l'Angleterrè (x, 70-72) ; il visite l'Irlande, se trouve à Hébude à temps pour sauver Angélique ; il se propose encore, revenant vers le sud, de contourner toute l'Espagne (*ib.*, 113) ; mais on sait comment l'hippogriffe lui fausse compagnie (§ 121). Plus tard (XLIV, 78 et suiv.) Roger se rendra de Paris à Belgrade : après avoir franchi la Meuse, puis le Rhin, il traversera l'Autriche et la Hongrie, pour arriver au confluent de la Save et du Danube.

Les itinéraires d'Astolphe ne sont pas moins précis. Du royaume de Logistille il se rend en Europe, d'abord par mer, sur une galère qui côtoie les rivages d'Asie, la presqu'île de Malacca, Taprobane (Ceylan), et qui le débarque dans un port du golfe Persique (XV, 16-17 et 37). Alors il traverse l'Arabie, gagne la côte de la mer Rouge, arrive en Egypte, où il a les plus étranges aventures ; de là il passe en Palestine, en Syrie, en Arménie, après quoi, rentré en Europe par Constantinople, il traverse la Thrace, la Hongrie, la Bohème, la Franconie et arrive sur le Rhin ; il gagne alors par Aix-la-Chapelle, le Brabant, la Flandre et l'Angleterre (XXII, 5-7). Mais son goût des voyages ne se contente pas à si peu de frais : une fois en possession de l'hippogriffe, il parcourt la France « d'une mer à l'autre et des Pyrénées au Rhin » (XXXIII, 96) ; il visite ensuite l'Espagne (*ib.*, 97), y compris les îles Baléares, le Maroc et toute la côte septentrionale de l'Afrique jusqu'au Nil (*ib.*, 98-99), et de là s'enfonce en Ethiopie, où l'attendent des aventures plus merveilleuses encore que les précédentes (§ 129-130).

Toutes ces brillantes fantaisies sont nées de la contemplation des

cartes, sur lesquelles le poète a suivi ces itinéraires et a trouvé tous les noms qu'il étale avec une complaisance un peu puérile.

211. Il est beaucoup plus naturel que l'Arioste ait bien connu la géographie des pays que les Italiens fréquentaient depuis des siècles. En ce qui concerne l'Italie, il en avait lui-même battu les routes beaucoup plus qu'il ne l'eût désiré : le rapide voyage de Renaud, par eau entre Mantoue et Ravenne, puis à cheval par Rimini, Urbin, Cagli et les passages de l'Apennin vers l'Ombrie et Rome (XLIII, 145-149), suit une des routes qu'il connaissait le mieux. Ce qui est plus inattendu, c'est que les itinéraires à travers la France sont à peu près aussi précis : pour se rendre de Montauban à Paris, Bradamante s'achemine par Cahors, le Mont-Dore, Clermont-Ferrand (XXXII, 50) ; — Rodomont, pressé de regagner Aigues-Mortes, après la défaite des Sarrasins sous Paris, descend la Saône en bateau ; mais, impatienté par la lenteur de ce moyen de transport, il reprend son cheval, traverse Lyon, Vienne, Valence, Avignon, dont il admire le célèbre pont ; puis obliquant vers l'Ouest, il s'arrête à une localité « aussi aimée de Bacchus que de Cérès », à peu de lieues de Montpellier (XXVIII, 91-94) : c'est là qu'il construira, outre le mausolée d'Isabelle, un pont, que domine une haute tour (XXIX, 33), dont il est beaucoup question dans les chants suivants. Est-ce un pur hasard, si tout près de Lunel, sur le Vidourle, se voient encore les restes d'un pont romain et d'une tour antique ?

Sur la topographie de Paris et de ses environs, l'Arioste possédait aussi des renseignements très exacts : il situe bien les portes Saint-Denis et Saint-Martin au nord (XVI, 30), les portes Saint-Germain, Saint-Marcel et Saint-Victor au sud (XVIII, 38-39). C'est par le sud que Rodomont pénètre dans la ville : il s'avance vers la Seine « par cette rue si peuplée et encombrée qui conduit en droite ligne au pont Saint-Michel » (XVI, 24) — on a reconnu le tracé de l'ancienne rue La Harpe et du plus récent boulevard Saint-Michel ; — mais alors cette rue n'était bordée que de maisons en bois ; on peut bien le croire, ajoute l'Arioste, « car aujourd'hui encore, à Paris, sur dix maisons, il y en a six en bois » (*ib.*, 26) ; — et ceci est, sans nul doute, l'écho d'une remarque formulée par quelque Ferrarais très fier des robustes palais de son pays, dont les belles pierres finement taillées s'alignaient le long de voies bien tracées. Mais voici où l'imagination créatrice du poète reprend ses droits : après avoir considéré sur une carte les hauteurs de Montlhéry au sud et de Montmartre au nord, l'Arioste

a décrit une vue d'ensemble de la région parisienne, éclairée par la lune et limitée par ces deux sommets (XVIII, 185), panorama grandiose, mais insaisissable dans la réalité, en raison de la distance entre ces deux points — quelque vingt-cinq kilomètres — et du faible relief du sol — ; quel observatoire a donc imaginé le poète ?

Dans d'autres cas, l'utilisation d'une source écrite est certaine. Par exemple, la revue des troupes envoyées d'Ecosse et d'Angleterre au secours de Charlemagne, renferme une longue série de noms de lieux (x, 77-87), dont les déformations ne peuvent guère remonter qu'à un armorial rédigé en latin.

La curiosité de l'Arioste pour les précisions géographiques n'a fait que croître avec les années ; car les parties du poème ajoutées dans l'édition de 1532 contiennent, à cet égard, des épisodes notables. Au chant IX, on voit Roland s'embarquer près de Saint-Malo, s'arrêter au mont Saint-Michel, passer au large de Saint-Brieuc et de Tréguier (st. 15-16) et se diriger vers l'Angleterre ; une tempête d'ouest le fait dévier jusqu'à l'embouchure de l'Escaut (st. 17) ; il longe ensuite les îles du delta de la Meuse et du Rhin et arrive à Dordrecht (st. 56-60). Au chant XV, l'addition des stances 18-36, postérieure au couronnement de Charles-Quint à Bologne (nov. 1529 ; st. 32), a pour but d'énumérer les grandes découvertes des navigateurs espagnols et portugais, celles de Vasco de Gama (st. 21), de Christophe Colomb, « qui révèle de nouvelles terres et un nouveau monde » (st. 22), de Cortès et de Pizarro (st. 23) — le tout sous forme de prophétie.

212. *La cour ; les princes d'Este ; autres familles italiennes.* — Il serait aisé de recueillir dans le Roland Furieux des allusions nombreuses à tout ce qui constituait alors la vie de cour, usages, modes, toilettes, jeux de société, fêtes de toute espèce : on y trouverait confirmé le caractère réaliste et moderne de l'art du grand poète, sans profit cependant pour l'appréciation de sa pensée et de son caractère. Il est plus utile de dégager de son œuvre les détails qui éclairent sa physionomie de courtisan, et ses relations avec les puissants de son siècle.

L'Arioste n'a jamais dissimulé sa répugnance pour la vie de cour, non seulement dans ses Satires, auxquelles il a confié, pour quelques amis sûrs, l'expression de ses déboires, mais dans son grand poème, dont une partie importante cependant est consacrée à glorifier la maison d'Este. De la cour, il dit nettement ce qu'il pense, le plus sou-

vent sur un ton sentencieux : c'est une école de dissimulation et d'hypocrisie (XIX, 2). Les cours sont « pleines de suspicions et d'embûches » ; on n'y rencontre que des « amitiés feintes » ; aussi voit-on combien sont fragiles les traités conclus entre princes, car nul ne se préoccupe du juste et de l'injuste ; « une seule chose compte : l'intérêt » (XLIV, 1-2 ; voir encore la st. 56 du même chant).

S'il adopte le ton badin, l'Arioste n'est pas, pour cela moins incisif. Parmi les objets perdus sur la terre par les mortels insensés, et méthodiquement classés dans la lune (§ 130), il a représenté les cadeaux intéressés faits aux princes pour capter leur bienveillance : ce sont des hameçons d'or et d'argent ; il y en a des monceaux ! Des pièges cachés, disposés en longues guirlandes, figurent les flatteries des courtisans ; des cigales, crevées à force de chanter, représentent les vers composés par les poètes à la louange de leurs seigneurs ; des bouteilles cassées, de toute forme et de tout calibre, voilà tout ce qui reste des « services rendus dans les cours » (XXXIV, 77-79). « A la cour, les ruffians, les adulateurs, les bouffons, les efféminés, les dénonciateurs sont plus estimés que l'homme honnête et bon ; voilà ceux qu'on appelle d'aimables courtisans, parce qu'ils savent se conduire comme l'âne et le pourceau » (XXXV, 20-21). — C'est bien sous l'impression de ces constatations démoralisantes que l'Arioste avait pris pour devise : « *Pro bono malum* » (§ 77).

213. Il faut pourtant reconnaître qu'il y a dans le Roland Furieux beaucoup de flatterie. Hippolyte d'Este apparaît, dès les premiers vers du poème, comme « l'ornement et la splendeur de son siècle (I, 3) ; il est le « bienveillant Hippolyte », le « grand cardinal de l'Eglise romaine, auquel la justice céleste a octroyé un Virgile, comme Auguste avait eu le sien » (III, 56) — mais ce dernier trait n'est qu'une malice : il revient à dire que le cardinal ressemble à Auguste comme son « Maron » à « Virgilius Maro » ; Andrea Marone, qui improvisait assez facilement des vers latins, était un favori du cardinal ! — Hippolyte a donc paru sur la terre en vertu d'une prédestination divine (XXXV, 3-9). A plusieurs reprises, sa victoire sur les Vénitiens, à Polesella (§ 69) est exaltée comme un magnifique exploit (III, 57 ; XV, 2 ; XXXVI, 1-2 ; XL, 1-5 ; etc...) ; enfin, au dernier chant, l'Arioste consacre au cardinal un panégyrique en règle, dont l'exagération est telle que la critique moderne a quelque peine à n'y pas apercevoir une nuance de moquerie. Il n'y en a aucune. Les expressions hyperboliques, qui nous font sourire — à moins qu'on ne préfère s'en

indigner —, appartiennent à un vocabulaire désuet, alors obligatoire. Mais qu'on examine un à un tous les éléments dont se compose cette glorification démesurée, on s'apercevra aisément qu'ils reflètent des faits connus, incontestables. L'Arioste n'invente rien ; il ne farde pas la vérité : il se borne à l'affubler d'une parure qui l'écrase.

On objecte à cela : l'attentat révoltant d'Hippolyte contre son demi-frère Jules ne dément-il pas tous ces éloges ? — Mais le poète n'a jamais glorifié cet attentat (§ 61-63), et, en ce qui concerne la conspiration de 1506, il a loué Hippolyte de l'avoir éventée (XLVI, 95), ce qui est exact ; d'autre part, il n'a pas cessé d'implorer la clémence du duc pour ses deux frères coupables : il en parle dès le début du Roland Furieux, en des termes qui signifient clairement que, dans l'histoire de la maison d'Este, il y avait là une page qu'on voudrait pouvoir effacer (III, 62) ; et dans les derniers chants, l'Arioste revient encore sur ce chapitre douloureux : le saint ermite, qui fait l'instruction religieuse de Roger et lui révèle ce que seront ses descendants, jusqu'à Nicolas III, Lionel, Borso, Hercule, Alphonse, Hippolyte et Isabelle, ne lui dit pourtant pas tout ce qu'il sait : « il raconte à Roger ce qu'il convient de raconter, mais il garde pour lui ce qu'il faut taire » (XLI, 67). — L'Arioste pouvait-il faire davantage ?

Des remarques identiques s'appliquent à l'éloge d'Alphonse, vaillant défenseur de Ferrare, soldat intrépide et adversaire redoutable de Jules II. Plus naturelles encore, et plus légitimes, nous paraissent les louanges accordées à Eléonore d'Aragon, dont la figure si digne justifie une estime qui n'était pas de commande (XIII, 68-69). On en peut dire autant de sa fille Isabelle, marquise de Mantoue ; le poète n'exagère rien en disant qu'elle fut la « protectrice des belles-lettres et des œuvres d'art illustres », et encore, qu'en elle « le charme et la beauté rivalisaient avec la sagesse et la vertu » (XIII, 59) ; l'éclat de ses mérites rejaillit sur son mari, François de Gonzague, dont les talents militaires lui valurent une certaine réputation (*ibid.*, 60-61 ; XXVI, 49 ; XXXIII, 32). La charmante Béatrice, mariée à l'odieux Ludovic Sforza, et morte à vingt-deux ans, n'est pas oubliée, à côté de l'incomparable trio de ses frères et sœur : l'Arioste a eu la touchante idée d'associer à la disparition prématurée de cette princesse (1497) les événements tragiques du Milanais : tant qu'elle vécut, tout alla bien ; elle morte, ce fut la catastrophe (XIII, 63 ; XLII, 91) — toujours l'hyperbole, mais pour rappeler des circonstances réelles.

214. Les éloges décernés à Lucrèce Borgia soulèvent une question

plus délicate. En 1502, le poète, encore apprenti courtisan, en quête d'une situation auprès des membres de la famille ducale, avait débuté par un épithalame en l'honneur de la fiancée du prince Alphonse, où l'adulation était poussée fort loin (§ 56). Plus tard, au lendemain de la conspiration de 1506, il l'avait encore comblée d'éloges dithyrambiques (§ 63). Le Roland Furieux ne nomme Lucrèce que deux fois : « Sa vertu, sa réputation pleine d'honneur » y sont vantées à l'égal de sa beauté (XIII, 69) ; grâce à ces dons divins, la moderne Romaine l'emportait nettement sur l'antique Lucrèce (XLII, 83). En somme, les éloges de 1506 sont passés presque mot pour mot dans le poème de 1516 (XIII, 70), et il s'y est ajouté, dans l'édition de 1532, un appendice de deux octaves (st. 71-72) sur le fils de Lucrèce, Hercule, et sur sa bru Renée de France. Voilà le fait.

C'est sur ce point que la flatterie de l'Arioste paraît, de nos jours, le plus difficile à accepter ; car Lucrèce Borgia est un personnage qui a été mis en fort mauvaise lumière par certains historiens et par le théâtre romantique. Pour atténuer cette impression, on a dit beaucoup de choses raisonnables, celle-ci notamment : nous sommes incapables de juger la puissance du charme que Lucrèce exerça manifestement à Ferrare, où elle était attendue avec un certain malaise, notamment par Alphonse, son fiancé, et par la sœur de celui-ci, Isabelle. L'éclat de sa beauté, son air de grande jeunesse et d'innocence, l'attrait nouveau dont sa présence enrichit la cour, eurent vite raison de toutes les préventions — sauf pourtant de la part d'Isabelle, qui ne désarma jamais. Un concert ininterrompu de louanges s'éleva autour de Lucrèce, et dans ce concert, la voix d'un Pietro Bembo s'éleva plus haut que toutes les autres ; l'Arioste ne pouvait s'abstenir d'y faire entendre la sienne. Au reste, une fois devenue duchesse de Ferrare, Lucrèce ne donna lieu à aucun des bruits scandaleux qui avaient circulé sur son compte à Rome, quand elle y vivait entre son père Alexandre VI et son frère César Borgia. Ce n'est pas pour ces scandales, dans lesquels il faut d'ailleurs faire la part d'une exagération certaine, que l'Arioste a chanté ses louanges ; mais bien pour l'incontestable prestige de son intelligence et de sa beauté.

La critique la plus grave qu'encourent ces éloges de la famille d'Este est qu'ils occupent une place exagérée dans le poème ; ils n'y ajoutent aucune beauté, et ils sont fort encombrants. Peut-on dire du moins que les fastidieuses variations généalogiques renouvelées de Boiardo (*Orl. Innam.* II, ch. XXI, 55 et suiv.) présentent quelque détail digne

d'attention ? On a cru pouvoir avancer que l'Arioste avait passé sous silence toute la période germanique de la descendance de Roger ; il se serait ainsi conformé à l'attitude de ses princes, qui furent opposés à la politique impériale durant le premier quart du XVIe siècle. La remarque n'est pas tout à fait exacte, car le Roland Furieux renferme au moins une allusion à la branche germanique (III, 28), illustrée par l'empereur Otton IV (*ibid.*, 17). En réalité, l'Arioste ne paraît avoir attaché aucune importance historique à toute cette généalogie, et il aura voulu simplement l'alléger de quelques longueurs ; mais en cela il a fait preuve de beaucoup de timidité, et nous lui pardonnerions d'avoir déployé plus d'audace.

215. Il est deux autres familles illustres d'Italie, que l'Arioste honore d'une mention dans son poème : ce sont d'abord les ducs d'Urbin, auxquels il consacre une seule stance (XLIII, 148) : Frédéric de Montefeltro avait fait construire pour sa résidence le célèbre palais d'Urbin, qui fut un des foyers de la Renaissance du XVe siècle ; son fils Guidobaldo, marié à Elisabeth Gonzague, avait adopté son neveu François Marie della Rovere, qui épousa Eléonore, fille du marquis de Mantoue et d'Isabelle d'Este (XXVI, 49). Ces alliances de la maison d'Urbin avec celle de Mantoue, où l'Arioste comptait tant d'amis et de protecteurs, expliquent assez le désir qu'il a eu de mentionner une des cours les plus brillantes de son temps : ce fut le rendez-vous des esprits les plus distingués d'Italie, aux environs de l'année 1500, et Baldassare Castiglione en a immortalisé les doctes entretiens dans son dialogue sur le « Courtisan ».

D'autre part, l'Arioste a célébré deux membres d'une célèbre famille gênoise, les Fregoso — ou, comme il dit, Fulgoso, — qui, avec leur mère Gentile et leur sœur Costanza, furent les hôtes du palais d'Urbin, au temps où l'exil les tint éloignés de leur patrie : Federico s'était rendu fameux par sa victoire sur le corsaire Cortogoli, dans le port de Bizerte, en 1507, puis il embrassa la carrière ecclésiastique ; son frère aîné Ottaviano, rentré à Gênes en 1513, y fut élu doge et réussit à pacifier pour quelque temps cette turbulente république ; l'Arioste lui en fait un mérite qui n'a rien d'injustifié (XLII, 20-22). Cet éloge a été introduit dans la seconde édition du poème, en 1521, et l'occasion qui s'est présentée au poète d'y glisser cette parenthèse est assez piquante : il vient de décrire l'île de Lampéduse, et brusquement il suppose que Federico Fregoso, qui connaissait bien ces parages, lui fait une objection : il est impossible que ce récif hérissé de montagnes

ait été le théâtre d'un grand combat ; mais l'Arioste répond par une plaisanterie : depuis l'époque de Roland, la topographie de l'île a été bouleversée par un tremblement de terre !

216. *Les princes étrangers et leurs grands capitaines.* — A l'égard de deux princes étrangers, François Ier et Charles-Quint, l'attitude de l'Arioste mérite d'être considérée avec attention. L'éloge du roi de France apparaît dès la première édition du poème (1516), mais se continue dans la dernière ; celui du puissant empereur n'apparait qu'en 1532.

Le duc de Ferrare avait été un des plus fermes appuis de la politique française jusqu'en 1525 ; l'Arioste put donc donner libre cours à sa sympathie pour le roi-chevalier, si jeune, si généreux, auquel l'éclatante victoire de Marignan avait souri dès le début de son règne. L'éloge de François Ier comprend cinq octaves du ch. XXVI, dans l'explication des sculptures qui ornent une fontaine de Merlin : ce prince éclipse tous les autres capitaines ; ni Alexandre, ni Annibal, ni César n'ont eu plus de bonheur ; pour la libéralité, il est sans rival (st. 43-47). Hyperbole à part, le jugement reproduit la grande admiration avec laquelle fut saluée l'apparition en Italie du jeune monarque victorieux.

Mais, dix ans après Marignan, il y eut Pavie et la captivité du roi en Espagne. Privé de son plus puissant allié, le duc de Ferrare se trouva dans la nécessité de se rapprocher de l'Empereur (§ 98). Pourtant François Ier n'en resta pas moins cher au cœur du poète, et, dans l'importante addition politique du chant XXXIII (§ 218), l'Arioste parle de lui avec le même enthousiasme que seize ans plus tôt : même dans sa défaite, il restait le « grand Roi » à ses yeux (st. 52-53) ; et cette fidélité dans l'admiration montre bien que les louanges du ch. XXVI n'avaient pas été dictées par la simple déférence d'un courtisan à la politique de son prince.

Mais pour se conformer aux oscillations de cette politique, il dut aussi louer Charles-Quint, désigné une fois seulement, sous le nom de Charles de Bourgogne, dans les éditions antérieures à 1532 (XXVI, 35, c'est-à-dire XXIV, dans les éd. de 1516-1521) — Charles, en effet, ne fut élu empereur qu'en 1519. — L'Arioste ne s'est pas soustrait à ce nouveau devoir. C'est à la faveur d'une prophétie sur les découvertes du nouveau monde qu'est introduit le panégyrique de « César » (XV, 18-36) ; or l'essentiel de ce panégyrique se ramène à

deux idées : d'une part, la Providence a suscité Charles-Quint pour réaliser l'empire universel, qui, dépassant celui de Rome, devait embrasser des îles et des continents jusqu'alors insoupçonnés, afin que s'accomplît le mot de l'Evangile : « Une seule bergerie, un seul pasteur » ; — d'autre part, pour atteindre ce but, la Providence a mis au service de ce chef des capitaines invincibles, tant sur terre que sur mer, un Fernand Cortès, un Prospero Colonna, un marquis de Pescara, un Alphonse d'Avalos, un André Doria. On avouera que ce panégyrique, pour solennel qu'il soit, est d'un autre ordre que les louanges dont sont l'objet les qualités personnelles du roi de France.

217. *Les idées politiques de l'Arioste.* — Des graves événements dont il fut le témoin, et qui se reflètent dans son poème, quelles idées générales l'Arioste a-t-il dégagées, en dehors de toute préoccupation de courtisan, de toute flatterie à l'adresse des personnes ?

On chercherait vainement, dans le Roland Furieux, une pensée politique présentant quelque unité ; car rien ne serait plus contraire à l'esprit dans lequel le poème a été conçu. L'Arioste est, avant tout, un artiste, absorbé par des combinaisons d'événements imaginaires, et par le souci de donner à ses tableaux une exécution minutieusement parfaite. Néanmoins, son attention fut retenue par le drame politique qui se jouait autour de lui, et il n'a pu se dispenser d'exprimer, un peu au hasard des associations d'idées, certaines remarques, où nous percevons l'écho des sentiments qui, sur ce sujet, couvaient en lui.

L'impression qui s'impose à l'esprit de l'Arioste, quand il pense aux événements qui se déroulent en Italie, est l'horreur de la guerre, et l'aspiration à la paix ; il y revient avec une insistance caractéristique. Le champ de bataille de Ravenne, qu'il avait visité peu après l'action (§ 70), lui avait laissé à cet égard un souvenir ineffaçable (XIV, 6-7). La bataille de Pavie, et, deux ans plus tard, le sac de Rome lui fournissent de nouveaux exemples des tueries dont la péninsule était devenue le théâtre (XXXIII, 50-55) : il lui semble que toutes ces calamités sévissent en Italie avec une prédilection particulière et injuste (XI, 27). D'autre part, les atrocités commises par les mercenaires barbares, auxquels Venise faisait appel (XXXVI, 3), multipliaient encore les douleurs engendrées par la guerre, sans parler des trahisons que ces auxiliaires peu sûrs ne se privaient pas de commettre (XL, 40-41). Par cette haine des mercenaires, la pensée de l'Arioste rejoint un moment celle de Machiavel.

Une seule entreprise peut justifier, aux yeux du poète, les horreurs qu'entraîne la guerre, c'est la croisade contre les Turcs : « L'Europe est en armes ; elle ne rêve que de faire la guerre en tous pays, sauf là où il faudrait la porter ! » (xv, 99). Cette pensée ne répond d'ailleurs qu'accessoirement, dans l'esprit de l'Arioste, à une préoccupation chrétienne : c'est en Italien qu'il parle ; son désir est de voir s'ouvrir aux belliqueux monarques d'Europe un champ d'action nouveau, pour y porter leurs armes : « Vous tous, gens d'Espagne et de France, Suisses et Allemands, tournez ailleurs vos pas ! De plus dignes conquêtes vous appellent. Tout ce que vous cherchez ici est soumis au Christ. Si vous voulez être appelés, vous très-chrétien, et vous catholique, pourquoi massacrez-vous les fidèles du Christ ? Pourquoi les dépouillez-vous de leurs biens ? Pourquoi ne reprenez-vous pas Jérusalem ? Pourquoi Constantinople et la meilleure partie du monde reste-t-elle au pouvoir du Turc infâme ? » (xvii, 74-75).

218. Cette apostrophe laisse assez comprendre de quel œil l'Arioste voit l'irruption de tous ces « barbares » en Italie : ce sont des bandes de pillards affamés, des harpies monstrueuses, qui viennent dévorer et souiller les trésors dont les Italiens se trouvent ainsi dépossédés (xxxiv, 1). Suivant une croyance populaire, instinctive, sans doute, mais à laquelle la prédication de Savonarole avait donné un grand relief, ce fléau était une punition céleste, infligée par la Providence à l' « Italie aveugle, pleine d'erreur » ; Dieu permettait ce châtiment des Italiens, par des peuples qui ne les valaient pas, à cause de leurs péchés « multipliés à l'infini, honteux, impies » (xvii, 5). Voilà des idées peu originales sans doute, mais assurément sincères : l'indignation contre l'intrusion des barbares inspirait la politique belliqueuse de Jules II ; elle éclatait éloquemment sous la plume de Machiavel, au dernier chapitre du « Prince » ; l'Arioste y fait écho.

Le poète s'en prend indistinctement aux Français, aux Allemands, aux Espagnols, aux Suisses, et il est malaisé de reconnaître tel ou tel peuple déterminé dans des désignations aussi vagues que : « loups doués de l'appétit le plus glouton, appelés des forêts d'outre-monts pour nous dévorer » (xvii, 4). Ce qui pourtant est hors de doute, c'est que, parmi ces envahisseurs, les Français occupent une place d'honneur, peut-on dire — ou d'ignominie ! — en tous cas une place à part dans la pensée de l'Arioste, comme de tous les Italiens. C'est un très ancien privilège que possède la France — elle ne l'a pas perdu ! — d'être constamment au premier rang des préoccupations

politiques du peuple italien, privilège, en somme, peu enviable, et que l'Arioste a souligné avec une netteté exceptionnelle.

Il a en effet exposé, à ce sujet, une théorie particulière, et l'a développée, à grand renfort de souvenirs historiques, dans un long épisode inséré dans l'édition de 1532 : les peintures du donjon de Tristan (§ 159 et 233). Sa thèse se résume en peu de mots : défense est faite aux lys de France de s'implanter en Italie ; toute tentative de conquête française au delà des Alpes est vouée aux pires catastrophes. Mais les Français acquerront beaucoup d'honneur par leurs victoires en Italie, toutes les fois qu'ils viendront défendre ce pays contre d'autres barbares. Qu'ils viennent donc en libérateurs ; beaucoup de gloire les attend ; s'ils y viennent en ennemis, ils y trouveront leur tombe creusée d'avance (XXXIII, 10, 12, etc...). En d'autres termes, les armées françaises sont les seules de qui l'Italie attende des bienfaits essentiels ; ce sont les seules aussi contre lesquelles soient brandies des menaces particulières, pour le cas où elles manqueraient à leur rôle protecteur.

Cette étrange théorie est édifiée sur le souvenir des victoires remportées sur les rois lombards par Pépin et par Charlemagne accourus au secours des papes — ainsi fut restauré l'Empire d'Occident ; — de l'intervention de Charles d'Anjou, frère de saint Louis, à l'instigation d'autres papes, pour détruire la puissance des Hohenstaufen dans l'Italie méridionale — mais la tyrannie française fut justement châtiée lors des Vêpres siciliennes ; — la thèse est surtout édifiée sur les récents échecs de François Ier, le rôle de rénovateur de l'Empire étant échu désormais à Charles-Quint ; elle est en outre étayée sur une longue série de faits, dont beaucoup sont inexacts ou interprétés de façon discutable. Il est facile d'imaginer comment un patriote italien, peu regardant sur le chapitre d'une exactitude historique rigoureuse, pourrait prolonger le développement de la théorie de l'Arioste jusqu'aux campagnes de Bonaparte en Italie, à la chute de l'empire napoléonien, à l'intervention de Napoléon III, à la guerre de 1915-1918...

219. Il n'y a pas lieu de douter que cette théorie, inconnue aux éditions de 1516-1521, n'ait eu son germe dans le désir d'expliquer l'échec définitif des ambitions françaises et de justifier la nouvelle orientation de la politique de Ferrare. En elle-même, la thèse répond au besoin bien naturel d'affirmer, à l'heure suprême de la liberté, que l'Italie ne devait être asservie à aucun peuple étranger ; elle est con-

forme aussi à de vieilles sympathies guelfes, qui persistaient à Florence et à Ferrare, mais qu'il s'agissait d'adapter au nouvel ordre créé par le triomphe de Charles-Quint. D'ailleurs, il est difficile de décider si cette thèse historique a mûri dans la pensée du poète, ou bien si elle lui a été suggérée dans les milieux de la cour de Ferrare. Ce dernier point de vue paraît plus vraisemblable ; mais ce qui est hors de doute c'est que l'épisode du chant XXXIII présentait un intérêt d'actualité, donc de curiosité, très supérieur à celui qu'on aurait pu attendre du long résumé de toute l'histoire d'Italie, d'abord envisagé par le poète. La question du rôle de la France dans les événements de la péninsule était plus limitée, et plus de circonstance ; elle permettait en outre à l'Arioste de ne pas désavouer la sympathie que, malgré tout, il conservait à la France. En dépit de toutes les fautes commises, le prestige du nom français restait grand en Italie, à la cour de Ferrare surtout, longtemps fidèle à nos rois, et toute pénétrée des souvenirs de nos épopées et de nos romans chevaleresques.

Ce prestige, l'Arioste l'a fortement exprimé dans le curieux discours qu'il a mis dans la bouche de Renaud, pour exhorter les alliés britanniques de Charlemagne à délivrer Paris de la menace des barbares : « Du sort de cette ville, dit-il en substance, dépend le sort de toute la Chrétienté ; si Paris succombe, aucun peuple au monde ne se sentira plus en sécurité ! » (XVI, 35-37).

220. Abstraction faite de l'influence exercée par la vie de cour sur les jugements de l'Arioste, en matière de politique, il est certain que le poète a ressenti profondément les malheurs de l'Italie ; du moins y a-t-il insisté à plusieurs reprises. Le fragment qui nous est parvenu du développement historique destiné d'abord à remplir le chant XXXIII (§ 233), avait précisément pour objet de retracer la longue série de ces malheurs, depuis la chute de l'empire romain. Mais la responsabilité première en est imputée à la fameuse donation, par laquelle Constantin passait pour avoir abandonné aux papes son autorité sur Rome ; et ce détail à lui seul, renouvelé comme il l'est des idées politiques de Dante, décèle le caractère nettement littéraire du morceau. Ailleurs, voulant inviter Léon X, récemment élu (1513), à relever l'Italie déchue, c'est à Pétrarque que l'Arioste emprunte certaines expressions célèbres (XVII, 79), et il se reporte à la fois à ces deux maîtres pour invectiver l'Italie, « sentine infecte de tous les vices, plongée dans le sommeil et l'ivresse, résignée à n'être plus que la servante des nations dont elle fut la souveraine » (XVII, 76) ; voici encore le souvenir de Pétrarque

dans les malédictions lancées contre les mauvais princes qui, par ambition personnelle ouvraient les frontières si fortes de l'Italie à une soldatesque indisciplinée. Dans l'espèce, il s'agit ici de Ludovic le More et d'Alexandre VI ; aussi l'accent du poète se fait-il un peu plus personnel. Les rois n'ont en vue que leur intérêt particulier, immédiat ; pour réaliser un profit si mince soit-il, les princes n'hésitent pas à faire massacrer leurs peuples, comme de vils troupeaux (XXXIX, 71) !

D'autre part, quel espoir pouvait-on mettre dans le peuple ? Il obéissait d'autant mieux à ses tyrans qu'il avait pour eux plus de haine (XXXVII, 104). Y avait-il en Italie un seul gouvernement éclairé ? Dira-t-on : celui du pape ? Mais la cupidité faisait plus de ravages à Rome qu'en aucune autre ville (XXVI, 32) ! Dira-t-on : celui de Venise, célèbre pour la prudence et la fermeté de sa politique ? — Qu'on n'attende pas un jugement bienveillant sur Venise de la part d'un sujet d'Hercule et d'Alphonse d'Este, si souvent inquiétés, humiliés, menacés par la Sérénissime république des lagunes ; si, en un passage où il déplore la sauvagerie des mercenaires employés par Venise dans ses entreprises militaires, l'Arioste glisse ces mots : « Les Vénitiens furent toujours des modèles de justice » (XXXVI, 3), il est trop clair qu'il n'y a là qu'un trait dont l'ironie est plus cinglante que les plus rudes coups de massue. Il semble donc que les vues, d'ailleurs très fragmentaires, du poète sur la situation de l'Italie soient particulièrement pessimistes.

221. En regard de ce tableau désolant, on peut citer quelques expressions de tendresse et de réconfort à l'adresse de cette Italie, si maltraitée, et pourtant appelée à de si hautes destinées. Que ces sentiments aient trouvé place dans le cœur du poète, cela ne fait aucun doute ; mais il faut bien avouer qu'ils brillent d'un éclat modeste dans son œuvre, et certains critiques ont mal résisté à la tentation de leur donner plus d'importance qu'ils n'en ont réellement. Il est bien vrai qu'après avoir maudit les barbares passés dans la péninsule pour la châtier de ses crimes, l'Arioste prévoit un renversement des rôles : « Un jour viendra où nous irons à notre tour ravager leurs pays, si nous devenons plus vaillants, et si leurs péchés finissent par déchaîner la colère divine ! » (XVII, 5). Mais comment prendre au sérieux cette exclamation, qui envisage pour l'Italie le rôle de fléau de Dieu ? Cette peine du talion n'est pas une conception politique. L'Arioste est donc sensible aux deuils de sa patrie (XIV, 9) ; il prononce toujours avec le plus grand respect le nom de ce pays privilégié,

comme aussi ce mot de « patrie », dont les anciens lui avaient enseigné le caractère sacré ; il proclame que l'homme capable de massacrer un prisonnier, pour le punir d'avoir défendu sa patrie, est un barbare, étranger à tout sentiment humain (XXXVI, 8). Mais rien de tout cela ne s'écarte des lieux communs les plus familiers aux moralistes anciens ; on y chercherait en vain un accent proprement moderne.

En un seul endroit, l'expression du sentiment politique acquiert une vivacité où se reconnaît une pensée personnelle, et ce passage fait partie d'une des additions adulatoires de 1532 : elle vise André Doria. Le grand amiral gênois n'est pas un de ceux dont on puisse vanter la fidélité dans les alliances : ce vieux marin connaissait l'art de louvoyer et de régler sa marche sur la direction du vent. Aussi le poète ne le loue-t-il pas d'avoir servi loyalement la cause de tel ou tel prince ; tout au contraire ; il le louerait plutôt de n'en avoir servi aucun, pour se conserver Italien. Doria avait quitté le service de la France qui occupait Gênes, et avait ainsi libéré sa patrie du joug étranger ; puis il repoussa l'offre que lui fit Charles-Quint de devenir prince de cette ville (1529), et demanda que la liberté de Gênes fût garantie ; ce qu'il obtint : « Cet amour qu'il témoigna à sa patrie est plus digne d'honneur que les plus glorieuses batailles... » (XV, 33). L'exemple donné par André Doria doit « faire rougir quiconque songe à réduire en esclavage sa libre patrie » (*ib.*, 34).

La pensée politique de l'Arioste se ramène donc, en fin de compte, à ceci : désir de voir l'Italie délivrée des barbares qui la tyrannisent et la ruinent ; haine des « loups enragés » que Dieu, dans son courroux, a donnés pour gardiens à « un troupeau inutile, né pour souffrir » (XVII, 3) ; glorification des grands citoyens qui travaillent à sauvegarder la liberté de leur patrie — ce qui doit s'entendre : de leur ville natale. C'est plus qu'il n'en faut pour écarter de l'Arioste le reproche d'avoir été indifférent aux malheurs de l'Italie : c'est trop peu pour lui assurer une place parmi les écrivains qui ont orienté les aspirations confuses du peuple italien vers un idéal national.

222. *Les idées morales ; la grivoiserie.* — L'aisance charmante avec laquelle l'Arioste a semé tout le long de son récit des allusions à la vie contemporaine, à ses expériences personnelles ou à celles d'autrui, lui a permis également de formuler çà et là des jugements d'un caractère moral. Mais ici, comme partout ailleurs, le poète s'est plus préoccupé de plaisanter que de prêcher. Qu'on ne commette

donc pas l'erreur de réduire ses propos épars en un corps de doctrine, et d'affirmer, par exemple, que, prise dans son ensemble, son œuvre, par les pensées et les sentiments qu'elle éveille, est morale, car « elle exalte la force, la courtoisie, le dévouement au prince, en un siècle qui s'acheminait vers l'abjection politique et la dépravation des mœurs » ; cela est tout aussi déraisonnable que de vouloir représenter l'Arioste comme animé d'un scepticisme destructeur, qui ne respecte aucune institution divine ni humaine. N'a-t-on pas dit encore que la décomposition morale du monde qu'évoque le Roland Furieux était plus profonde que celle où nous transporte le Décaméron ? Ces jugements trop hâtifs et trop absolus ne sauraient être accueillis sans les plus formelles réserves.

Les réflexions de l'Arioste concernant la morale sont de valeur et de portée bien diverses ; on trouve notamment, dans les exordes de ses chants, un certain nombre de lieux communs, sur lesquels il a brodé de fines variations qui ne tirent pas à conséquence — sur l'épreuve, où se reconnaît la vraie amitié (XIX), sur la rétribution de la vertu et le châtiment du vice (XXIII), sur l'inconstance des désirs humains (XXIX), sur la colère que soulève une violence faite à un ami (XLII), sur l'avarice (XLIII) et sur l'instabilité de la fortune (XLV). Quelques observations plus personnelles et plus piquantes offrent un intérêt psychologique, plutôt que moral : la dissimulation est parfois utile (IV) ; les femmes sont capables d'intuitions plus sûres que tous les raisonnements des hommes (XXVII). Beaucoup d'autres dissertations sont tirées de la matière même du poème et roulent sur la glorification de la chevalerie, avec son brillant cortège de vertus héroïques ; tout cela se rapporte à l'exaltation d'un idéal périmé ; c'est l'aspiration nostalgique d'une âme généreuse déçue par la vie ; qu'on n'y cherche aucune application pratique.

En réalité, il n'y a qu'un seul sujet sur lequel l'Arioste revienne avec une insistance et une précision telles qu'il soit possible d'y reconnaître une pensée réfléchie, fruit d'une longue expérience, c'est l'amour ; et un seul problème se pose devant la critique, pour l'appréciation morale de son œuvre, c'est celui de savoir pourquoi, dans plusieurs épisodes, il s'est permis de glisser des grivoiseries d'une liberté excessive.

223. On connaît la place considérable occupée par l'amour dans l'action du Roland Furieux, comme dans la vie du poète (§ 73 et 192 et suiv.). Les multiples aventures de ses héros fournissent à l'Arioste de continuelles occasions pour faire, sur cet inépuisable sujet, des

réflexions, généralement badines, qu'il assaisonne du souvenir de ses expériences personnelles. Au début du chant XVI, il invoque sa grande compétence en la matière, pour formuler quelques observations plus sérieuses : quand on a bien placé son amour, dit-il, quand on a donné son cœur à une femme tout à fait digne d'être aimée, il ne faut pas pleurer, même si elle n'accorde aucun encouragement à l'affection qu'elle inspire, même si l'amour nous prive de toutes ses joies ; il ne faut pas pleurer, même si on se consume et si on meurt de chagrin. Celui qui doit pleurer est celui qui aime une perfide, dont la beauté dissimule un cœur dur, trompeur, impur : celui-là peut être dévoré de honte, s'il ne réussit pas à se guérir (st. 1-3). Comment ne pas percevoir dans ce début un écho fidèle des sentiments que l'Arioste éprouva pour Alessandra Benucci à partir de 1513 (§ 75) ? — L'analyse très fouillée qu'il fait, à plusieurs reprises, des tourments de la jalousie (XXXI, 1-6 ; XXIII, 112, etc...) est assurément fondée sur l'observation de son propre cœur. S'il lui arrive de faire la grosse voix pour déplorer la folie qui égare les amoureux, il s'empresse de se plaisanter lui-même : « Frère, tu fais très bien la leçon aux autres, mais tu ne vois pas ta propre faute » (XXIV, 3) ! Il juge héroïque la fidélité du chevalier capable de faire passer avant son amour le respect du serment qui le lie à son seigneur (XXXVIII, 3) ; c'est là un devoir essentiel, car l'amour est une folie, qui rabaisse les chevaliers trop enclins à se laisser vaincre par cette passion malfaisante (§ 192-197).

En général pourtant, l'amour trouve en l'Arioste un moraliste indulgent. La thèse qu'il a développée avec le plus d'insistance, et ou il est impossible de ne pas reconnaître une idée qui lui est chère, est que le péché d'amour mérite toute indulgence : cette faiblesse est si essentiellement humaine qu'on n'a pas le droit de la châtier avec dureté ; c'est pour cela que Renaud entreprend de faire abolir l'inhumaine « loi d'Ecosse » (§ 196), que Richardet, dans son entreprise fort polissonne auprès de Fleurdépine (§ 155), n'a commis qu'une faute « faible et légère » (XXII, 57), et que Zerbin, odieusement trahi par un ami, en qui il avait placé sa confiance (§ 134), épargne le félon, « car on excuse aisément un péché d'amour » (XXIV, 38).

224. Cette grande indulgence pour la galanterie explique la facilité avec laquelle l'Arioste a fait entrer dans son poème des contes d'une extrême liberté, et a cultivé les expressions équivoques, voire même les images obscènes, avec une complaisance qui n'était pas nécessaire. Nombreuses sont les éditions du poème, et ses traductions en diverses

langues, qui omettent, presque dans chaque chant, ici tout un passage, là quelques vers. Il n'y a pas lieu d'en donner une énumération, qui serait longue et peu édifiante. Ce sont des morceaux parfaitement immoraux, par l'image qu'ils présentent de la vie, et choquants par l'insistance avec laquellè le poète y étale des scènes qui réclament le mystère de l'alcôve.

Vainement certains critiques essaient de nier ou d'atténuer le caractère regrettable de plusieurs de ces pages ; ils allèguent notamment d'après Ruscelli, que l'Arioste, dans une nouvelle édition de son poème, aurait supprimé quelques passages trop libres. Il se peut ; mais il est difficile de raisonner sur des intentions hypothétiques, et qui, en tout cas, n'ont pas reçu même un commencement d'exécution !

Au reste, il ne convient pas de se montrer d'une sévérité trop rigoureuse ; personne n'est forcé de lire l'histoire du beau Joconde, et l'Arioste a lui-même averti le lecteur qu'il pouvait tourner plusieurs feuillets, sans que rien lui manque pour comprendre la suite de l'histoire (XXVIII, 1-3) — comme Boccace invitait les personnes qui n'aiment pas ce genre de plaisanteries, à lire de préférence les lamentations de Jérémie, les pénitences de la Madeleine ou le récit de la Passion ! — Evidemment, chacun a son humeur ; et, comme on dit, il en faut pour tous les goûts. Remarquons donc simplement que la société la plus polie du XVI^e^ siècle accueillait ces bouffonneries souvent peu décentes avec une faveur à peu près unanime, en Lombardie comme en Vénétie, à Rome comme à Florence et à Naples, en France comme en Italie. Qu'on dise donc simplement que l'Arioste n'a pas eu, sous ce rapport, le goût plus fin que la société de son siècle ; il n'a pas réagi contre le relâchement des mœurs, et son poème est le miroir fidèle des modes et des idées de son temps, des plus séduisantes comme des plus discutables.

225. Mais là n'est pas la faiblesse réelle de cet aspect de son œuvre. Le souvenir et le nom de Boccace se présentent inévitablement à l'esprit quand on considère les « nouvelles » de l'Arioste ; et la comparaison n'est pas favorable à ces dernières. Sont-elles plus ou moins immorales ? La question est oiseuse, et de plus elle est mal posée ; car une seule chose compte dans un récit, c'est son agrément. L'immoralité en soi n'est pas agréable, ou du moins elle ne relève pas du jugement esthétique. Il est clair que les nouvelles de l'Arioste sont moins simples, moins vraies, moins spontanées que celles de Boccace. Celui-ci avait excellé à rendre presque vraisemblables les fantaisies

les plus outrancières : ses personnages étaient empruntés à la réalité quotidienne, placés dans un cadre familier, souvent historique ; leurs gestes, leurs mines, leurs propos donnaient l'impression directe de la vie. Il nous faisait admettre que Madonna Lisetta ait pu se croire aimée de l'ange Gabriel, à force de nous la montrer atteinte de la plus folle vanité (*Décam.*, IV, 2) — que Ferondo ait tenu pour avéré qu'il était au Purgatoire (*ibid.*, III, 8) et que « Compar Pietro » ait espéré voir sa femme transformée en jument, (*ibid.*, IX, 10) parce qu'ils sont des spécimens de la plus épaisse crédulité dont rustre ignorant ait jamais été capable. Mais comment croire que Fleurdépine accepte sans méfiance la métamorphose subite de Bradamante en homme ? Le poète l'a montrée ardemment sensuelle, mais non pas stupide (§ 155). Quoi de plus compliqué, de plus impossible à concevoir que la trahison cynique de Fiammette, toujours flanquée de ses deux acolytes ? (§ 156). La situation n'est pas seulement scandaleuse ; elle est absurde (§ 238). Les deux ou trois nouvelles, où Boccace a introduit un élément merveilleux, n'empêchent pas l'intérêt du récit d'être surtout d'ordre psychologique. Mais quelle psychologie trouve-t-on dans l'histoire de la coupe enchantée (§ 157) ou du petit chien corrupteur (§ 158) ?

Des effets comiques, cherchés dans des combinaisons aussi étrangères à la nature et à la vérité, ne servent qu'à rendre plus sensible l'immoralité de ces laborieuses fantaisies. La critique, dans ce cas, s'en prend à la valeur morale du récit, uniquement parce que l'art du conteur s'est trouvé en défaut. L'Arioste a voulu rivaliser avec Boccace, et là fut son erreur ; car il était un artiste d'une autre espèce, un poète d'une tout autre envergure.

III

L'art dans le Roland Furieux.

226. Sujet, personnages, sentiments et technique narrative empruntés à une longue tradition chevaleresque, qui s'était solidement implantée en Italie du XIII^e^ au XV^e^ siècle, — personnalité très vivante d'un poète accessible à toutes les impressions du dehors, habile à les communiquer à ses lecteurs sur un ton d'élégant badinage, — et par suite, reflet pittoresque de la société au milieu de laquelle il a vécu, — tels sont les éléments constitutifs de la matière traitée dans le Roland Furieux.

Au-dessus de ces éléments fondamentaux plane l'art souverain du poète, qui a transformé cette matière en une vision d'harmonie et de beauté. A défaut de l'unité organique, il lui a donné une vie jaillissante, incessamment renouvelée et disciplinée par un souci constant de la variété, de l'équilibre et de la perfection plastique.

On peut alléguer de bons arguments pour soutenir que l'art de l'Arioste tend à évoluer dans le sens d'un plus grand respect de l'idéal classique, et qu'il ouvre ainsi la voie à la tentative que le Tasse fera, un demi-siècle plus tard, pour concilier l'épopée avec le roman chevaleresque ; mais on peut nier résolument cette évolution par des arguments tout aussi forts. Du moins est-on en droit d'affirmer que l'Arioste ne s'est inspiré d'aucune formule toute faite, et qu'il n'est parti d'aucune idée préconçue. Comme son attitude en face de la tradition chevaleresque est quelque chose de strictement personnel (§ 168), de même, sa poétique ne procède que de la forme de son esprit, de la tournure de son imagination, et du goût qu'avait développé en lui sa culture latine, appliquée à des sujets parfaitement étrangers à l'art classique. Il est donc vain de chercher à définir l'art de l'Arioste par quelque formule limpide, qui voudrait tout exprimer. Il faut se borner à en analyser les multiples aspects, tels qu'ils se présentent dans son poème.

227. *L'art de la composition dans le Roland Furieux.* — De tous les agréments que le poète s'est attaché à donner à son œuvre, aucun

n'a été cultivé par lui avec plus de soin que la variété. Sa lyre a beaucoup de cordes ; ses grandes orgues possèdent de nombreux registres et se jouent sur plusieurs claviers ; l'artiste passe de l'un à l'autre avec une merveilleuse agilité. Il obtient des effets de contraste et de surprise, qui ne permettent pas à l'attention du lecteur de s'endormir un seul instant. Ce n'est pas assez de dire qu'il est tour à tour tragique et comique, qu'il entrecroise le lyrisme et la satire, qu'il est successivement tendre, ému, facétieux, héroïque ; il est tout cela, mais avec une richesse de nuances qui donne à chaque fragment d'épisode, à chaque menu fait son coloris propre, tout en évitant les heurts trop violents, les dissonnances trop criardes. Qu'on se reporte à la phase culminante du siège de Paris, à partir du milieu du chant XIV, et on sera convaincu : nulle part ne se révèle avec plus d'évidence le parti pris d'enrouler autour du tronc vigoureux et austère du thème épique les lianes les plus folles d'une imagination qui se complait à ses bonds gracieux.

On a souvent souligné, comme frappante, cette autre succession d'épisodes : la révolte au camp d'Agramant, l'humiliation infligée à Rodomont par sa fiancée Doralice, que lui a enlevée Mandricard (XXVII), — la sombre colère de Rodomont, l'histoire de l'impudique Fiammette, que raconte un hôtelier désireux de distraire la mélancolie du roi d'Alger (XXVIII), — l'arrivée de la pure Isabelle, qui cherche une retraite pour y attendre la mort, et qui transporte le corps de Zerbin, pour l'ensevelir auprès d'elle, — le désir brutal qui s'empare de Rodomont lorsqu'il la voit, et l'héroïque stratagème grâce auquel l'inconsolable jeune fille se fait trancher la tête par le Sarrasin ivre (XXVIII-XXIX). Ainsi se trouvent esquissées, presque côte à côte, trois aventures amoureuses où se profilent, avec une netteté parfaite trois types de femmes qui s'échelonnent de la luxure la plus abjecte, avec Fiammette, à la plus idéale chasteté, avec Isabelle, en passant par Doralice, caractère médiocre, chez qui la sensualité occupe la place du sentiment.

N'importe quelle partie du poème fournit des exemples semblables, en abondance ; et un lecteur, tant soit peu attentif aux mille nuances de ces savantes oppositions, en découvre dans chaque chant. Il résulte de là une impression de richesse et de variété que l'analyse est impuissante à rendre.

228. Un procédé qui a puissamment aidé l'Arioste à cultiver la variété est l'entrecroisement des récits, morcelés comme à plaisir par

les compilateurs populaires de légendes chevaleresques; Pulci et Boiardo déjà avaient pris un malin plaisir à conserver cette méthode d'exposition si féconde en surprises. L'Arioste n'a pas songé un seul instant à répudier cette tradition : il l'a plutôt perfectionnée, et en a donné la théorie. Nombreux sont les passages où il suspend brusquement son récit au point le plus palpitant, au moment où la curiosité est le plus fortement en éveil : Zerbin a entendu un cri, il a pénétré dans une gorge sauvage, au fond de laquelle il a rencontré un chevalier mort : « Qui est ce chevalier ? Je vous le dirai plus tard ; il faut maintenant nous rendre en Orient pour retrouver Astolphe » (XXII, 4). — Bradamante et Roger, s'écartant du champ de bataille, arrivent auprès d'un mausolée de marbre ; ils ont d'autres soucis en tête que d'en lire l'inscription, et le moment n'est pas venu de nous dire quel est le personnage qui y repose ; il convient d'abord de savoir ce que fait Marphise (XXXVI, 43). — Après le combat de Lampéduse, Roland voit du rivage une barque rapide qui s'avance vers l'île : « A qui elle appartenait, je ne le dirai pas maintenant, car il y en a plus d'un qui m'attend ailleurs ! » (XLII, 23). Un artifice analogue est répété à la fin de chants nombreux, qui s'arrêtent de façon à interrompre le récit au moment où celui-ci paraît tout proche de son terme ; car il est sans exemple qu'un épisode se termine exactement avec un chant. Ce chevauchement perpétuel ne permet d'isoler presque aucune partie du poème : c'est un savant conglomérat, qu'il faut prendre en bloc.

229. Le procédé aurait quelque chose de mécanique et de monotone s'il se renouvelait à intervalles fixes et établissait une sorte de roulement régulier entre les diverses actions : à certains moments les coupures se succèdent très rapidement ; à d'autres, on voit se dérouler d'assez longs épisodes presque sans interruption (Ariodant et Guenièvre, Olympe, Horrigille, etc...) ; certaines aventures sont oubliées pendant une longue série de chants, d'autres sont reprises après une très courte parenthèse. La fantaisie de l'auteur se meut avec une extrême aisance au milieu de cette trame capricieuse, et il souligne son intention d'obtenir ainsi un effet de variété : c'est bien un tissu, auquel il travaille et dans lequel il fait entrer une riche gamme de nuances (*il lavoro che vario ordisco ;* XXII, 3) ; il fait comme le musicien, qui « souvent change de corde, varie les sons, les recherche tantôt dans le registre grave et tantôt dans l'aigu » (VIII, 29). Voici Angélique enchaînée nue au rivage de l'île infâme : que de cris, que de pleurs, que d'angoisse ! « Il faut que je trouve des accents moins

lugubres, afin que mon esprit fatigué reprenne ses forces... » (VIII, 67 ; cfr. XVII, 17) ; « varier les mets réveille l'appétit », et de même « il faut beaucoup de fils pour tisser la grande toile à laquelle je travaille » (XIII, 80-81). « Ma fantaisie ailée ne me permet pas de suivre un sentier unique », dit-il encore (XIV, 65).

Parfois l'Arioste fait mine d'être débordé par la multitude de ses inventions : « Je m'applique à suivre tant d'histoires, qu'il faut que je laisse celle-ci... » (XXX, 17). « Je devais vous parler — je l'avais promis, puis je l'ai oublié — d'un soupçon qu'avait conçu la belle alarmée par l'absence de Roger... Je devais en parler, mais j'ai commencé une autre histoire : celle de Renaud, celle de Guidon, et maintenant il faut encore que je m'occupe d'Agramant... » (XXXII, 1-3). L'Arioste n'a rien oublié du tout ; ceci n'est qu'un artifice, auquel il recourt pour reprendre ostensiblement en main plusieurs fils de l'action que le lecteur avait pu perdre de vue. Cet artiste ingénieux a une conscience parfaite de tout ce qu'il fait.

230. Ici apparaît donc cette disposition habituelle à l'ironie, ce sourire qui donne au poète une physionomie si caractéristique, et qui peut déconcerter le lecteur. Il s'écrie à un moment donné : « Turpin qui raconte toute cette histoire, fait ici une disgression et retourne à l'endroit où était mort le Mayençais » (XXIII, 38). De qui se moque-t-il ? de Turpin ? de lui-même ? ou de ses lecteurs ? — De personne. Seulement, comme on l'a finement remarqué, l'Arioste considère avec un sourire d'artiste, avec une satisfaction amusée les mille aventures qui s'entrecroisent dans son poème. Il les mêle si adroitement que l'attention du lecteur n'est jamais absorbée par tel ou tel épisode particulier. Cette extrême variété aurait pu fatiguer ; elle divertit.

On encourt le reproche de naïveté quand on s'étonne que l'Arioste ne croie pas plus sérieusement à ce qu'il raconte : du moins, croit-il fermement au charme de ses récits : l'harmonie des lignes et des tons, qui se dégage de cette composition bariolée, est une réalité qu'il cultive avec amour. Dans ces conditions, son ironie, ou plus exactement sa joie intime d'artiste, répandue sur toutes ses fictions, est l'élément indispensable qui unit et fond en un tout homogène tant de fantaisies capricieuses et d'inventions disparates. La seule unité qui pût convenir à une œuvre de ce genre était évidemment cette unité de ton, qui se superpose à une extraordinaire variété de formes. Il définit lui-même son poème « un bel ragionamento » (XXX, 17), une belle causerie,

une merveilleuse suite de propos charmants, sur l'agréable alternance desquels cet artiste souverain a scrupuleusement veillé.

De là vient l'équilibre, si souvent remarqué, qui s'établit entre les morceaux tendres, émus, douloureux du Roland Furieux, et les épisodes galants, comiques ou populaires : ni les uns ni les autres ne sont poussés à l'extrême ; l'Arioste ne se pique pas d'écrire des scènes tragiques, et il n'a garde de tomber dans la poésie purement burlesque. Une espèce de détachement, qui convient bien à un causeur délicat, lui permet de rester lui-même, à travers tant de tableaux, qui, sous la plume d'un écrivain moins maître de son art, pourraient laisser une impression d'incohérence. Cette élégance souriante est encore relevée par le badinage avec lequel ce poète de cour rappelle l'origine populaire des fables qu'il conte avec un art consommé : il écrit assurément pour être lu plutôt qu'écouté ; cependant l'Arioste affecte encore de parler comme un simple Cantastorie : « Celui qui prend plaisir à mon chant, dit-il, j'attends qu'il vienne l'écouter une autre fois » (XVIII, 192 et encore XVI, 89 ; XXII, 98, etc...) ; et il s'adresse constamment à un « Signor », en qui on doit reconnaître, en principe, le cardinal Hippolyte, mais qui finit par représenter un auditeur imaginaire. Cet artifice présentait l'avantage de maintenir le récit sur le plan qui convient à toutes ces « belles histoires » (XVI, 89), débitées pour la seule récréation de l'esprit.

Telles sont les conditions assez particulières dans lesquelles le narrateur a voulu se placer ; on doit les rappeler quand il s'agit d'apprécier l'unité de ton qui règne dans le poème, et ce don merveilleux, qu'a eu l'Arioste, de ne pas déformer la matière qu'il a traitée, bien qu'il la soumît à une élaboration artistique extrêmement savante.

231. Tous les chants du Roland Furieux débutent par un exorde, petite dissertation morale, tour à tour sententieuse ou badine, ou encore considérations historiques, politiques ou laudatives : l'amour et les femmes, la famille d'Este occupent dans ces propos les places d'honneur. De là résulte une certaine régularité, qui pouvait satisfaire le poète : elle contribuait à donner à ses chants une élégance soutenue, à laquelle ne messied pas un sourire discret, mais qui hausse volontiers le ton. D'ailleurs les éléments de variété n'y manquent pas, soit que l'Arioste développe un thème mythologique (XII), ou énumère les peintres fameux de son temps (XXXIII), sans oublier le cortège d'amis qui l'accueillent au retour de sa longue navigation (XLVI), soit qu'il donne à ces divers morceaux des dimensions fort variables : leur lon-

gueur normale est de deux ou trois stances, mais l'éloge des princes d'Este en obtient cinq, six ou dix (XIV, XL, XLII) ; telles variations sur la jalousie (XXXI), ou sur la fragilité des serments faits par de trop jeunes amoureux (IX), en remplissent de sept à neuf, et, en dehors du préambule des amis, en dix-neuf stances, un exorde sur les femmes illustres (XXXVII) se développe en cent soixante seize vers. Le principe de la variété est donc sauvegardé, mais avec une tendance assez nette vers une forme plus disciplinée, soustraite aux brusques écarts d'une fantaisie, par ailleurs extrêmement libre.

232. Cet effort est particulièrement sensible dans les additions — et les suppressions — plus ou moins importantes que l'Arioste a réalisées, ou simplement projetées, après la première édition de son poème. Les suppressions sont peu nombreuses et de mince importance ; elles ont pourtant leur signification.

En 1516, le chant XXXV (XXXIX en 1532) commençait par dix octaves où, à propos du duel que Roger allait engager avec Renaud, le poète développait cette idée que, parfois, un sentiment difficile à définir — bon ou mauvais ? crainte d'infamie ou désir de gloire ? devoir ou respect humain ? — oblige l'homme à faire le contraire de ce qu'il voudrait : c'est par un scrupule de ce genre que bien des femmes (mais non pas toutes !) se privent de mille plaisirs faciles, et aussi que souvent les peuples se font la guerre malgré l'amitié qui les unit ; et des exemples sont énoncés, tirés de l'histoire de Rome, de Ferrare, de Venise, des papes, des ducs d'Urbin. — Le morceau a disparu dès l'édition de 1521, remplacé par une seule stance, qui résume, sans plus, la cruelle situation de Roger. Pourquoi cette suppression ? D'une part, la parenthèse est un peu longue pour l'intérêt qu'elle présente ; le badinage sur les plaisirs dont les honnêtes femmes se privent était déplacé en la circonstance ; quant aux allusions politiques, elles n'avaient sans doute plus déjà la même saveur en 1521 que cinq ans plus tôt. Ainsi raisons d'équilibre, de tact, d'opportunité se combinaient pour exclure ce préambule. Une raison de goût a, de même, conseillé la suppression, en 1532, d'une stance au chant XXVIII (après la st. 74 ; st. 75 du ch. XXVI dans les éditions de 1516-1521) et d'une autre au chant XLIII (après la st. 111 ; st. 112 du ch. XXXIX en 1516-1521).

Le souci de donner plus de logique et de clarté à certains enchevêtrements des récits a suggéré au poète la suppression de quatre stances après la quinzième du chant XXXVI (st. 16-19 du ch. XXXIII en 1516), avec, en compensation, quatre stances ajoutées au chant XXXII (st.

6-9 ; la st. 9 reproduit la dernière strophe supprimée — la 19e — du ch. XXXIII). Il s'agissait de dénouer les aventures de Brunel par le supplice que lui inflige Agramant, au moment où Marphise rejoint le camp du roi d'Afrique ; ce complément d'un épisode interrompu au chant XXVII se plaçait d'abord fâcheusement avant le duel que Marphise, devançant Roger, engage avec Bradamante exaspérée de jalousie (§ 124). L'Arioste a été bien inspiré en ramenant ce détail accessoire au début du chant XXXII, dont le préambule exprime plaisamment l'embarras du poète au milieu de tous les fils de sa trame qu'il doit reprendre l'un après l'autre ; et puisque, en cet endroit, il revenait sur le repli de l'armée d'Agramant jusqu'en Arles, l'occasion de liquider l'aventure de Brunel était bonne à saisir ; ce fut fait dès 1521.

233. L'importance des additions de 1532 est considérable : on sait qu'elles ont porté le nombre des chants de quarante à quarante-six (§ 101). Plusieurs ont une signification purement biographique, ou encore politique et historique (§ 218) ; une seule de ces dernières additions mérite de retenir à nouveau l'attention, car elle jette une certaine lumière sur les hésitations du poète lorsqu'il entreprit d'élargir le plan de son œuvre : c'est l'épisode où est exposée la thèse curieuse touchant le rôle de la France dans les affaires d'Italie (§ 218) ; il se rattache aux aventures d'Ullanie, la messagère d'Islande. A plusieurs reprises, le poète a changé d'avis sur la nature de la digression historique qu'il avait l'intention de greffer sur cet épisode (§ 101 et 159). De ces tâtonnements une seule trace subsiste, c'est le bouclier d'or apporté par Ullanie. Encore est-il dépouillé de tout ornement historique : il sera simplement le trophée remis par Charlemagne au chevalier le plus digne d'épouser la belle reine d'Islande.

On s'est demandé si ce trophée et la félicité dont il était le gage n'allaient pas devenir le point de départ de rivalités nouvelles entre chevaliers chrétiens, comme celles qui sèment le désordre dans le camp de Charlemagne au début du Roland Amoureux (§ 43). Mais on ne peut se résoudre à croire que, au moment où son action guerrière touchait à sa fin, le poète avait commis l'erreur d'envisager un incident qui aurait remis la victoire en question. Au surplus, aucune suite n'est donnée à cet épisode : le bouclier n'est que le dernier témoin d'un projet abandonné. Réalisé, celui-ci n'aurait pu que jeter un trouble grave dans l'économie du poème.

Toute cette histoire d'Ullanie, complétée par celle des peintures du donjon de Tristan, et prolongée par les aventures du sinistre Marganor

(§ 154), constitue un exemple d'addition conçue un peu au hasard, mal reliée aux autres actions, et qui ne contribue à en dénouer aucune. Un autre cas analogue est celui des « Cinq Chants qui continuent la matière du Roland Furieux », publiés après la mort de l'Arioste par son fils Virginio, et sur lesquels on a beaucoup discuté (§ 102). La seule chose sûre est que, s'il avait commis la faute de faire un sort à ces nouveaux épisodes, il eût irrémédiablement compromis l'harmonieux équilibre de ton et de proportion qui fait l'unité véritable du Roland Furieux.

234. Des deux longues additions qu'il reste à considérer — les aventures d'Olympe (§ 143-145), la rivalité de Roger et du prince Léon (§ 126) — laquelle a été composée la première ? En l'absence de toute donnée chronologique précise, on peut remarquer que les aventures d'Olympe constituent l'épisode le plus habilement conçu par rapport à la composition générale du poème, et le plus magistralement exécuté ; il n'est donc pas déraisonnable de supposer qu'il marque le plus haut degré de perfection auquel se soit élevé l'art du poète, après quelques essais moins heureux.

Les défauts de l'épisode final, où l'on voit le fils de l'empereur de Constantinople disputer à Roger la main de Bradamante, sont très visibles. D'abord c'est une addition inutile ; car le dénouement — l'union des deux amoureux — est depuis longtemps prévu : que de fois n'a-t-on pas parlé, dès les premiers chants, des héros qui devaient naître de ce mariage ? Etant inutile, l'addition paraît longue ; elle l'est réellement (près de 1900 vers d'un seul tenant, sans aucune diversion). Elle peut intéresser, considérée en elle-même ; mais dans l'ensemble du poème, elle n'excite aucune curiosité : le lecteur a hâte de lire le dénouement : l'insulte et la provocation adressées à Roger par Rodomont en plein festin de noces, leur duel et la mort du dernier Sarrasin resté en France.

Les raisons qui ont décidé l'Arioste à greffer à cet endroit cette action nouvelle sont parfaitement claires : il s'agissait d'exalter les vertus exceptionnelles de celui qui devait être l'aïeul des marquis d'Este. Au moment où allait être conclue l'union voulue par le destin, il fallait rehausser le prestige du personnage, d'autant plus que précédemment, comme guerrier, Roger avait joué un rôle de second plan : dans la première partie du poème, son attitude avait été celle d'un aimable fantaisiste ; du moins avait-il été trop souvent le jouet des événements (§ 120 et suiv.) : il fallait enfin le placer au premier plan,

dans tout l'éclat de sa vaillance, et de sa générosité, digne de ceindre son front d'une couronne royale.

235. Mais cet accroissement du prestige de Roger menaçait de rompre d'un autre côté l'équilibre du poème : Roger risquait d'éclipser Roland ; il importait donc, par compensation, de donner plus de relief à la figure du paladin le plus fameux de tous ; et c'est pour répondre à ce besoin qu'ont été imaginées les mésaventures d'Olympe. C'est un épisode beaucoup plus complexe et plus varié que celui du prince Léon, importun prétendant de Bradamante. Il est coupé en deux parties par l'évasion de Roger, captif d'Alcine, par son retour en Europe sur l'hippogriffe, son excursion à l'île d'Hébude, où il délivre Angélique, et les déboires qu'il éprouve ensuite. L'addition est, peut-on dire, mieux fondue dans la matière générale du poème ; mais elle y provoque certains rapprochements qui surprennent dès l'abord : la délivrance de la princesse de Hollande par Roland, au chant XI, suit de très près celle d'Angélique par Roger (x), dans des circonstances identiques ; les variantes ne portent que sur des détails. Non content de rivaliser avec Ovide, qui avait raconté la délivrance d'Andromède par Persée, le poète semble avoir voulu se surpasser lui-même, en revenant sur le même dessin pour y répandre des couleurs plus brillantes encore. Une étude attentive de l'épisode d'Olympe révèle une extraordinaire virtuosité dans le maniement du style, des images, de l'harmonie verbale et du rythme ; on peut dire sans hésiter que c'est, au point de vue de la forme, la plus parfaite des additions publiées en 1532.

Elle n'est guère moins significative au point de vue de la logique et de l'équilibre du plan général. Roger, en délivrant Angélique, n'avait pas tué le monstre : il l'avait ébloui, immobilisé au moyen de l'écu magique, accident passager, après lequel l'animal s'était remis à dévorer les femmes, dont les habitants d'Hébude continuaient à être les infâmes pourvoyeurs. Ces horreurs devaient cesser : de là l'intervention nécessaire de Roland, la mort du monstre, le débarquement du roi d'Irlande dans l'île, et le massacre de la population entière ; de cette façon, l'épisode est définitivement épuisé. Sans doute, un lecteur moderne n'en demandait pas tant, puisqu'il ne croit pas un mot de toutes ces histoires ; mais l'Arioste tenait à donner une conclusion logique aux moindres de ses fantaisies. Il a eu soin, par exemple, de nous dire pourquoi on n'a plus jamais retrouvé le bouclier magique de Roger : le jeune héros l'a jeté au fond d'un puits

(§ 121), — et de nous informer qu'Astolphe a rendu la liberté à l'hippogriffe — qui s'est envolé vers des mondes inconnus (§ 130) ; — de même encore, il a prévenu ses lecteurs que les pièges tendus à Roger par l'indiscrète affection d'Atlant ne se renouvelleraient plus : le vieux sorcier est mort et enterré (§ 121). Pour les mêmes raisons, l'infâme tribut d'Hébude ne devait pas plus longtemps hanter le sommeil des cœurs sensibles.

Mais surtout la lutte que Roland soutient seul contre le roi de Frise et ses gens, la capture du monstre qui menace Olympe, la résistance victorieuse opposée par le paladin au peuple d'Hébude constituent des exploits prodigieux, surhumains, qui rehaussent grandement son prestige. Les éditions de 1516 et de 1521 n'en attribuaient pas de pareilles à Roland : celui-ci ne fait son apparition qu'au chant VIII, pour tourner le dos à Charlemagne menacé de près par les Sarrasins ; deux faits d'armes étaient seuls inscrits à son actif : le massacre des rois sarrasins Alzirde et Manilard et de leurs troupes (§ 116), et la victoire finale, dans le champ clos de Lampéduse (§ 112). Le reste du temps, Roland était retenu loin des combats par son amour et par la folie qui en était la conséquence. Ne fallait-il pas que, dès la première partie du poème, le héros par excellence de l'épopée carolingienne trouvât quelque occasion fameuse de déployer son courage et sa générosité ? Cela devint nécessaire le jour où une longue addition, dans la seconde partie, exalta la valeur sublime de Roger.

236. L'imagination organisatrice de l'Arioste, son génie constructeur s'affirment dans la composition de son œuvre, jusque par l'exactitude même de certaines proportions numériques : la folie de Roland occupe le centre arithmétique du poème en quarante-six chants, étant à cheval sur les chants XXIII-XXIV ; mais dans les éditions en quarante chants, la division en deux parties était moins juste (ch. XXI-XXII) ; c'est donc par une plus forte addition de stances dans la seconde moitié qu'un équilibre meilleur a été obtenu.

D'autre part, la première moitié du poème est caractérisée par une prédominance marquée d'épisodes magiques ; Atlant et Mélisse y mènent la majeure partie de l'action, et celle-ci nous conduit de la sépulture de Merlin aux jardins d'Alcine et au royaume de Logistille, sans parler des donjons et des palais enchantés, le tout entremêlé d'histoires d'ogre (XVII) et de géant sorcier (XV). Mais Astolphe, au chant XXII, détruit l'enchantement du palais où tant de personnages jouaient à cache-cache ; au même moment, Roger se débarrasse de

son éblouissant écu, et Atlant meurt à temps pour ne plus entraver le cours naturel des événements (§ 121). Dès lors l'action se déroule presque entièrement au milieu d'épisodes guerriers et d'aventures romanesques : l'élément merveilleux, comme l'élément humoristique, se concentre autour du seul personnage d'Astolphe. Désormais la tonalité propre à chaque incident est plus distincte et mieux respectée ; les épisodes épiques, sentimentaux, satiriques, comiques alternent comme il convient ; mais les personnages qui y interviennent conservent mieux la physionomie qui répond à leurs caractères respectifs.

Ainsi certains éléments d'ordre, de logique, d'harmonie pénétraient la matière chaotique que la tradition avait fournie à l'Arioste : une œuvre d'art naissait et se développait sous l'action d'une pensée réfléchie et pondérée, d'une fantaisie rieuse, mais disciplinée. Ce sont des qualités que peu de poètes ont possédées à un degré aussi éminent.

237. Ces remarques ne font pas entièrement oublier les imperfections de détail que des critiques inexorables ont soigneusement relevées, parfois même exagérées. Quelques-uns se plaignent que les interruptions et les enchevêtrements de certains récits se produisent à intervalles trop rapprochés et demandent une attention, un effort de mémoire excessifs. — Mais qui donc exige du lecteur le moindre effort ? Il n'a qu'à se laisser conduire ; le soin de le diriger dans ce labyrinthe incombe au seul poète : à lui de réveiller vite dans l'esprit d'autrui un souvenir qui a pu s'y assoupir. A-t-il manqué à ce devoir, ou mal démêlé les fils de sa trame ?

On l'a prétendu ; on a parlé de « morts ressuscités par l'Arioste », c'est-à-dire de guerriers tués dans une bataille et qu'on retrouve dans une autre, assez vivants pour mourir une seconde fois. Mais, à y regarder de près, il est facile de s'assurer que ces guerriers ressuscités sont des comparses dépourvus de toute individualité : l'Andropono qui meurt au chant XIV, st. 124, est un prêtre ; celui que tue Cloridan est un Grec qui a passé la nuit à boire et à jouer (XVIII, 177) ; autant dire que le poète a donné le même nom à deux personnages différents, qui auraient pu rester anonymes. L'épreuve ne tourne donc pas trop au désavantage de l'Arioste, et ce qui est surprenant, c'est que, dans cet enchevêtrement ininterrompu d'aventures et de personnages, il n'ait pas commis plus d'oublis et de méprises. Il en a commis cependant, mais si pardonnables que personne ne peut avoir le courage de lui jeter la pierre : Sansonet, vaincu par Rodomont et désarmé par lui, est envoyé captif en Afrique (XXXV, 53 et XXXIX, 30) ; mais presque

au même moment on le rencontre à la cour de Charlemagne (XXXVIII, 21) ! Un critique, exercé à juger la poésie chronomètre et almanach en main, relève avec satisfaction que l'Arioste a commis certaines confusions dans le calcul des mois et des années indispensables au développement des diverses actions du poème. Ailleurs enfin, l'édition révisée de 1532 porte le nom de Roger en un passage où il faut évidemment lire Astolphe (XLII, v. 8). Et c'est à peu près tout ! Sur près de 39.000 vers, c'est peu ; il y a donc lieu d'admirer la sûreté avec laquelle le poète a su tirer les fils qui font mouvoir ses innombrables personnages.

238. On peut faire quelques réserves sur la composition de plusieurs épisodes. A côté de scènes conçues et développées avec un souci minutieux de la vérité psychologique — sinon de la vraisemblance — et dont le modèle le plus achevé est la folie de Roland (XXIII-XXIV ; § 114-117), on relève ailleurs des traces d'improvisation. L'étude des sources, si parfaitement conduite par Pio Rajna, explique bien, par exemple, la bizarrerie d'un détail de l'aventure d'Ariodant et de Guenièvre (§ 141-142) : Polinès exige de Dalinde que, pour recevoir ses galantes visites, celle-ci soit parée des vêtements de l'innocente princesse, et la jeune femme trouve sans doute cela très naturel, car elle obéit sans demander la moindre explication. Or ceci est une réminiscence de la source espagnole utilisée, mais imparfaitement adaptée à une situation fort différente. L'Arioste était assez clairvoyant pour s'en apercevoir ; aussi a-t-il fait dire par Dalinde elle-même : « J'étais si égarée par l'amour que je ne compris pas à quelle infâme ruse je me prêtais, avant qu'il fût trop tard ! » (v, 26). C'est une façon assez cavalière d'avouer que la vraisemblance dans les circonstances d'un récit n'avait, aux yeux du poète, qu'une médiocre importance ; aussi n'a-t-il guère cherché à s'y conformer : il faut voir à quelles combinaisons il recourt pour qu'Ariodant et son frère Lurcain assistent aux prétendus rendez-vous nocturnes de Polinès et de Guenièvre et se convainquent de l'inconduite de la fille du roi ; — ou pour qu'Ariodant ne procède à son suicide, demeuré sans effet, qu'en présence d'un témoin disposé à raconter l'aventure, — et enfin pour que Renaud se trouve posséder seul la clé de tout ce mystère ! Invraisemblances surprenantes en un récit dont l'abondance et la précision, dans les moindres détails, rappellent assez les récits de Boccace : tout y est clairement expliqué, justifié, déduit. L'inconvénient de ce rationalisme, attentif à répandre une lumière égale sur tous les détails, est de s'appliquer, chez l'Arioste,

à des événements dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils sont étrangers au cours de la vie quotidienne !

Des remarques toutes semblables s'appliquent à d'autres récits, à la nouvelle du beau Joconde et de l'impudique Fiammette (XXVII), à l'histoire de Lydie (XXXIV), à celle de Tanacro (XXXVII). La comparaison avec l'art de Boccace s'impose ici au lecteur ; mais il saute aux yeux que tout, chez l'Arioste, est forcé, chargé, exagéré parfois jusqu'à l'absurde, depuis la disgrâce conjugale du beau Joconde et du roi des Lombards, jusqu'à leur idée d'adopter, à deux, Fiammette pour compagne, et à la confusion que cause à l'un comme à l'autre l'impossible trahison de la drôlesse. Les histoires de fées, de talismans, d'hippogriffe, paraissent moins insensées, parce que là, du moins, le lecteur est averti dès l'abord qu'il s'engage dans le domaine de la fantaisie pure. Ce domaine est précisément celui où l'imagination de l'Arioste se joue avec la plus parfaite aisance, car il a un talent unique pour rendre le merveilleux acceptable. Le réalisme de Boccace convenait moins bien à ses libres caprices de poète ; curieux des plus subtiles nuances des sentiments humains, l'Arioste éprouvait peu le besoin de combiner, selon les règles de l'exacte vraisemblance, les menus faits qui composent la trame de son récit. Qu'on ne lui fasse donc pas un grief d'avoir imaginé que Renaud, entre deux aventures guerrières, rentre à Montauban pour y embrasser tous les siens, mère, femme, enfants, frères, cousins, qui l'accueillent avec les signes de la joie la plus vive : c'est ainsi que l'hirondelle rentrant au nid est fêtée par ses petits affamés (XXX, 93) ; la stance est charmante ; elle ajoute un trait délicat à la psychologie de ce héros populaire, et elle introduit un élément de variété dans la gamme des sentiments qui donnent sa tonalité particulière à chaque page du poème. C'est là, précisément, un exemple typique des développements propres à l'Arioste : vraisemblance discutable des faits énoncés, finesse et variété de l'intuition psychologique.

239 Ces caractères ne sont pas très différents de ceux qui dominaient dans la peinture du même temps : la composition et les attitudes des personnages y visaient plus à l'effet décoratif grandiose, à la richesse, à la magnificence, à la variété, à la surprise même, qu'elles ne s'inspiraient d'un réalisme scrupuleux ; mais les figures avaient du mouvement, les attitudes étaient expressives, tour à tour voluptueuses ou volontaires ; la composition donnait l'impression d'une vie surabondante ; le cadre naturel ou monumental, où évoluaient les personnages,

était plein de détails pittoresques, inattendus, ingénieux ; l'ensemble restait clair, encore qu'un peu touffu : que l'on pense au plafond de la chapelle Sixtine, exécuté par Michel-Ange de 1508 à 1512, aux fresques de Raphaël au Vatican et à la Farnésine (1509-1519), à Titien surtout, qui, dès 1516-1520, peignait pour le duc Alphonse l'*Offrande à Vénus*, la *Bacchanale*, *Bacchus et Ariane*. L'Arioste est si visiblement « artiste » qu'il est impossible de ne pas lui chercher des affinités avec les grands décorateurs de sa génération. Autant la poésie, profondément lyrique, de Dante, qui a campé ses figures isolément, plutôt qu'en groupes nombreux, dans des attitudes définitives, fait penser à la sculpture — à celle de Michel-Ange surtout, cet autre Florentin à l'âme tourmentée, — autant le grand narrateur qu'est l'Arioste éveille le souvenir de ces peintres infatigables dont le rêve — on le prête notamment à D. Ghirlandaio — était d'égayer de fresques tous les murs de leurs villes ! Comme eux, il aime les vastes espaces, où se meuvent à l'aise une multitude de personnages, qui paraissent tour à tour au premier plan, quittes à subir ensuite des éclipses, ou à ne figurer que dans des scènes épisodiques ; car la technique de la fresque admet, dans une même composition, plusieurs actions juxtaposées. Chacun de ces tableaux a peu de profondeur : tout l'agrément réside dans l'harmonie, dans l'opposition des groupes, des lignes, des couleurs ; et la lumière y est répandue d'une façon constamment égale. Le lyrisme n'y intervient que comme élément accessoire ; le symbolisme et la satire peuvent donner lieu à quelques motifs isolés. Nulle part, l'attention de l'artiste ne se concentre sur une crise de passion violente, capable de produire une émotion proprement dramatique. Toute la fresque, en dépit d'une extrême variété de nuances et de formes — en raison même de cette variété, — acquiert une tonalité générale, un coloris et un accent d'ensemble, qui lui donnent sa physionomie propre et son unité.

Cette tonalité agréable, ce coloris chatoyant et cet accent tempéré contribuent à faire du Roland Furieux une des œuvres les plus parfaitement réussies qui aient été composées pour le seul délassement de l'esprit ; telle une vaste décoration picturale, où s'enchaînent librement de longues séries d'histoires, combinées en vue du seul plaisir des yeux.

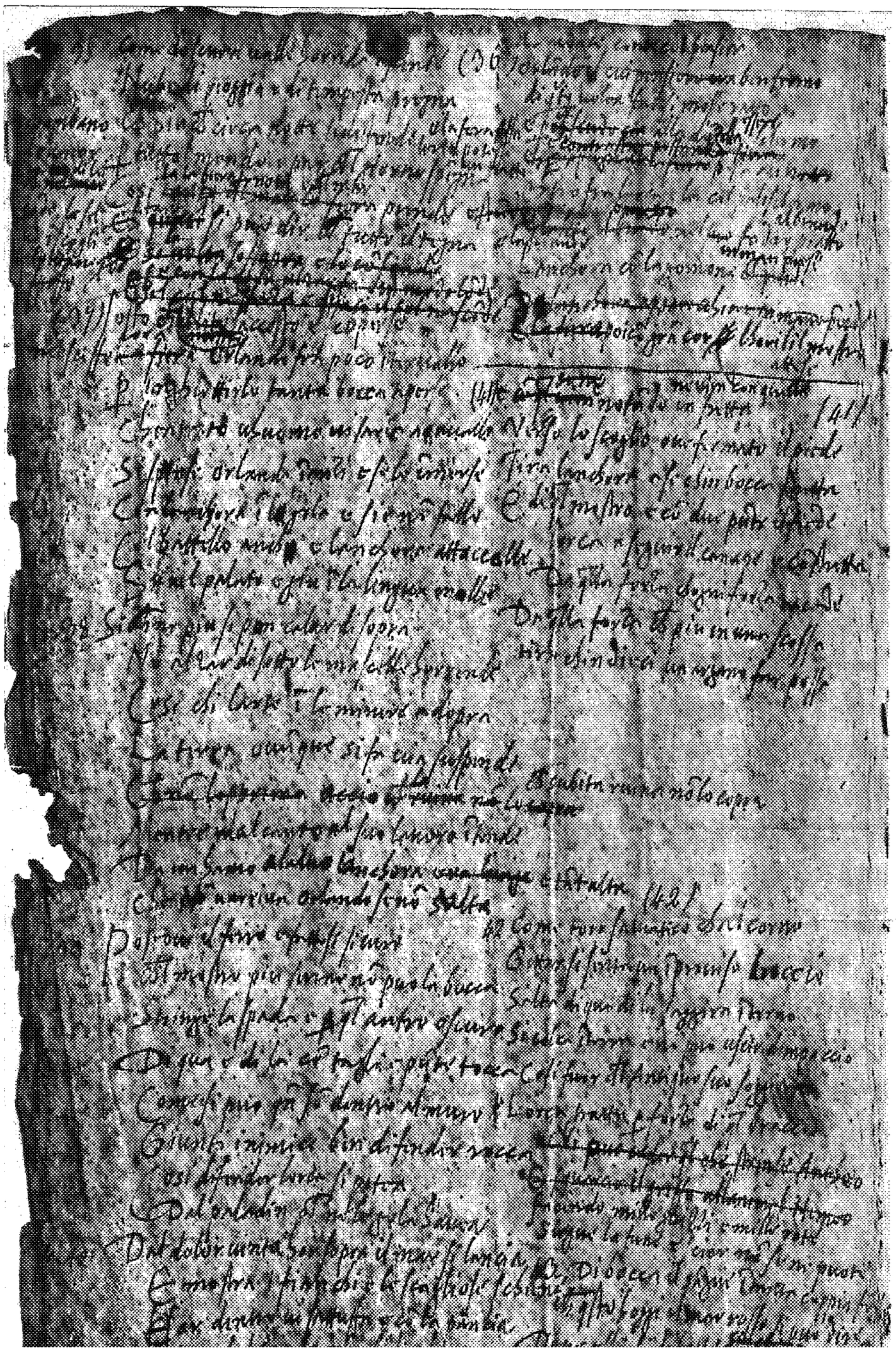
240. *L'expression. Langue, style, versification.* — Le charme qui se dégage d'une œuvre de ce genre réside pour une large part dans la

maîtrise avec laquelle en sont exécutés les moindres détails : plus peut-être qu'au mouvement général de la composition, le lecteur est sensible à la qualité de l'expression, qu'il aime claire, pittoresque, harmonieuse, capable de stimuler l'imagination, de satisfaire l'intelligence, de caresser l'oreille. Or précisément, on a coutume de placer au premier rang des beautés du Roland Furieux la magie du style et la plénitude descriptive de la stance de huit vers, l' « octave », que l'Arioste a portée à son plus haut degré d'éclat, de souplesse, de douceur expressive. Aussi ce poète a-t-il consacré à tout ce qui concerne la forme un soin minutieux, presque inquiet où se révèle le tourment qu'était pour lui le souci de la perfection : « Peut-être, dit-il, par une application plus ingénieuse réussirai-je à rendre ce travail plus parfait » (III, 4). Non content d'avoir publié trois éditions de son poème, nous savons qu'au lendemain de la troisième (1532), il projetait d'en publier encore une autre. Bien avant la première édition, le manuscrit de l'Arioste, couvert de ratures, était illisible pour tout autre que pour lui, et on peut juger de ce qu'étaient ses hésitations et ses repentirs, par les brouillons, conservés à Ferrare, des additions qui parurent en 1532. Son fils Virginio confirme que, toujours mal satisfait de ses vers, il les défaisait et refaisait sans cesse. Sa prétendue facilité n'est donc que le résultat d'un long effort.

Un des caractères les plus remarquables de la langue maniée par ce poète ferrarais — émilien par sa mère et par sa première éducation — est qu'il a réussi à s'affranchir du dialecte de sa province pour écrire en toscan. Déjà A. F. Grazzini, au milieu du XVI^e^ siècle, voyait en lui un champion de la florentinité ; au siècle suivant, Udeno Nisiely, qui a composé contre le style de l'Arioste un réquisitoire passionné, reconnaissait pourtant l'influence manifeste du toscan sur la qualité de sa langue ; il est un des auteurs non toscans dont la Crusca enregistre l'autorité. Or ce n'est pas sans efforts et sans tâtonnements qu'il s'est débarrassé de ses habitudes dialectales. L'édition de 1521 marquait déjà sur la première un progrès quant au style et à l'harmonie ; mais la graphie présentait encore, dans les sons et les formes, plus d'un caractère lombard ou émilien. Au contraire, l'édition de 1532, en dehors des longues additions qui lui donnent une physionomie si nouvelle, a subi une révision minutieuse, dont l'objet essentiel a été de rectifier la forme des mots pour les rapprocher de l'usage dominant en Toscane.

241. En procédant à ce travail, l'Arioste ne paraît avoir appliqué

III



aucune théorie préconçue ; on ne voit pas qu'il se soit mêlé aux discussions passionnées qui s'engagèrent à cette époque sur la question de la langue italienne. Bien qu'il ait eu l'intention, sur ce point, de prendre conseil de Bembo, on ne saurait dire qu'il se soit inspiré des règles que celui-ci avait formulées dans ses dialogues « Sur la langue vulgaire ». Il a obéi simplement au besoin de perfectionnement qui était en lui, parce qu'il avait remarqué l'écart qui séparait son style de celui des grands poètes antérieurs — Dante, Pétrarque, Politien, — et parce que, au cours de ses voyages à travers la Toscane, il avait observé que les gens de ce pays parlaient un langage plus voisin de l'idiome littéraire que ne l'était celui dont on se servait à la cour de Ferrare, ou même dans la docte Bologne. Il puisa donc, semble-t-il, les éléments de ses corrections en partie dans le langage parlé, en partie dans les chefs-d'œuvre des deux siècles précédents, guidé surtout par son oreille et son instinct d'artiste.

Alors une question se pose : où, quand et comment l'Arioste a-t-il pu se familiariser avec l'usage toscan ? Les biographes remarquent qu'il fit de nombreux séjours à Florence : il n'y alla pas moins de trois fois en 1513 — en février, en mars, en juin, — mais sans s'y arrêter longuement ; il y passa une vingtaine de jours, en deux fois, durant l'année 1519 — du 21 au 27 février et du 4 au 16 mai ; — il y passa certainement plusieurs autres fois encore ; mais tout séjour prolongé en Toscane demeure problématique. Les grâces du parler toscan que son oreille put saisir au passage suffisent à expliquer les corrections de propriété ou d'élégance qui parurent en 1521 ; cela ne saurait justifier l'évolution linguistique qui s'affirma dans l'édition de 1532. Aussi a-t-on fait volontiers honneur des progrès réalisés par le poète, à cet égard, à celle qui fixa son amour et devint sa fidèle compagne, à la fin de sa vie, Alessandra Benucci (§ 74 et 96). Il est exact que la famille de celle-ci était d'origine florentine, et que le poète la rencontra en 1513 à Florence ; mais elle était née en Pouille, à Barletta, et elle fut d'abord mariée à un Strozzi, de Ferrare. Fit-elle, entre sa jeunesse méridionale et sa maturité ferraraise d'assez longs séjours en Toscane pour en conserver, dans son langage, une empreinte durable ? Rien n'est plus douteux, du moins si on en juge par les quelques lignes écrites de sa main, qui nous sont parvenues.

Sans vouloir frustrer la belle Alessandra de la part de mérite qui peut lui revenir sur ce point, il y a lieu de tenir compte d'un autre moyen d'information dont l'Arioste disposa pendant trois années

consécutives : son séjour en Garfagnana (Ire partie, IV), de 1522 à 1525. C'est une province où se parlait, où se parle encore un dialecte plus voisin du lucquois que du florentin, mais très nettement toscan. Le poète y reconnut aisément et en retint certaines formes ou locutions, qui se recommandèrent à lui par leur parenté avec la langue des meilleurs écrivains du XIVe et du XVe siècles ; on remarquera par ailleurs que la langue toscanisante employée par l'Arioste n'est pas d'une pureté telle qu'un « Garfagnino » pourvu d'une culture moyenne n'eût été en mesure de la rectifier encore.

242. Au reste, le poète n'a pas eu un seul instant l'intention de ne puiser qu'à la source du langage parlé : son vocabulaire renferme des éléments extrêmement variés, archaïsmes rencontrés chez les grands classiques, dont plusieurs pouvaient s'être conservés dans le langage rustique de certaines vallées ; — latinismes, fort naturels sous la plume du délicat humaniste qu'était l'Arioste, mais dont la hardiesse allait parfois jusqu'à introduire dans la phrase italienne des mots entièrement étrangers à l'usage ; — expressions techniques, empruntées par exemple au langage maritime, et que le poète a employées avec une grande précision. C'est, au total, une langue riche, souple, un peu composite, qui s'adapte à tous les tons, à tous les genres, d'une saveur très particulière et très personnelle, par la variété même des éléments qui s'y rencontrent.

Nombreuses sont les réminiscences des classiques italiens qui s'enchâssent dans les octaves du Roland Furieux. Quelques-unes n'intéressent que le vocabulaire, ou certaines rimes rares ; mais plus souvent, il s'agit de phrases et d'expressions qui chantaient dans la mémoire du poète, sans qu'on puisse voir là des imitations proprement dites : c'est ici le thème favori de la vieille poésie lyrique sur les effets purifiants de l'amour (XXXII, 93) ; là, le vol en spirales de l'hippogriffe (II, 53 ; VI, 19 ; XXXIII, 114), qui rappelle le vol du Géryon dantesque (*Inf.* XVII, 98). Plusieurs lambeaux de phrases empruntés à l'épisode de Françoise de Rimini se présentent spontanément sous sa plume, sans y être d'ailleurs appelés par une parenté quelconque avec le sujet qu'il traite. Ailleurs apparaît un souvenir de la célèbre « Selva oscura » (II, 68), de la rencontre de Sordel et de Virgile (XXIV, 19), ou de la douceur avec laquelle l'archange Gabriel prononça le mot « *Ave* » (XIV, 87).

243. En dehors de ces réminiscences purement verbales, l'Arioste se réfère parfois à Dante pour les idées, les images, les personnages

mêmes qu'il place sous nos yeux : le donjon d'Atlant (II, 42 ; IV, 12), offre des analogies avec la « Cité de Dis » (*Inf.* VIII) comme avec les pentes inaccessibles du Purgatoire (*Purg.* III, 54 ; IV, 27) ; au chant XIII est évoquée la figure du centaure Chiron, dans l'attitude que Dante lui a prêtée (*Inf.* XII).

Certains tableaux surnaturels ou allégoriques sont ponctués de réminiscences particulièrement frappantes : miraculeusement conduite jusqu'à la tombe de Merlin (III), Bradamante y est accueillie par la bonne fée Mélisse, comme Cacciaguida accueille son arrière petit-fils dans le ciel de Mars (*Parad.* XV), et les deux femmes sortent ensuite de la grotte par un sentier obscur, qui rappelle celui par lequel Dante et Virgile sortent de l'Enfer (*Inf.* XXXIV). Astolphe transformé en myrte (VI, 2) s'exprime comme Pierre de la Vigne (*Inf.* XIII, 40-44) ; parmi les personnages fantastiques de l'île d'Alcine, Eriphille, géante montée sur un loup (VI-VII), est le symbole de l'avarice, comme la louve dantesque (*Inf.* I, 49 et *Purg.* XX, 10-12) ; enfin l'épisode d'Astolphe chez le souverain d'Ethiopie, sa descente aux Enfers et son voyage dans la lune (XXXIII-XXXIV) amènent sous la plume du poète maints souvenirs, dont plusieurs sont tournés à la parodie.

Le caractère volontiers badin de ces citations de Dante, permet de les considérer comme un élément de charme dans l'expression, car un lecteur tant soit peu familier avec l'œuvre du grand Florentin salue avec plaisir, parfois avec un sourire, la saveur de ces locutions et de ces images aimées des Italiens.

244. Les citations de Pétrarque, notablement moins nombreuses, ont le même caractère. Il y a d'abord de simples réminiscences verbales : un amoureux non payé de retour dit assez naturellement que son cœur est tour à tour « de feu et de glace », et il s'écrie, angoissé : « Que dois-je faire ? » (I, 41). La même question reparait ailleurs, très exactement calquée sur les vers de Pétrarque, mais avec une intention caricaturale évidente, quand le roi des Lombards, outrageusement trompé par la reine (XXVIII, 45), demande à son compère : « Que dois-je faire ? que me conseilles-tu, copain ? » Ailleurs l'expression « la grande mère antique », employée par Pétrarque pour désigner la terre, devient l'occasion d'une facétie : un chevalier désarçonné frappe le visage de « l'antiqua madre » (II, 33). Un autre chevalier, condamné au fouet pour félonie, est préalablement enchaîné, « mais non dans des liens de fleurs et de verdure » (XVIII, 93), comme les liens aimables dont Cléopâtre, au dire de Pétrarque, avait chargé César ; et la parodie

devient plus irrévérencieuse encore, ou plutôt sacrilège, quand l'Arioste applique à l'anneau d'Angélique, qui démasque les artifices et les tromperies d'Alcine (VII, 74), les expressions employées par Pétrarque pour dire que le Christ avait manifesté le sens caché de l'Ancien Testament !

Cette disposition à la raillerie disparait complètement quand le poète parle des destinées politiques de l'Italie : c'est dans les termes mêmes de Pétrarque que l'Arioste oppose « la rage tudesque » (XXXIII, 41), à la douceur de ce pays qu'elle vient dévaster, à la belle contrée « que partage l'Apennin, qu'encadrent la mer et les Alpes » (XXXIII, 9). Pour dénoncer la décadence tragique de l'Italie (XVII), le poète reprend tour à tour certaines expressions de Pétrarque, et quelques autres de Dante. Ces réminiscences simultanées des deux grands Italiens, dans l'expression d'angoisses patriotiques pareilles aux leurs, ont une signification sur laquelle il est superflu d'insister.

L'Arioste cite peu Boccace ; cependant quelques souvenirs de lui apparaissent çà et là : à propos de la mort d'un guerrier et de sa maîtresse étroitement enlacés, et tués par Médor d'un même coup d'épée (XVIII, 179), on retrouve l'exclamation qu'arrache à l'auteur du Décaméron le sort enviable de deux amants frappés en pleine joie d'amour (Journée IV, nouv. 7). Dans l'expression de la jalousie de Bradamante (XXX, 76 et XXXII, 49) reparaissent bien des motifs empruntés au « Filostrato » et à la « Fiammetta », et l'épisode de Renaud assailli dans la forêt des Ardennes doit quelque chose au « Corbaccio ». D'autre part, on relève, chez l'Arioste, quelques réminiscences certaines du Politien, qui avait contribué à donner à la stance de huit vers sa plénitude musicale, et en avait fait l'instrument préféré de la poésie descriptive : une octave célèbre du Roland Furieux sur la rose (I, 42) rappelle une exquise ballade et une stance du familier de Laurent de Médicis ; et une ingénieuse description de la démarche rampante et tortueuse du lierre (XXIII, 106) est presque une citation du Politien.

Voilà qui donne quelque idée de l'industrie avec laquelle l'Arioste a enrichi les tons de sa palette.

245. Il les a enrichis encore en faisant quelques emprunts au style populaire, dont la tradition remontait aux origines mêmes de la poésie chevaleresque en Italie. Bien que l'art de l'Arioste soit fort éloigné de celui de Pulci, quelques traits épars dans le Roland Furieux rappellent certaines formules des chanteurs de carrefours, malicieusement reproduites déjà par l'auteur du « Morgante ». L'Arioste continue à écrire

comme pour une récitation publique devant un auditoire qu'il ne faut pas ennuyer (XXIX, 74), qui parfois se montre intrigué (XXVI, 8), et qui reviendra entendre la suite ; mais le chanteur le renvoie, car il a bien le droit, lui aussi, d'aller se reposer (XXXIII, 128). D'autre part, l'Arioste ne craint pas d'interrompre le récit, pour s'adresser directement à ses personnages : malheureuse Bradamante ! si tu savais que le guerrier, que tu t'évertues à désarçonner, est ce Roger que tu aimes, tu te donnerais la mort plutôt que de poursuivre la lutte ! (XLV, 80). — Il recourt aussi à des transitions dont la naïveté rappelle plaisamment le style des « Cantastorie » (p. ex. XV, 9).

A ces tours populaires on peut joindre des locutions d'une familiarité au moins inattendue : les guerriers fauchés par l'épée de Renaud vont en enfer « y porter les nouvelles du jour » (XVI, 83) ; l'empereur Constantin, recevant un heureux message, « nage dans une mer de lait » (XLV, 13), et Renaud, arrivé trop tard pour prendre part au combat de Lampéduse, est un convive qui survient « pour le dessert » — moins que cela : « quand la table est desservie » (XLIII, 153). Dans les premiers chants seulement, l'Arioste s'est laissé aller à des exagérations bouffonnes, à une syntaxe un peu lâchée (ch. I, 15, v. 5-8 et 71, v. 1-4), ou à l'emploi d'un vocabulaire et de formes (surtout à la rime) qui paraissent empruntées au langage le plus familier.

A la même verve plébéienne se rattache une assez longue série d'équivoques un peu vives, les unes traditionnelles (le mari qui croit se rendre à Rome et qui arrive à Corneto, XXVIII, 24), les autres enrichies par l'imagination du malicieux poète, depuis le vieil ermite, exténué par l'âge et les jeûnes, dont la conscience s'émeut de charité à la seule vue d'Angélique (II, 13), jusqu'aux folles chevauchées à l'occasion desquelles le beau Joconde et le roi des Lombards sont tout près de se brouiller (XXVIII, 64-67). Ces emprunts au style populaire ne constituaient, pour le poète, qu'un élément de variété, entre bien d'autres : ils ne donnent pas sa tonalité dominante à l'art d'un écrivain dont le caractère aristocratique est, au contraire, fort accentué.

246. L'Arioste, en effet, n'a jamais cessé de viser à l'effet plastique, pictural, musical, et il a pris un soin particulier du rythme et de la sonorité de son expression.

Les lecteurs des premiers chants du Roland Furieux sont toujours ravis d'y rencontrer des morceaux célèbres, dont on ne se lasse pas d'admirer le mouvement, l'harmonie, la fluidité, en un mot la perfection avec laquelle le pittoresque de l'expression s'applique aux scènes

représentées. Voici d'abord la fuite éperdue d'Angélique, plus morte que vive, emportée au galop de son cheval, à travers des forêts inconnues, jusqu'au moment où une fraîche clairière, égayée par le murmure de deux ruisseaux, l'engage à s'arrêter, et lui offre un abri si propice qu'elle s'y endort : l' « allegro concitato » s'achève en un « adagio » plein d'apaisement. Un peu plus loin, c'est le duel de Renaud et de Sacripant, décrit en une série de touches rapides et vigoureuses, par de savantes antithèses, où sont rendues la soudaineté imprévue et la violence des coups et des parades : à cette vue, Angélique reprise de terreur s'enfuit à nouveau ; mais cette fois l' « andante » auquel aboutit la galopade endiablée prend un accent badin, presque parodique, lorsque Angélique rencontre le vieil ermite à la barbe vénérable, dont la charité a des élans si équivoques (§ 245).

Or quand on examine attentivement des pages comme celles-ci, on est frappé de l'importance qu'y acquiert l'élément musical. Dès le premier vers, la fuite d'Angélique affolée s'accompagne du sifflement des *f*, des *s* et des *v*, et d'accents qui frappent sur des voyelles sourdes — *u*, *é*, *ó*, *u* — : « Fúgge tra sélve spaventôse e scûre ». — Trois vers plus loin, l'éclat inattendu des bruits, qui frappent son oreille, est rendu par une sonnerie de voyelles plus variées et plus claires — *è*, *i*, *ò*, *a* — : « Che di cèrri sentía, d'òlmi e di fàggi » — ; puis l'étonnement que lui causent les chemins inconnus où elle s'engage est accompagné d'une série d'accents sur *a* : « Trovar di qua e di là strani vïaggi ». — Mais voici Angélique arrivée dans la clairière fleurie, et les *r* les *m*, les *n* se pressent, appuyés sur des *i*, des *a*, des *è*, des *o* — : Duo chiari rivi mormorando intorno — Sempre l'erbe vi fan tènere e nuove. » — La nouvelle fuite d'Angélique présente, en contraste avec l'allure fougueuse de sa monture, une image piquante de la lenteur du dévot ermite qu'elle trouve sur sa route : « Dagli anni e dal digiuno attenüato, Sopra un lento asinel se ne veniva » ; les cinq syllabes de *attenuato*, le diminutif *asinel*, l'accent intérieur placé sur la sixième syllabe dans ces deux vers, donnent à la description une lenteur compassée d'un effet plaisant, et la conscience timorée de ce vieillard, revenu de tant de choses, est caractérisée par l'allitération (*sc*) du vers suivant, tout encombré de consonnes, et rendu plus grave par les deux longs mots qui le remplissent presque entièrement : « Di conscïenza scrupolosa e schiva. »

Il n'est presque pas une stance du Roland Furieux qui ne puisse donner lieu à des observations toutes pareilles.

247. La structure même des vers appelle peu de remarques. En général, l'Arioste se montre fidèle observateur des lois du rythme, fondées sur la répartition des accents à l'intérieur du vers, et très soucieux d'éviter la monotonie ; mais il n'innove pas ; il néglige même cette forme de l'hendécasyllabe dactylique (accentué sur 4, 7 et 10), dont des exemples si beaux avaient été donnés par Dante, surtout dans ses poésies lyriques ; très rares sont les exemples de cette forme rythmique dont on puisse dire que le poète l'a employée avec une intention particulière. Tout au plus y a-t-il lieu de remarquer que l'Arioste n'évite pas de faire tomber à la septième place un accent tonique sur lequel le sens invite la voix à s'arrêter, au risque d'affaiblir l'accent rythmique, qui porte sur la sixième syllabe. Les exemples abondent. A cet égard, il pousse même la liberté jusqu'à tolérer sur la cinquième syllabe un accent tonique qui entre en conflit avec l'accent rythmique soit de la quatrième, soit de la sixième syllabe, d'où résulte quelque trouble du rythme. Il y a donc lieu d'admettre que certaines parties du poème, en dehors des scènes les plus travaillées, et surtout dans les transitions d'allure nettement prosaïque, ont été rédigées avec un moindre souci de la régularité. Mais n'est-ce pas le même poète qui a donné systématiquement à ses vers comiques l'allure de la prose (§ 81) ? Cette apparente négligence peut donc être considérée comme consciente : dans une vaste fresque il y a toujours quelques parties accessoires, laissées dans la pénombre, exécutées d'un pinceau plus sommaire. Les scènes principales n'en acquièrent que plus de relief.

La prosodie ne présente d'intérêt que dans l'usage de l'hiatus, encore assez fréquent chez Dante et chez Pétrarque : depuis le XVI^e^ siècle, en général, on ne compte que pour une seule syllabe deux ou trois voyelles juxtaposées, même appartenant à deux ou trois mots consécutifs : S'e*gli è a*mico (I, 39), ou : E po*tea e*ntra*re e u*scire (XLIV, 74) ; telle est la règle couramment adoptée par l'Arioste. De loin en loin pourtant, il maintient l'usage de l'hiatus, dans des conditions qui témoignent de quelque incohérence, car on ne distingue aucune raison capable de justifier une différence de traitement.

248. On relève de même une certaine liberté fantaisiste dans les rimes. Outre que le poète y admet quelques formes populaires, il se rapproche du style comique en coupant en deux des mots composés (*sopra — Veste*) pour en rejeter la seconde partie au vers suivant, ou encore en finissant le vers par des mots inséparables de ce qui suit

(*errando ne le — Minacciose onde*). Ces libertés étaient autorisées par le grand exemple de Dante ; parfois cependant elles respectent assez mal les accents toniques.

Un lecteur français est peut-être plus choqué de la facilité avec laquelle l'Arioste fait rimer un mot avec lui-même ou avec ses composés : Dante l'avait fait pour « Cristo », mais il pouvait dire qu'aucun mot n'est digne de rimer avec ce nom sacré. Le même argument ne saurait s'appliquer à « Mandricardo » (XXVII, 45), encore moins à des mots communs, comme *capo*, *campo*, *tempo*... Du moins l'Arioste prend-il la précaution, pour ces mots très usuels, de les employer dans des significations différentes : *capo* peut signifier *tête*, *chef*, *fin*, *extrémité* ; le *campo* est tour à tour l'armée campée, le champ clos, la campagne ; *tempo* veut dire la durée, l'époque, l'occasion, l'état de l'atmosphère, sans parler des locutions qui signifient « à la fois », « jadis », « de bonne heure ». Ces précautions attestent du moins que l'Arioste n'agissait pas par pure négligence.

D'autre part, il n'a pas évité les strophes assonancées, c'est-à-dire où toutes les rimes ont l'accent sur la même voyelle — sur *a*, sur *e*, sur *o* ; — il ne les a pas recherchées non plus ; mais les exemples en sont assez fréquents, aussi bien dans les parties les plus anciennes du poème que dans les additions de 1532 ; c'est-à-dire qu'il trouvait là un effet de sonorité qui ne lui déplaisait pas. Il a rarement admis la rime de trois syllabes, ou *sdrucciola* (en *—èano*, *—èansi*, *—èndere*, *—ìdere*, *—ìbile*) que le Politien avait employée dans des stances entières ; et deux fois seulement il a fait rimer des mots accentués sur la finale (en *è* et en *ù*). A cet égard il a imité la réserve de Dante, dont il a repris aussi certaines rimes difficiles — en *—eltro*, *—inque*, *—aspro*, *—austro*, *—orca*.

249. Parmi les éléments musicaux du style poétique, l'allitération est le plus répandu dans la poésie italienne, et l'Arioste en a fait largement usage. Le fait est si frappant qu'il n'a pas manqué d'attirer l'attention, et les censures ; G. B. Bolza a dénoncé la cacophonie de certaines rencontres de mots comme « per sì strana strada » (XVII, 55), « scherni e scorni » (XXVII, 87), « Ambi in un nido nati » (XXXIII, 47). Cacophonie, si l'on veut, mais qui vise à un effet déterminé : on en peut discuter la valeur, mais il n'est pas toujours malaisé d'en discerner l'intention. Au reste, cet artifice verbal avait, dans la poésie italienne, d'illustres antécédents ; n'est-ce pas Dante qui a parlé d'une « selva selvaggia », et de ce que « l'altro canto canta », et qui s'est

amusé à écrire : « Io credo ch'ei credette ch'io credesse ? » Pétrarque n'a-t-il pas écrit : « Morte m'ha morto ? » L'Arioste n'a pas voulu rester en retard sur ces maîtres. Mais ces jeux sonores ne sont pas toujours des amusements injustifiés : on perçoit le sifflement de la colère dans les paroles d'Ariodant où les *s* reviennent avec insistance, en cinq vers consécutifs (v. 29) ; l'effet d'onomatopée est frappant dans des expressions comme « Scocca lo scoppio » (XXII, 2), « Rimbombano al rumor... » (XI, 43), « Scuri sassi e spaventose grotte » (VIII, 37), « Nuotando se n'andò per l'onde... » (VI, 41). Il faut avouer, d'ailleurs que parfois ce cliquetis de syllabes est peu expressif. Cependant l'abus en est rare chez l'Arioste ; en général, un incontestable effet musical résulte de la succession des vers fluides, où dominent tour à tour, sans qu'on y prenne garde, les *m*, les *v*, les *t*, les *p*, les *r*, les *s*. Si on lit à voix haute les passages ainsi orchestrés, il est impossible de méconnaître que ces sonorités variées, discrètement réparties, et jointes à celles des rimes, produisent une harmonie — d'autres disent une mélodie — caressante et légère, qui est précisément un des charmes les plus vantés de la poésie de l'Arioste.

Bien entendu, ces artifices prennent plus d'importance dans les octaves dont le poète attendait un plus grand effet ; si, par exemple, il entreprend de louer Charles-Quint, dans son addition du chant XV, il n'hésite pas à placer au centre de la stance 25 un vers avec une rime intérieure — « Astrea veggio per lui riposta in seggio » — chose tout à fait inusitée dans la poésie narrative. Parfois les reprises des mêmes mots affectent la forme de refrains ; elles servent alors à relier entre elles plusieurs strophes successives. C'était un artifice courant, dans la poésie même des « Cantastorie », où abondent ces espèces de litanies, artifice dangereux, car il conduit tout droit à l'emphase et au verbiage. Ne disons pas que l'Arioste tombe dans ces défauts ; mais on peut imputer à l'usage de ces répétitions des redondances inutiles, et, puisque cet artifice apparaît surtout dans certains morceaux lyriques encastrés dans la narration, il favorise une certaine rhétorique sentimentale, artificielle et maniérée.

250. Une tendance marquée au raffinement, dans l'expression des sentiments amoureux, s'était manifestée dès les premiers balbutiements de la poésie italienne, sous l'influence des troubadours de Provence, brillants artisans du « Gay saber », rompus à tous les artifices d'une forme difficile. Cette tendance est remarquable chez un Pétrarque, malgré l'indiscutable sincérité de son inspiration ; et l'exagération de

ce luxe d'antithèses et de métaphores trop ingénieuses a produit au XVII^e^ siècle — au « Secento » — cette maladie du goût, qu'on a précisément appelée le « Secentismo » ; mais cette maladie était commune dès le XV^e^ siècle, chez un Serafino dall'Aquila, chez le ferrarais Antonio Tebaldeo, contemporain de l'Arioste ; et celui-ci n'a pas échappé entièrement à cette mode. C'est une exagération courante, si l'on veut, de dire que les soupirs d'un amoureux fendraient les pierres de pitié, fléchiraient un tigre cruel (I, 40) ou même arrêteraient le soleil dans sa course (*ib.*, 47) ; mais on est en présence d'un exemple du « Secentismo » caractérisé, quand on lit que Bradamante, en déployant une lettre de Roger, n'en fait pas brûler le papier par l'ardeur de ses soupirs, uniquement parce qu'elle l'inonde de ses larmes (XXX, 79) ; le calembour authentique apparaît même à propos de Renée de France, fille de Louis XII « Renata,... Di Luigi duodecimo Re nata » (XIII, 72).

L'Arioste n'a donc pas dédaigné ces plaisanteries à la mode ; heureusement, il ne s'y est pas attardé. On a remarqué qu'il a surtout sacrifié à ce mauvais goût dans les monologues où ses héros épanchent leurs plaintes amoureuses : Bradamante jalouse, désespérée de ce qu'elle croit être une infidélité de Roger, abuse évidemment du langage figuré (XXXIII, 64), et du balancement des mots répétés (*morte, morto : tu mori, io moro, morir, mora*, XXXVI, 33, dont les deux derniers vers ont en outre une rime intérieure : *chi brama, chi t'ama*). Ailleurs, elle adresse à Roger, pour l'assurer de son amour, un message fleuri des métaphores les plus étranges : un scalpel de plomb peut-il entamer un diamant ? Son cœur est une sculpture inaltérable : on peut bien briser le marbre, l'ivoire, mais non remplacer par une autre l'image qui y est gravée (*ibid.*, 61-66).

D'ailleurs Roland en personne, dans la scène centrale du poème, prononce, pour traduire le chagrin qui le ronge, trois stances dont l'inspiration, empruntée à une poésie latine de l'humaniste grec Marulle, est du goût le plus contestable : « Les flots qui coulent de mes yeux ne sont pas des larmes : depuis longtemps mes larmes sont taries ! C'est l'humeur vitale, chassée de mon corps par le feu qui me consume... Mes soupirs ne sont pas des soupirs : c'est le vent que produisent les ailes de l'amour qui active le feu dont mon cœur est embrasé, sans pourtant le consumer... » (XXIII, 126-128). Un des critiques les plus pénétrants de l'art de l'Arioste a essayé de défendre ce morceau trop célèbre : ces métaphores prétentieuses, à l'en croire, seraient un trait de réalisme, car elles constitueraient un symptôme de la folie crois-

sante du héros ! Mais dira-t-on que Bradamante est, elle aussi, sur la pente de l'aliénation mentale ? Ces exagérations et ces subtilités sont d'autant plus surprenantes que, dans l'expression directe de ses sentiments — notamment dans ses élégies (ses « Capitoli » comme les appelle leur dernier éditeur) —, le tempérament sensuel du poète l'incline à une expression plus vive et plus spontanée. Il faut donc bien admettre que l'auteur du Roland Furieux a cru hausser son style en se conformant ainsi à la mode.

251. Un historien du poème chevaleresque en Italie a eu l'imprudence d'écrire que l'harmonie du style de l'Arioste n'est gâtée par « aucun artifice » ; elle est exempte d' « antithèses laborieuses » aussi bien que d' « inversions forcées, dépourvues de naturel ». En ce qui concerne les artifices et les antithèses, auxquels il lui est arrivé de se livrer, dans les parties les plus travaillées de son poème, la cause est entendue. Sur la seule question des inversions, il y aurait fort à dire, car l'Arioste déplace parfois soit un adverbe, soit le régime d'un verbe de telle sorte qu'on a quelque peine à reconnaître dès l'abord à quoi il convient de les rapporter ; il sous-entend ici un substantif, là un verbe dont l'idée n'est suggérée au lecteur que par la suite de la phrase ; il lui arrive d'intercaler entre les termes d'une locution, que rien ne devrait disjoindre, un ou plusieurs mots inattendus, et de là résultent d'incontestables obscurités — et il y en a d'autres espèces. Après bien des discussions, il reste un petit nombre de stances dont le sens demeure incertain ; un exemple typique en est la comparaison d'Agramant et de Brandemars avec un épervier et avec un autour (XLII, 8) ; en dépit de bien des efforts, le sens du vers 6 de la stance résiste à toute explication satisfaisante.

D'autre part, s'il est vrai que sa prétendue facilité n'est que le résultat de longs efforts (§ 240), l'expression, sous sa plume, ne jaillissait donc pas d'emblée avec toute la grâce transparente et harmonieuse, qu'on a fini par considérer comme un don naturel de ce poète : ceux de ses écrits, en effet, qu'il ne destinait pas à une publication immédiate, renferment des traces d'improvisation, des obscurités et des gaucheries.

252. Les morceaux entachés de ces imperfections n'atteignent pas un nombre élevé : ils disparaissent aisément dans le vaste flot de ces 4.842 octaves ; le lecteur, entraîné par la marche irrésistible des divers récits, et bercé par le rythme des stances savamment cadencées, glisse sans y prendre garde sur quelques expressions d'une clarté

douteuse. Celles-ci n'en méritent pas moins de retenir l'attention de quiconque, pénétré de la beauté et de la grandeur de l'effort réalisé par le poète, est soucieux de comprendre la nature de ce tempérament d'écrivain, pour mieux apprécier son œuvre. Ces quelqués taches ne sauraient être attribuées à la négligence : l'Arioste était tout le contraire d'un improvisateur facilement satisfait. Que d'exigences ne s'imposait-il pas ? Celle de la forme toscane, qui ne se présentait pas spontanément à son esprit ; celle du mot juste et de la tournure expressive, claire et rapide ; celle de l'harmonie et du rythme, sans perdre de vue les difficultés que la complication d'une pensée souvent subtile venait ajouter aux autres. Comment s'étonner que, sur quelques points, certaines nodosités n'aient pu être entièrement aplanies ? On doit remarquer que plusieurs de ces passages obscurs appartiennent aux additions de 1532 : l'Arioste n'a pas eu le temps de les polir assez longuement. Il ne se rapprochait de la perfection que par étapes successives, et c'est dans ce labeur opiniâtre qu'il faut chercher tout le secret de la magie tant vantée de son style.

253. *Les aspects du monde extérieur : la nature et les êtres vivants.* — Grâce à cette perfection du style, l'Arioste a pu rendre, avec une netteté saisissante mille images et menus tableaux, rapidement ébauchés au cours de son récit, descriptions brèves, simples comparaisons, fugitives allusions à des spectacles familiers, souvenirs évoqués par de capricieuses associations d'idées. Le Roland Furieux renferme ainsi une très riche série de croquis, les uns sommaires, les autres plus poussés, voire même de fines miniatures, où s'affirment l'esprit d'observation du poète, sa vision limpide des formes, des couleurs et des mouvements, sa touche ferme et sûre pour en traduire l'aspect caractéristique. C'était déjà un lieu commun de la critique du XVI^e^ siècle de dire que les descriptions de l'Arioste étaient si vives qu'on croyait voir ce qu'il exprimait par des mots.

Plus d'une fois on a relevé que ce poète s'attache à l'aspect extérieur des objets beaucoup plus qu'il n'essaie d'en pénétrer le sens et la vie intimes ; il ne cherche pas davantage à retrouver ses impressions personnelles dans les spectacles que lui offre la nature : il se laisse absorber par la vision réelle des choses et s'y intéresse pour elles-mêmes. C'est un art éminemment objectif, et il y a quelque impropriété à parler du « subjectivisme de l'Arioste ».

Les paysages qu'on rencontre dans le Roland Furieux manquent

de perspectives lointaines : le poète analyse des coins de nature limités plutôt qu'il ne s'attache à exprimer l'impression d'ensemble d'un vaste panorama. Cette observation de Jacob Burckhardt se trouve confirmée par les rares passages où l'Arioste, justement, a essayé d'embrasser des espaces grandioses : il les a contemplés sur des cartes géographiques, non dans la nature. Du haut des Pyrénées, déclare-t-il, on découvre l'Espagne et la France avec les plages opposées (golfe de Gascogne et golfe du Lion !), comme du haut de la Falterona on aperçoit la mer Tyrrhénienne et l'Adriatique (IV, 11). C'est avec la même lorgnette que, dans le récit de l'expédition de Cloridan et de Médor contre le camp chrétien, au sud-ouest de Paris, le poète montre, sous la clarté de la lune, qui éclaire tout à coup l'horizon et découvre Paris, d'un côté le donjon de Montlhéry, de l'autre les hauteurs de Montmartre (XVIII, 185). Ces fâcheuses précisions vont à l'encontre des intentions de l'artiste : elles rétrécissent le tableau qu'il se proposait d'élargir

Il faut bien avouer aussi qu'il arrive à l'Arioste de s'inspirer d'une nature assez conventionnelle, quand il décrit non seulement l'île enchantée d'Alcine (VI, 21-22), mais bien la clairière où se repose Angélique (I, 35), la fontaine où Bradamante rencontre Pinabel (II, 34), ou bien la vallée qui va être le théâtre de la jalousie de Roland, prélude de sa folie (XXIII, 100-101) : ce ruisseau de cristal, ces prés émaillés de fleurs, ces grands arbres qui entretiennent la fraîcheur à l'heure brûlante du jour, se rattachent aux plus pures traditions de la poésie idyllique. Cependant le poète sait produire des oppositions charmantes par la vision d'une nature paisible, et souvent, d'ailleurs plus réelle, pour reposer d'une série de batailles, de tempêtes, de ruines et de massacres : ainsi, après la prise de Bizerte, Agramant en fuite aborde dans une petite île inhabitée, « couverte d'humbles myrtes et de genévriers, retraite inaccessible, chère aux cerfs, aux daims et aux lièvres, inconnue des hommes, sauf de quelques pêcheurs, qui parfois y font sécher leurs filets, en les suspendant à des broussailles qu'ils ont émondées : alors les poissons eux-mêmes, dans les flots voisins, peuvent dormir tranquilles ! » (XL, 45).

254. Rien ne manque à ce joli tableau, pour donner l'image d'une paix complète. D'autres descriptions sont plus développées : une des plus saisissantes, et des plus vécues, est celle de la chaleur torride, suffocante sous laquelle s'avance le cavalier qui parcourt des collines pierreuses, sous le soleil de la canicule ; l'air et le sable paraissent

bouillir ; aucun oiseau ne chante : seule la cigale fait retentir de son cri monotone les vallées, les montagnes, la mer (VIII, 20).

Les spectacles d'inondations et de torrents débordés ont retenu l'attention de cet habitant de la basse vallée du Pô, où les désastres de cette espèce étaient fréquents (XXXVII, 92 ; XL, 31) : il avait entendu le fracas des eaux qui, brisant leurs digues, envahissent la plaine (XVIII, 154) ; il avait vu au prix de quels efforts, inutiles d'ailleurs, le paysan s'acharnait à boucher une à une des fissures apparues dans un barrage (XXVI, 111). Voici, d'autre part, des scènes de pêche : parfois on faisait mourir le poisson en jetant de la chaux dans l'eau (X, 110) ; ailleurs, à Volano, on disposait en demi-cercle un très long filet, suspendu à des pièces de liège — la « sciàbica » de la côte toscane ; — puis, par les deux extrémités, on le tirait sur le rivage (IX, 65).

Nous n'avons pas connaissance de longues navigations entreprises par l'Arioste, mais il a décrit avec complaisance des tempêtes et des naufrages, avec nombre de détails techniques précis, recueillis sans doute auprès des pêcheurs du delta du Pô, ou des Vénitiens avec lesquels il fut en contact. Il n'a retracé qu'en termes assez généraux la tempête essuyée par Renaud lors de son voyage en Angleterre (II, 28-30), mais il s'est appliqué curieusement à raconter la pénible traversée de Marphise et d'Astolphe, avec leurs compagnons, à leur retour d'Orient (XVIII, 141-145 et XIX, 43-53) : nous voyons les diverses parties du vaisseau — le « castello », superstructure du bâtiment, en poupe, et le « ballatoio », sorte de balcon circulaire faisant saillie, également en poupe (XIX, 44) — et nous assistons à diverses manœuvres destinées à retarder la marche désordonnée du navire entraîné par un vent furieux — « gittare spere », mettre à l'eau des planches, des matelas ou autres objets volumineux, fortement attachés ensemble ; « calumar la gòmona », plonger lentement le câble auquels ont attachées les ancres (st. 53). Mais le poète s'amuse surtout à décrire le désarroi de l'équipage : chacun consulte sa carte, à la lueur de quelque lumignon, compte les minutes à l'aide du sablier, cherche à s'orienter, et personne n'est d'accord : « Nous sommes à Chypre ! — à Tripoli ! — à Satalieh ! », c'est-à-dire partout où des écueils menacent les navigateurs. Alors la terreur se communique aux passagers : l'un fait vœu de se rendre au mont Sinaï, l'autre à saint Jacques de Compostelle, à Rome ou au Saint-Sépulcre... Mais enfin apparaissent les feux de Saint-Elme ; le danger est passé, chacun reprend courage !

Plus conventionnel, mais plus tragique est le naufrage de Roger

(XLI, 8-24), qui a longtemps passé pour le modèle du genre : on y reconnaît beaucoup de souvenirs de Virgile, d'Ovide, de Boccace aussi, et il n'est pas impossible qu'il ne s'en trouve un écho jusque dans la « Tempête » de Shakespeare.

255. On peut dire que les descriptions de ce genre ont un caractère nettement classique, par l'effort dont elles témoignent pour atteindre une vérité générale : le poète s'est appliqué à représenter « le naufrage » en soi, comme ailleurs il a magistralement mis sous nos yeux la bataille-type. Sur ce dernier point il y a aisément réussi par l'observation personnelle et directe des tournois et des assauts d'escrime auxquels il avait assisté, et par le témoignage des hommes de guerre avec lesquels il s'était entretenu : nous le surprenons même en contemplation devant deux rustres, qui se battent à coups de pieux pour la possession d'un cours d'eau ou d'un pré (XXIII, 83). C'est pour avoir saisi parfaitement, dans la réalité, les attitudes, les gestes et les passions de ces divers combattants, qu'il a pu brosser de vastes tableaux d'un effet puissant : ils sont fondés sur la vérité.

La remarque s'applique même à des scènes irréelles, comme l'attaque de cavaliers par Atlant monté sur l'hippogriffe (II, 49-53) : l'Arioste avait observé si bien le vol des oiseaux, surtout des oiseaux de proie ou de chasse, comme le faucon, qu'il a su nous montrer le guerrier aérien fondant presque verticalement sur son adversaire, se redressant aussitôt pour lui échapper et reprendre de la hauteur, puis revenant à la charge. L'oiseau fantastique trace alors de grands cercles au-dessus de l'ennemi, qu'il surprend toujours du côté où celui-ci ne l'attend pas — manœuvre essentielle de la guerre moderne dans les airs ! C'est aussi pour avoir minutieusement observé comment un poisson, pris à l'hameçon, se débat pour se dégager, que le poète a pu représenter la mort du cétacé géant, capturé par Roland à l'île d'Hébude, avec une vérité saisissante, malgré le caractère surhumain de la force qui maîtrise le monstre (XI, 41-43).

De pareilles créations sont des amplifications de scènes réelles, que, sous leur forme quotidienne, le poète a retracées maintes fois dans leurs traits essentiels. A Ferrare, où le plaisir de la chasse était en grand honneur, on conçoit aisément que les souvenirs de cet ordre se soient pressés sous la plume de l'Arioste : ses comparaisons nous offrent le spectacle de la chasse au lièvre, au faisan, à la grive (VII, 32) ; l'un attire les oiseaux à l'aide d'un appeau (IX, 67), l'autre se met à l'affût pour attendre le passage d'un sanglier (*ibid.*, 73-74), rude gibier, dont

l'apparition terrible nous est présentée telle qu'on l'observait dans le delta fangeux du Pô : l'animal, ruisselant de vase, se fraie une large route à travers les roseaux qu'il écarte de son mufle armé de crocs (XIV, 120). Le rôle des chiens à la chasse est mis en relief dans une série de comparaisons heureuses, celle par exemple du chien courant, à qui une ruse du gibier a fait perdre la piste, et qui court de tous côtés pour la retrouver, perplexe et déçu (XII, 36). On découvre ainsi, d'un bout à l'autre du Roland Furieux, une longue suite de tableaux rapides, dans lesquels s'affirme l'attention avec laquelle le poète considérait, sous ses mille aspects, la vie des êtres et des choses qui l'entouraient.

256. Parfois la description pure, aimée pour elle-même, pour son exactitude et son pittoresque, semble suffire à l'Arioste, comme au Politien (§ 244), plus souvent il lui fait jouer un rôle expressif, par des comparaisons qui parlent à l'esprit ou au cœur. Il n'y a que de la curiosité dans cette goutte de mercure qui se brise en mille gouttelettes et se reconstitue aussitôt après, par simple contact, et qui sert à représenter la facilité avec laquelle le géant Horrile (§ 128) resoude ses membres amputés (XV, 70). Mais d'autres comparaisons expriment d'une façon émouvante des nuances délicates de sentiment : la rose du premier chant (st. 42) personnifie la jeune fille dans tout l'éclat de sa fraîcheur intacte ; mais combien est plus touchante celle qui représente Isabelle penchée sur les lèvres de Zerbin expirant : « Elle s'incline et pâlit, comme la rose qui n'a pas été cueillie à l'heure opportune, et qui se flétrit sur la haie pleine d'ombre » (XXIV, 80).

Voici, d'autre part, Bradamante au début de son duel avec Roger, qu'elle ne peut reconnaître sous l'armure de Léon (§ 126) ; d'abord fébrile et impatiente, dans l'attente du signal, elle s'élance tout à coup avec une fougue irrésistible ; et cela est rendu par une double comparaison : celle du cheval de course, qui frémit d'impatience, tant qu'on le tient en bride, incapable de rester immobile, les naseaux ouverts, les oreilles inquiètes, — et ensuite celle d'un ouragan, qui succède instantanément au coup de tonnerre, et déchaîne la tempête (XLV, 71) ; comparaisons banales, si l'on veut, mais dont toute la beauté réside dans l'adaptation parfaite de trois ou quatre traits bien observés, bien choisis, à l'image que le poète veut faire surgir dans notre esprit. Il n'y a pas moins de justesse dans le portrait de Roland, au moment où il recouvre la raison : il ressemble à un homme qui, après un lourd sommeil, durant lequel il a vu se succéder des apparitions mons-

trueuses, demeure, au réveil, comme frappé de stupeur (XXXIX, 58).

C'est surtout à l'aide de ces manifestations extérieures, exprimées en d'heureuses comparaisons, que l'Arioste a traduit la vie intime de ses personnages. Qu'on n'attende pas de lui une analyse de leurs sentiments ; s'il la tente, c'est pour tomber dans une rhétorique conventionnelle et maniérée (§ 250), qui nous éclaire médiocrement sur leur psychologie. Au reste, il n'en va guère autrement lorsque il trace leur aspect physique. Les plus vivants de ces portraits sont ceux où s'exerce sa verve caricaturale, celui de l'ermite à la grande barbe blanche, si dévot et si respectable (II, 12-13), ou encore celui du nain Brunel, déjà ébauché par Boiardo : l'Arioste en a fixé les traits grimaçants de façon inoubliable, avec sa chevelure noire et frisée, sa peau brune, son visage pâle, exagérément barbu, ses yeux louches, formant saillie hors des orbites, son nez camus, ses sourcils en broussailles (III, 72) — un portrait d'après nature, visiblement. Encore faut-il remarquer que ces traits, si réalistes qu'ils soient, ne donnent aucun caractère à la figure : la duplicité du maître fourbe n'y apparait guère.

Il y a plus d'éclat dans la manifestation soudaine de la beauté de Bradamante, quand elle enlève son heaume et laisse se dérouler la splendeur de sa chevelure d'or — éclat obtenu d'ailleurs à l'aide d'une comparaison un peu artificielle : on eût dit que le rideau d'un théâtre, en s'abaissant (nous dirions : en se levant) découvrait un palais somptueux, tout ruisselant de lumière, ou bien que le soleil, tout à coup, surgissait derrière un nuage sombre : ce fut le paradis qui s'entr'ouvrit aux yeux des spectateurs (XXXII, 80). L'impression d'éblouissement est fortement rendue ; mais on ne distingue aucunement la physionomie de la jeune guerrière.

Cette absence d'expression individuelle profonde est frappante dans trois portraits de femmes qui appartiennent aux épisodes les plus fameux du poème, ceux d'Alcine (VII), d'Angélique (X) et d'Olympe (XI). Ce sont les images les plus achevées de beautés féminines que présente la poésie du XVI^e^ siècle ; mais l'Arioste y est resté fidèle au procédé analytique minutieux dont Boccace, entre autres, avait un peu abusé, dans la peinture des nymphes de son « Ameto ». Alcine a les chevaux blonds, un teint de lys et de roses, un front d'ivoire ; ses yeux sont noirs, le nez irréprochable, les lèvres rouges, les dents ressemblent à des perles ; le cou est de neige, la poitrine de lait (VII, 11 et suiv.). Mais qu'expriment les regards de ces « deux soleils res-

plendissants » ? — ou les « doux propos » et le « suave sourire » de cette bouche ? Est-ce assez dire des uns qu'ils attendriraient « le cœur le plus grossier », et de l'autre — tel le sourire de Laure — qu'il révèle ici-bas la douceur du Paradis ?

Angélique et Olympe, exposées nues au bord de la mer, pour servir de pâture à un monstre hideux, sont, suivant l'expression du poète lui-même, de merveilleuses statues « d'albâtre ou de marbre », mais des statues vivantes, car on voit ruisseler des larmes sur la poitrine d'Angélique, et sa chevelure se meut au souffle du vent ; son visage exprime une terreur à laquelle se mêle un invincible sentiment de honte, lorsque Roger s'approche d'elle, monté sur l'hippogriffe (x, 96-99). Olympe, plus minutieusement décrite dans ses perfections les plus secrètes (xi, 55-69), raconte ses malheurs à Roland, et à sa pudeur, à sa douleur s'allie la joie d'être, une fois de plus, sauvée par l'invincible paladin (st. 65). Mais ces nuances, finement exprimées, relèvent de sentiments généraux, applicables à toute femme dans une détresse semblable : la personnalité d'Olympe, pas plus que sa beauté, ne se distingue de celle d'Angélique ; et pourtant, combien leurs âmes diffèrent l'une de l'autre !

257. *Les caractères.* — Il faut donc prendre son parti de ne connaître les héros de l'Arioste que par les manifestations extérieures de leur activité : ils sont essentiellement engagés dans la vie. Le poète, qui les voit vivre avec intensité, ne prend pas le temps de les analyser en eux-mêmes : il nous les montre. A la mort de l'Arioste, Varchi l'appelait déjà « celui qui a compris tous les sentiments humains et les a décrits dans son livre ». L'intérêt suprême de son poème, a-t-on répété depuis, est la peinture du cœur humain. Mais s'agit-il d'une connaissance générale des ressorts qui, par définition, font agir « l'homme », ou bien de la création de personnages pourvus d'une individualité bien définie ? Doit-on répéter avec J. Burckhardt qu'il ne faut chercher dans son poème aucun « caractère » et, avec tel autre critique, que tous ses héros se ressemblent entre eux, comme ceux de Pulci ou de Boiardo ?

Chez Boiardo, le personnage de Roland n'est constitué que par la juxtaposition de deux caractères contradictoires : c'est un grand cœur, une âme pure, un chevalier d'une valeur irrésistible ; mais c'est aussi un amoureux inexpérimenté, timide, qui devient le jouet d'une rusée coquette. Contraste ingénieux ; Boiardo a bien compris

que ce héros d'une épopée guerrière et chrétienne ne pouvait pas, d'un coup de baguette, devenir un Tristan : le déguiser en amoureux, c'était le condamner à faire assez piteuse figure, et le poète du « Roland Amoureux » a tiré de très heureux effets comiques de son innovation irrévérencieuse ; il en sourit complaisamment, et son sourire signifie : « Ce pauvre Roland ; est-il assez ridicule ? Et pourtant, c'est toujours lui ! » — Oui, c'est encore lui ; seulement il a deux faces, très diverses, dont l'une est la caricature de l'autre et qu'il montre tour à tour ; la fusion n'a pas lieu ; l'unité du personnage est rompue : ce n'est pas un « caractère », mais une fantaisie spirituelle.

Avec l'Arioste, la fusion est réalisée, et Roland devient un personnage de légende, dont la physionomie complexe, mais cohérente, lui appartient en propre : il demeure le héros au cœur pur, le grand champion de la chrétienté — son rôle dans la dernière phase de l'action épique ne laisse, à cet égard, aucun doute (§ 112) ; il est le « sénateur romain » (IX, 88), à qui Dieu a donné mission de défendre la foi sur la terre, et le signe même de cette mission divine est le privilège qu'il a reçu d'être invulnérable sur tout son corps, sauf — nouvel Achille — sous les pieds (XII, 49 et XXIV, 10). C'est un ami affectueux et dévoué, comme le montrent ses rapports avec Brandemars ; ce taciturne (IX, 57, et XI, 81) met généreusement sa force, qui est surhumaine, au service de toutes les détresses : il sauve deux fois Olympe, puis Isabelle ; et le chaste héros témoigne le respect le plus délicat à ces pures jeunes filles. Mais ce chevalier parfait souffre d'une faiblesse, qui est pour lui une malédiction : il aime une infidèle, une coquette qui se moque de lui ! Alors, dans cette âme prodigieuse, l'amour prend des proportions surhumaines, et le conduit à la folie (§ 115-116). L'état de dégradation morale où il tombe est le châtiment infligé au héros pour son péché, comme jadis à Nabuchodonosor (XXXIV, 65-66) ; et c'est encore par la volonté de Dieu qu'il est libéré, pour reprendre sa place au premier rang des défenseurs de la foi.

Ainsi le personnage de Roland, repris dans la situation même où l'avait laissé Boiardo, acquiert chez l'Arioste une physionomie nouvelle, en ce sens que son rôle et son caractère présentent une incontestable unité. Sans doute, l'Arioste ne prend jamais ses personnages tout à fait au sérieux : une nuance d'ironie incrédule plane sur la peinture très exagérée de la force musculaire déployée par Roland ; il y a même de la dérision dans l'abjection où le plonge le poison corrosif de l'amour ; mais ces touches légères n'empêchent en rien le

personnage de conserver sa grandeur épique. Or comment s'y est pris le poète pour peindre ce caractère ? Qu'on examine de près la célèbre description de sa jalousie, de son accablement et de son désespoir, qui aboutissent à la grande folie : la progression en est savamment marquée par les seules manifestations extérieures des crises successives qui brisent un à un tous les ressorts de sa personnalité.

258. Il était naturel que l'Arioste eût peu de sympathie pour celle qui était responsable de l'égarement où sombre, pour un temps, le plus parfait des paladins.

Dans le poème de Boiardo, Angélique se dressait au premier plan : elle était l'âme de toute l'action, personnification souveraine de la femme jeune et belle, sûre de la puissance irrésistible de son charme, égoïste et malfaisante, conforme, en un mot, à la conception pessimiste que l'auteur du « Roland Amoureux » avait du caractère féminin. L'Arioste ne pouvait éprouver aucune indulgence pour cette froide enjôleuse ; il a donc beaucoup réduit son rôle, il a même altéré son caractère. Certes l'ascendant de sa beauté est grand : on la voit ardemment recherchée par Roland, par Renaud, par Ferragus, par Sacripant ; mais on n'assiste plus à un seul des savants manèges grâce auxquels la coquette tirait parti de ses soupirants pour ses fins personnelles. Elle excelle surtout à les fuir (I, 7, 17, 32 ; II, 12, etc...), ou bien elle leur échappe grâce à l'anneau magique qui la rend invisible. Elle joue à Roland un fort mauvais tour — plus par espièglerie que par méchanceté — en lui dérobant son casque, enjeu du duel où il est engagé avec Ferragus (XII, 52-53) ; elle ne tarde pas, d'ailleurs, à regretter son geste, mais trop tard ; ce qui est incohérent. Son principal désir est de regagner le royaume de son père, en Extrême-Orient ; et, en vue de ce long voyage, elle se propose d'abord de se faire accompagner par un ami sûr, soit Roland, soit Sacripant (XII, 24, 27-28), puis elle préfère partir seule : n'est-elle pas assez protégée par son anneau ? D'autre part, prise de désespoir au cours d'aventures déplorables, elle accuse sa beauté, sa jeunesse, causes de tous ses malheurs (VIII, 42 et suiv.). Qui donc reconnaîtrait ici la triomphante coquette de Boiardo ?

Mais il y a pis. L'Arioste prend un visible plaisir à la placer dans des situations plus qu'équivoques, d'où elle se tire, sans dommages irréparables, mais un peu ternie tout de même — entre les mains d'un vieil ermite lascif, puis entre celles du fringant Roger. Ces mésaventures ne l'empêchent pas de retrouver très vite son orgueil, de mépriser

Roland et Sacripant, et de juger qu'elle s'est indignement abaissée en brûlant pour Renaud ! Il est grand temps qu'elle soit châtiée, et l'Amour s'y emploie sans délai (XIX, 18-19) : cette insensible s'éprend d'un modeste guerrier sarrasin, jeune, beau, fidèle, mais obscur, et dont le nom, Médor, est devenu le symbole de l'attachement absolu du plus humble serviteur à son maître. Alors le sarcasme du poète éclate : « Accourez tous, fleur de la chevalerie ! Voyez à qui elle s'est donnée, celle pour qui vous avez vainement accompli tant de glorieux exploits ! » Lorsque, regagnant les pays d'Orient sous la garde de son incomparable Médor, elle apparaît encore aux yeux de Roland, méconnaissable et dément (XXIX, 58-66), elle ne lui échappe qu'en se rendant invisible, et l'Arioste semble en avoir du regret ; car si ce fou l'avait tuée, dit-il, il aurait d'un seul coup vengé des milliers d'amoureux bafoués comme lui-même (st. 73). Toujours ponctuel, le poète nous avertit d'ailleurs que le voyage d'Angélique s'achève bien, et que Médor devient roi de l'Inde (XXX, 16). Grand bien leur fasse ! — En réalité, après le chant XIX, Angélique n'est plus qu'un souvenir ; elle s'efface devant des héroïnes plus dignes d'attention.

259. Au premier rang de celles-ci brille Bradamante ; c'est à elle que le poète a donné ses soins les plus tendres. N'est-elle pas l'aïeule de la lignée des princes d'Este ? Elle occupe une place prépondérante dans les premiers chants, où elle fait une apparition triomphale (I, 61-70) ; elle est le centre du dernier épisode, et chaque fois qu'elle intervient, on peut dire qu'elle attire toute la sympathie du lecteur. L'Arioste a voulu peindre en elle toutes les perfections de la femme ; reste à voir si la réalisation du personnage répond bien à cette intention.

Bradamante se présente tout de suite sous son double aspect d'amoureuse et de femme guerrière : en un tour de main, elle désarçonne le vaniteux roi de Circassie, Sacripant, puis se met anxieusement à la recherche de Roger. Presque au même instant, elle apprend que le jeune héros est captif dans un donjon enchanté, perché sur une cime inaccessible des Pyrénées, et qu'elle est invitée à rejoindre d'urgence son gouvernement de Provence, car Charlemagne lui a confié la défense de cette province, que menace l'invasion sarrasine (II, 63). Après un instant d'hésitation, l'amoureuse l'emporte sur la guerrière : elle volera au secours de Roger plutôt que de Marseille (st. 65).

Ce dualisme est le défaut le plus apparent du personnage : dès ce

conflit initial entre les deux aspects de son caractère, l'héroïne féodale est fâcheusement sacrifiée à l'amante. N'eût-il pas mieux valu peindre, soit une indomptable virago, soit une tendre amoureuse, mais qui fussent franchement ce qu'elles doivent être ? — Sans doute ; mais ce n'est pas ainsi que la question se posait pour le poète : Boiardo lui avait légué une Bradamante, fille du duc Aimon, élevée dans le métier des armes comme ses frères ; d'autre part, dans les derniers chants du « Roland amoureux », était amorcée l'histoire d'un amour qui s'éveillait dans le cœur de la jeune fille ; et ce n'est pas à cet épisode plein de promesses que l'Arioste pouvait renoncer (§ 118 et suiv.). Il convient d'ailleurs de rappeler que les aptitudes guerrières d'une fille de haute naissance paraissaient moins invraisemblables aux hommes du XVI^e^ siècle qu'à nos contemporains : aux exemples les plus réputés de l'antiquité — la Penthésilée grecque et la Camille virgilienne — s'ajoutait la tradition constante de la littérature romanesque du XIV^e^ siècle et du XV^e^, sans oublier un certain nombre d'exemples réels, récents ou contemporains.

A cet état de choses, qu'il acceptait sans embarras, l'Arioste a du moins apporté un correctif appréciable, en diminuant l'importance des exploits guerriers de Bradamante, pour développer ses angoisses amoureuses. Certes, sa valeur demeure redoutable : non contente d'humilier Sacripant, elle tue Pinabel, contre qui sa colère est trop justifiée (XXII, 96-97) ; mais elle n'est pas batailleuse par goût ; sa générosité va jusqu'à l'imprudence lorsqu'elle épargne Brunel (IV, 4) et le vieil Atlant (IV, 27 et 36). Dans la suite, il est vrai, ses exploits ne se comptent plus : elle renverse trois rois scandinaves devant le donjon de Tristan (XXXIII, 65 et suiv.), désarçonne Rodomont lui-même (XXXV, 48), puis Serpentin, Grandoine, Ferragus (*ibid.*, 66-79), Marphise (XXXVI, 20 et 23). Ceci deviendrait invraisemblable, et même déplaisant, si l'Arioste n'avait imaginé une circonstance piquante : avant d'entreprendre à travers le monde sa randonnée sur l'hippogriffe, Astolphe a remis à sa cousine son bon cheval Rabican et la lance d'or, jadis apportée en France par le frère d'Angélique (XXIII, 14-15). L'emploi de cette arme enchantée déshonorerait un Renaud ou un Rodomont ; entre les mains d'une jeune femme, elle rend tolérables les exploits les plus miraculeux ; et comme Bradamante ignore la vertu de cette lance, elle se croit invincible, de bonne foi. Cela est aussi amusant qu'ingénieux. L'intention du poète à ce sujet ne saurait être exprimée plus clairement : son héroïne entre en

possession de la lance magique, au moment même où Roger, rougissant d'avoir vaincu à l'aide du bouclier enchanté, vient de jeter ce talisman dans un puits sans fond (XXII, 90-94).

260. Bradamante est profondément éprise de Roger ; toute son attitude le prouve. Lorsque, pour y attendre le jeune chevalier, elle regagne le donjon familial de Montauban, et y dépose son armure, elle ne nous apparaît plus que comme une faible jeune fille ardemment amoureuse, inquiète et déçue par les retards de son fiancé, prise de soupçon et de jalousie, en présence des propos inquiétants qui lui sont rapportés (§ 123). Dans son impatience, elle reprend alors ses armes, et la voilà partie à la recherche de l'infidèle. Ce bel épisode est celui, de tout le poème, où l'analyse des sentiments est la plus pénétrante (XXX, 76-95 ; XXXII, 10-49). Ensuite reparaît la guerrière ; mais ce n'est plus la même qu'auparavant : car l'amour seul la décide à reprendre ses armes ; elle veut mourir dans les combats, peut-être sous les yeux de Roger, ou même de sa main, et elle veut châtier cette Marphise, qui lui a volé le cœur de son amant (XXXII, 45-46). La colère et le désespoir donnent alors à Bradamante une irrésistible vigueur.

Le dernier épisode, de quelque façon qu'on en juge l'opportunité (§ 126 et 234), a du moins l'avantage de fortifier l'impression que Bradamante se montre indomptable parce qu'elle défend son amour. En présence de la réserve qu'elle garde d'abord, quand elle se heurte à l'opposition de ses parents, certains critiques se sont étonnés de sa timidité. Mais c'est oublier que, selon les mœurs féodales, qui se sont prolongées jusqu'au XVI^e^ siècle, et bien au delà, les parents avaient, en ces matières, une autorité absolue : leurs enfants n'étaient même pas consultés. On trouve que Bradamante se montre ici trop soumise ; devait-elle s'enfuir avec Roger ? C'est alors qu'elle eût démenti son caractère de jeune fille, aimante, certes, mais résolue à ne se donner qu'en légitimes noces ! On notera d'ailleurs que, si Renaud ose prendre le parti de sa sœur, ses parents le morigènent comme un simple enfant, qui se mêle de ce qui ne le regarde pas (XLIV, 35-38).

En réalité, si Bradamante se tait, elle est résolue à résister ; elle en donne l'assurance à Roger (st. 61 et suiv.), elle ne se borne pas à parler : elle agit, puisqu'elle invoque et obtient l'appui de Charlemagne. Ses parents ont beau la tenir enfermée à Roquefort, le tournoi qu'elle a réclamé a lieu ; et dans le duel qu'elle engage avec Roger, sans le reconnaître, (§ 126), c'est la fiancée désespérée, bien plus que la guerrière, que nous présente l'Arioste. Aussi la récompense-t-il de son

grand amour par une intervention toujours bienfaisante de Mélisse ; alors elle défaille de joie (XLVI, 66).

261. En Bradamante l'Arioste a voulu représenter les plus hautes perfections de la femme. Son fiancé est beaucoup moins bien traité. Chez Boiardo, Roger était un tout jeune homme, presque un adolescent, une nature ardente qui, longtemps tenue à l'écart du monde et des hommes, s'ouvrait à la vie avec un enthousiasme émerveillé ; il était le héros providentiel de qui devait dépendre le succès des armes d'Agramant ; il était aussi le charme et la poésie de toutes les scènes où il paraissait. Devient-il chez l'Arioste le type accompli du chevalier amoureux, comme Bradamante est celui de l'amoureuse guerrière ?

Dans la première partie du poème, il est surtout le jouet de sortilèges opposés, qui lui laissent peu d'initiative (§ 120-121) ; ce pétulant jeune homme fait un peu la figure d'un aimable étourdi. Il aime ; l'Arioste nous l'affirme (IV, 41) ; mais cet amour ne le gêne guère pour entreprendre de longs voyages, et pour s'accorder maint intermède érotique ! Le mauvais tour que lui joue Atlant, en l'envoyant chez Alcine, réduit ce héros à une vie de mollesse déshonorante (VII, 54). Tout change à partir du moment où il échappe aux influences magiques et au goût des aventures (XXII) : il semblerait alors devoir être rendu à son amour et à la guerre. Mais on sait comment sa fidélité au serment qui le lie à son roi, Agramant, l'empêche de tenir la promesse qu'il a faite à Bradamante de recevoir le baptême et de demander sa main à son père (§ 122) ; d'autre part, son rôle à la guerre se déroule surtout dans les rivalités qui jettent la discorde parmi les Sarrasins (§ 123), ou bien dans des duels avec Renaud (§ 125), avec Dudon (*ibid.*), vis-à-vis desquels, par égard pour la parenté qui lie ces chevaliers à Bradamante, il se défend, sans pouvoir les attaquer !

Ainsi, jusqu'au dénouement, Roger ne parvient pas à se dégager d'une situation fausse : élevé dans la foi de Mahomet, enrôlé dans l'armée infidèle, mais destiné à se convertir et à faire souche de héros chrétiens, il est constamment obligé d'agir contre l'appel de son cœur et contre sa destinée. Au dénouement enfin, il est libre de vider sa querelle avec Rodomont, et il le terrasse (§ 112).

262. Marphise est la digne sœur de Roger ; élevée aussi durement que lui, elle a sa mâle vigueur et son impétuosité ; mais elle possède le grand avantage de n'être pas partagée entre des devoirs contraires. L'amour n'occupe aucune place en son cœur ; elle est la « vierge guerrière » dans toute la force du terme ; elle l'était même, chez Boiardo,

avec un orgueil indomptable et une violence presque barbare. Reprochera-t-on à l'Arioste de l'avoir un peu humanisée ? d'avoir osé nous la montrer une fois habillée — on dirait volontiers « déguisée » — en femme (XXVI, 69) ? Aucunement, puisqu'il lui conserve les traits essentiels de son caractère, lequel fait le plus heureux contraste avec celui de l'amoureuse Bradamante. Son impétuosité et son orgueil apparaissent assez dans la véhémence avec laquelle elle trouble le tournoi ouvert par le roi Norandin et met tout à feu et à sang (XVIII, 106 et suiv.) ; dans sa promptitude à défier trois chevaliers, qu'elle rencontre à la croisée d'un chemin (XXVI, 14) ; ou dans la hardiesse qui, au dénouement, la pousse à prendre la parole sans la permission de l'empereur (XLVI, 56-58). Le phénix qu'elle porte sur son casque indique d'ailleurs qu'elle se pique d'être sans égale en ce monde (XXXVI, 18) ; aussi n'aime-t-elle pas aller en nombreuse compagnie : c'est une solitaire (XX, 103), et sa fierté ne daigne pas souiller ses armes dans le sang d'un traître, comme le petit Brunel (XXXII, et suiv).

Impulsive, ainsi qu'il sied à une femme, elle ne connaît pas, n'admet pas les demi-mesures : dès l'instant où elle apprend qu'elle est née d'un père chrétien, et que ses parents ont été persécutés par les Sarrasins, elle court mettre son épée au service de Charlemagne, se fait baptiser par Turpin, et blâme sévèrement Roger de rester fidèle à Agramant (XXXVI, 76-78 et XXXVIII, 9-23). Elle est même assez femme pour éprouver quelque jalousie à l'égard de Bradamante ; et quand Roger veut arrêter leur duel, elle tourne sa colère contre lui (XXXVI, 47-52) ; car avant de savoir qu'il est son frère, elle a éprouvé pour ce jeune chevalier une visible inclination (XXVI, 29). Marphise est capable encore de malice et d'enjouement. C'est elle qui a l'idée humoristique de parer l'horrible Gabrine des atours pris à la vaniteuse dame de Pinabel, et qui, ayant désarçonné le loyal Zerbin, lui inflige la pénitence de protéger l'infâme vieille et d'être son champion fidèle (XX, 113-128) ; elle pousse même la plaisanterie un peu loin, quand elle veut que son nom soit mis dans l'urne — et il en est tiré ! — en vue d'une escrime d'où son sexe l'exclut de plein droit (XIX, 73-74). Aucun de ces traits ne fausse la physionomie de Marphise ; ils y ajoutent de la malice et de la fantaisie. L'Arioste a voulu qu'elle fût digne d'être accueillie avec faveur par les nobles dames de la cour de Ferrare ; mais pour cela ne devait-elle pas prouver qu'elle était capable de briller au milieu d'elles ?

263. Seul des quatre fils Aimon, frères de Bradamante, Renaud

joue un rôle de premier plan dans le Roland Furieux, comme dans le Roland Amoureux. Déjà Boiardo avait notablement assagi ce héros turbulent, que la vieille épopée féodale avait mis en révolte ouverte contre Charlemagne. L'Arioste lui a prêté un rôle assez nouveau : en l'absence de Roland, à qui l'amour tourne la tête, c'est Renaud qui devient le plus ferme appui de l'empereur. Sans doute, il se souvient que Boiardo l'a rendu amoureux d'Angélique, car il se bat pour elle avec Ferragus (I, 17 et suiv.) puis avec Sacripant (II, 3 et suiv.) ; il accepte pourtant, à regret, mais sans hésiter, la mission que lui confie Charlemagne, d'aller en Angleterre chercher des alliés. Il y perd sans doute un peu de temps ; car, ayant abordé en Ecosse, il traverse la forêt Calédonienne, toute bruissante de duels, et pénétrée du souvenir des plus fameux chevaliers bretons, Tristan, Galaad, Arthur, Gauvain (IV, 52) ; alors le goût des aventures le saisit, et il devient le héros du célèbre épisode d'Ariodant et de Guenièvre (§ 141-142). Mais ce tribut une fois payé à sa vocation de chevalier errant, Renaud s'acquitte ponctuellement de son service envers Charlemagne : il conduit avec adresse l'armée anglaise sous les murs de Paris, où il joue un rôle de premier plan (§ 109). Alors il peut de nouveau penser à Angélique, et le voilà reparti (XXVII, 8) ; mais il ne va pas loin, car, accompagné de ses frères, il reparaît à temps pour sauver une seconde fois Paris, et mettre en déroute l'armée d'Agramant (XXXI) ; puis il est désigné, sous les murs d'Arles, pour se mesurer avec Roger, champion des Sarrasins, en un duel qui devrait terminer la guerre (XXXVIII).

Là s'arrête son rôle au service de Charlemagne : le retour de Roland à la raison lui rend des loisirs, qu'il met à profit pour se remettre en quête d'Angélique ; mais ce qu'il trouve, en réalité, c'est le remède qui le guérit enfin de ce déraisonnable amour (XLII, 29-64 ; § 191). Le Renaud de l'Arioste est donc une figure un peu composite, où le souvenir de son activité antérieure n'occupe qu'une place limitée. Il est, avant Roland peut-on dire, le champion actif des armées chrétiennes ; mais, par une aimable fantaisie, le poète, en quelques traits charmants, a aussi fait de lui un modèle des vertus familiales : on n'a pas oublié la joie qui s'épanouit autour de lui, quand il fait une courte apparition à Montauban (§ 238), et moins encore les paroles de haute sagesse avec lesquelles il repousse l'épreuve du hanap enchanté (§ 157).

264. On ne saurait accorder les mêmes éloges au fantaisiste Astolphe. Chevalier médiocre et vantard, toujours prêt à justifier ses déconvenues et à trouver naturels ses succès les plus inattendus, il

était la joie du « Roland Amoureux ». Le « Roland Furieux » fait de lui l'artisan des plus grandes surprises : c'est dans son rôle que le poète a, peut-on dire, accumulé les éléments surnaturels de sa fiction : plusieurs fois victime de sortilèges, il apprend à s'en servir et à les détruire tour à tour. Il descend en enfer, monte au paradis terrestre et jusque dans la lune ; il est l'instrument choisi par Dieu pour rendre sa raison à Roland et pour ruiner Bizerte, capitale d'Agramant (§ 127-130). Ce personnage n'est pas, à proprement parler un caractère, car il vit en dehors de toute réalité et de toute logique ; aussi les critiques ont-ils pris beaucoup de peine pour le définir. L'un juge que, chez l'Arioste, Astolphe redevient « chevalier dans toute la force du terme » ; un second soutient que le poète s'est moqué de son personnage et en a fait une caricature ; tel autre, plus subtil, trouve personnifiée en lui l'opposition entre merveilleux et réalisme, entre moyen âge et vie moderne ; en sorte qu'il devient un facteur d'équilibre dans le poème : « C'est avoir de bons yeux que de voir tout cela ! » Astolphe est une simple fantaisie ; il est la fantaisie même de l'Arioste, capricieuse, ironique, sans cesse jaillissante, amusée de ses propres contradictions, conservant toujours une aisance parfaite, et si aimable qu'on lui pardonne en souriant ses écarts les plus hardis.

Inversement, le poète a introduit plus de sérieux dans le personnage de Charlemagne, que les remaniements italiens de l'épopée française avaient réduit à l'état de vieillard tombé en enfance. Sur ce point, Boiardo avait à peine rompu avec la tradition populaire ; mais l'Arioste a fait un effort évident pour rendre sa dignité à l'Empereur : celui-ci est respecté, obéi, et, malgré son grand âge, il ne cesse de veiller au salut de ses sujets ; il est prévoyant, sage, pieux, éloquent (XXXVIII, 19), capable même d'entraîner ses troupes au combat (XVIII, 41). Marphise, quand elle vient mettre son épée à son service, rend à sa majesté un magnifique hommage (XXXVIII, 12). Il y aurait à dire, certes, sur la part réelle qu'il prend à la victoire ; car, par instants, il fait un peu penser à la mouche du coche ; sa transformation dans le sens épique n'en est pas moins très caractéristique.

265. C'est une opinion assez souvent exprimée que, en regard des Chrétiens, les Sarrasins sont présentés par l'Arioste sous un jour défavorable, tandis que, chez Boiardo, la distinction entre les disciples du Christ et ceux de Mahomet était à peine indiquée : tous communiaient dans le culte unique de la loyauté et de la courtoisie. Ainsi le Roland Furieux accuserait une tendance à rétablir dans

le poème chevaleresque un élément religieux, à défaut d'un intérêt national.

Il est certain que, en regard de Roland, en dépit de son amour et de sa folie, à côté de Roger et de Renaud, malgré leurs faiblesses, aucun chevalier sarrasin n'atteint une hauteur morale comparable à la leur ; on peut encore alléguer la loyale figure de Zerbin, la perfection de l'amoureux chevaleresque incarnée en Ariodant, l'héroïsme et le dévouement à toute épreuve de Brandemars, ce converti qu'une amitié cent fois éprouvée unit à Roland. D'autre part, il faut songer qu'aucun traître avéré n'intervient dans l'action : Ganelon en est absent, et la race maudite des Mayençais n'est représentée, incidemment, que par Pinabel et Bertolas, simples comparses. Dans quelle mesure est-il donc exact que les Sarrasins sont désavantagés par rapport aux défenseurs de la foi ?

Le plus fameux de tous et le plus représentatif est le roi d'Alger, Rodomont, figure de premier plan, que Boiardo avait déjà modelée avec une vigueur incomparable. La force irrésistible, l'orgueil indomptable, l'impiété de ce descendant de Nemrod, dont il porte encore la cuirasse, faite de la peau d'un dragon aux écailles impénétrables, ont été fidèlement reproduites par l'Arioste (XIV, 117-120). Ce poète insiste particulièrement sur son athéisme et ses parjures (XXIX, 18), sur sa haine des Chrétiens (XIV, 26 ; XXIX, 39), sur l'insouciance avec laquelle il sacrifie des milliers de ceux qui se battent sous ses ordres (XV, 4). Sa sauvagerie ne l'empêche pourtant pas d'être un beau guerrier, capable de loyauté : il renonce au duel qu'il a déjà engagé avec Mandricard dès qu'il entend l'appel adressé par Agramant à tous ses vassaux (XXIV, 108) ; pour le même motif, il coupe court au duel de Mandricard et de Marphise, et, dans la circonstance, il s'adresse à la vierge guerrière du ton le plus respectueux (XXVI, 85) ; puis il refuse de se battre avec Roger, ce qui est une espèce de miracle : « Ce jour-là, il montra plus de patience que Job » (XXVI, 92-95), et c'est Roger qui résiste ici aux conseils de la Sagesse. Ce détail explique le reproche de félonie que, au dénouement, Rodomont peut lancer à Roger.

Mais avec tout cela, le Rodomont de l'Arioste est amoureux, et c'est là une tare qui ne le diminue guère moins que Roland : trahi et repoussé par Doralice (§ 139), il tombe dans un état de mélancolie et de prostration qui est une forme de folie : saisi d'un amour brutal pour Isabelle, il la tue stupidement, après s'être laissé enivrer par elle (§ 135), et ce crime est suivi de nouvelles étrangetés ; enfin quand Bradamante,

à laquelle il s'adresse avec la dernière grossièreté (xxxv, 46-47), le désarçonne, il se retire du monde (*ibid.*, 52). Il y a là une déformation sensible de la figure de Rodomont. Sans doute, l'Arioste a-t-il pensé que des exploits comme ceux que ce foudre de guerre avait accomplis à Paris ne pouvaient pas se renouveler, et il n'aura pas été fâché de montrer, avec son ironie coutumière, que la vaillance la plus extraordinaire est impuissante à conquérir le cœur d'une femme. Tout à la fin, le personnage se redresse dans sa farouche brutalité, quand il sort de sa retraite pour venir se faire abattre par Roger.

266. Mandricard, roi de Tartarie, n'est guère moins redoutable que Rodomont. L'Arioste pourtant ne le qualifie ni de parjure ni de blasphémateur, et il lui a fait la grande faveur d'être heureux en amour. Son apparition, au chant XIV, dresse superbement son image de grand batailleur. S'il s'est joint à l'expédition d'Agramant contre Charlemagne, Mandricard était pourtant venu en Europe pour des fins personnelles : il tenait à venger son père Agrican, tué naguère par Roland, et à ravir à ce dernier Durandal, l'épée d'Hector, de qui déjà il possède la cuirasse. C'est donc un chercheur d'aventures, et quand il entend raconter comment les guerriers conduits par Alzirde et Manilard ont été massacrés par un chevalier aux armes noires (on ignore que c'est Roland), il se met à sa recherche, et en présence de l'effroi des survivants, de l'entassement des cadavres et de leurs affreuses blessures, il est saisi d'admiration d'abord, puis d'une jalousie qui lui arrache des hurlements de douleur (XIV, 30-37). Son goût pour la bataille l'amène à enlever Doralice, qu'il n'avait jamais vue, et dont il se fait aimer (§ 138). Le rôle de ce terrible guerrier est capital dans les duels qui s'entrecroisent parmi les chevaliers d'Agramant, et il finit par succomber sous les coups de Roger : sa mort (xxx, 64 et suiv.) est précédée par une scène émouvante, qui met en relief le mutuel amour de Doralice et de Mandricard : elle supplie son amant de renoncer à ce duel inutile, que seule la vanité inspire, et le farouche Tartare est bien près de se laisser toucher ; mais le défi de Roger retentit, et Mandricard se précipite sur ses armes (*ibid.*, 31-45).

La vérité est que ces guerriers sarrasins, s'ils se montrent parfois capables de courtoisie, se laissent aller aussi à des actes peu chevaleresques : Mandricard s'empare de Durandal, quand Roland n'est plus là pour la défendre (§ 134) ; de même Gradasse, roi de Séricane, venu en occident tout exprès pour enlever à Renaud son fameux coursier Bayard, peut bien mériter les épithètes de « courtois » et de « magna-

nime » (XXXI, 101) ; mais il doute de la sincérité du loyal Renaud, et, après avoir fait une convention avec lui (*ibid.*, 103-104, et XXXIII, 89), il s'empare de Bayard sans combattre (*ibid.*, 93-95). Ferragus ne joue un rôle de quelque importance que dans la première partie du poème, et c'est d'abord pour s'entendre reprocher un manquement à sa parole (I, 26 et suiv.) ; si, par la suite, il réussit à s'emparer du casque de Roland, il ne le doit qu'à un mauvais tour joué par Angélique au célèbre paladin (§ 258). Quant au fait que l'Arioste l'appelle « le vantard espagnol » (XII, 44) et lui applique à deux reprises l'épithète, purement espagnole, de « marrano », il faut y voir surtout un écho de l'impopularité dont l'Espagne était alors l'objet en Italie.

Sacripant, roi de Circassie, est un curieux exemple de l'injustice des hommes : la signification sinistre qui reste attachée à son nom n'est justifiée en rien par son rôle dans le Roland Furieux. Il y apparaît surtout comme un fervent amoureux d'Angélique (I, 40 et suiv. ; XII, 51), à tel point qu'il s'éclipse définitivement pour la suivre en Orient (XXXV, 56) ; il donne d'ailleurs des preuves d'un dévouement, peu commun parmi les infidèles, lorsqu'il renonce à poursuivre Rodomont pour sauver une femme qui se noie dans la Seine (XXVII, 114). Sans doute, il commet l'incorrection de se battre à cheval contre Renaud à pied (II, 6) ; mais comme le cheval qu'il monte est précisément Bayard, qui refuse obstinément d'attaquer son maître, l'impuissance de Sacripant ne donne lieu qu'à une scène comique.

Agramant est un vaillant guerrier ; il fait preuve de noblesse dans la défaite, lorsqu'il repousse avec hauteur l'invitation que lui adresse Brandemars de se convertir (XLI, 42-45). Comme il était arrivé tant de fois à Charlemagne, dans les romans antérieurs, Agramant n'échappe pas entièrement au ridicule quand, voulant ramener la paix entre ses chevaliers, il ne réussit qu'à étaler son impuissance pour faire cesser la discorde (XXVII, 94). Il y a, en outre, quelque inconvenance dans les félicitations qu'il adresse à Roger, après la mort de Mandricard (XXX, 70), à qui naguère il avait fait tant d'honneur (XIV, 30). On peut surtout reprocher à Agramant son parjure lorsqu'il interrompt le duel engagé entre Renaud et Roger, après un échange de serments solennels (XXXVIII, 85-86) ; on ne doit pourtant pas oublier qu'il est poussé à cet acte déloyal par une supercherie de la secourable Mélisse, toujours dévouée à Roger et à Bradamante (XXXIX, 4-6).

267. L'intention de jeter un certain discrédit sur les chevaliers sarrasins est donc assez clairement indiquée, mais sans exagération

ni parti pris. L'examen des rôles secondaires de femmes confirme cette impression.

Il y a, dans le Roland Furieux, un couple d'époux qui personnifient le plus bel idéal de l'amour conjugal ; c'est Brandemars et Fleurdelys. Boiardo avait déjà montré ces gentils époux, qui, dans l'élan de leur joie, en se revoyant après une longue séparation, échangeaient les baisers les plus passionnés (*Orl. Innam.* I, ch. XIX, st. 61). Leur mauvais destin continue, dans le Roland Furieux, à les tenir éloignés l'un de l'autre (§ 136-137), et Fleurdelys passe son temps à chercher son mari ; ses larmes et ses prières n'ont pas de peine à lui procurer l'aide de Bradamante (XXXV, 36-37, 57-58) ; elles toucheraient même Rodomont, s'il pouvait être touché (XXXI, 73-75). C'est au moment où Brandemars succombe dans le combat suprême de Lampéduse (XLI, 99), que le rôle de Fleurdelys prend des proportions héroïques : en vue de la lutte à laquelle son époux doit participer, elle brode pour lui des vêtements et une soubreveste avec une application qu'assombrissent de sinistres pressentiments (XLI, 32-33), et c'est avec un serrement de cœur qu'elle assiste au départ des champions chrétiens ; un rêve l'avertit de la mort de son fidèle compagnon, avant même que Sansonet et Astolphe lui apportent la funèbre nouvelle. Au paroxysme du désespoir, elle décide de ne jamais quitter le monument élevé à la mémoire de Brandemars, car elle y fait ménager une étroite cellule, où elle s'enferme, et malgré les plus affectueuses supplications de Roland et de Galérane, épouse de Charlemagne, elle y attend la mort dans la prière, la pénitence et le jeûne (XLIII, 158 à 185).

Fleurdelys et Brandemars sont des Sarrasins convertis. Isabelle, fille du roi maure de Galice, s'est éprise d'un Chrétien, Zerbin, prince d'Ecosse ; et, docile à l'appel du jeune chevalier, elle a tout quitté pour le rejoindre. Mais on sait combien tragique est le dénouement de sa chaste aventure (§ 131-135). Dans l'intention de l'Arioste, Isabelle n'est pas une jeune fille romanesque qui répond à l'amour du premier venu : elle personnifie la passion irrésistible qui jette la femme sans retour dans les bras de celui qu'elle aime, parce qu'elle a conscience que cet homme est digne d'elle : elle sait que son honneur, confié au loyal Zerbin, ne court aucun risque, et elle fait le sacrifice de tout le reste pour rester fidèle à son bien-aimé.

Est-ce à dire que l'Arioste a voulu conférer aux Sarrasines converties le privilège d'une fidélité à toute épreuve, tandis que parmi les non converties, Doralice, fille du roi de Grenade, et la fille du roi

Marsile, Fleurdépine, sont douées d'une sensualité très éveillée (§ 138-139, et 155) ? Faut-il remarquer encore que Fiammette, cette fleur de lubricité, est espagnole, comme ces deux princesses ? Il n'y a aucune conclusion à tirer de là ; car Isabelle est fille d'un monarque espagnol, elle aussi. Rien n'engage à penser sérieusement que l'Arioste ait suivi la moindre règle en ces matières.

Parmi les Chrétiennes, Olympe (§ 143-145) incarne l'innocence persécutée, et Drusille est, après Isabelle, l'héroïne de la fidélité la plus courageuse (§ 154). Mais, d'autre part, Horrigille personnifie le mensonge et la déloyauté (§ 147-148) ; toutes les laideurs physiques et morales, toutes les trahisons, les perfidies, les plus basses manœuvres s'entassent dans la figure diabolique de la vieille Gabrine, véritable héroïne de la duplicité et de l'amour du mal, à qui l'Arioste a donné un relief extraordinaire ; tragique en sa jeunesse amoureuse, sinistre et grimaçante en sa hideuse vieillesse, Gabrine est une figure inoubliable en sa parfaite unité (§ 149).

268. *L'influence classique : l'idéal de beauté et le culte de l'art.* — Ce serait une grave lacune, au moment de conclure cette étude sur l'œuvre et sur le génie de l'Arioste, de ne pas mettre en pleine lumière le culte de l'antiquité, considérée comme ayant réalisé, dans la poésie et dans les arts, l'expression définitive, la ligne parfaite, qu'il serait vain de prétendre surpasser.

L'imitation des classiques s'affirme surtout dans les parties décoratives du poème, dans tel ou tel épisode, dans de très nombreuses comparaisons, dans le goût et dans le style ; mais elle reste étrangère à la conception du sujet même, et à l'ordonnance générale du récit (§ 164). Cet élément formel, qu'a fourni à l'Arioste son respect de l'art antique, a joué un rôle capital dans la fusion harmonieuse des matériaux hétérogènes que le poète a mis en œuvre. Sa grande familiarité avec Virgile, Ovide, Horace, Catulle, Lucain, Stace, Valerius Flaccus, Apulée, Claudien, l'a conduit à se mesurer avec ces maîtres, en vue de s'approprier l'élégance, la précision et la plasticité de leur expression ; elle lui a enseigné aussi à traiter sa matière avec une certaine gravité.

L'étroite parenté que, à deux reprises, l'Arioste a établie entre son Rodomont et le Turnus de Virgile confère une grandeur épique aux exploits du roi d'Alger dans Paris (§ 109 et 113), et surtout au duel final où il succombe sous les coups de Roger, nouvel Enée. Lors-

que le poète ne peut pas prendre ses fables tout à fait au sérieux, comme celle de Sénape, des Harpies et d'Astolphe (§ 129), il pare son récit de ces descriptions brillantes, dont Ovide a laissé des modèles achevés, tout en faisant planer sur elles une malicieuse ironie, un scepticisme de bon ton, dont le même Ovide et Horace lui avaient enseigné l'élégance. Aux classiques encore il a emprunté le sens des justes proportions — ce que Dante appelait « il fren dell'arte » — si frappant dans la construction de chacun de ses tableaux. Ces qualités ne s'affirment pas seulement dans les épisodes d'inspiration classique comme celui de Cloridan et de Médor ; mais, s'étant assimilé la manière et le style des anciens, l'Arioste sait en faire l'application à des morceaux d'origine toute différente, comme la folie de Roland, pour ne citer que le plus fameux et le plus caractéristique : de multiples sources romanesques, le poète a tiré une série de scènes d'une exécution classique, surhumaines assurément, mais dans la mesure où l'épopée dépasse les proportions quotidiennes de la vie.

La même remarque s'applique aux comparaisons : quelques-unes sont d'élégantes variations sur des thèmes célèbres — celle de la jeune fille et de la rose, empruntée à Catulle ; celle d'Angélique en sa fuite éperdue et de la biche effrayée (I, 33-34) est tirée d'une ode d'Horace, celle de Dardinel expirant et de la fleur coupée par le soc de la charrue (XVIII, 153) est renouvelée d'Homère et de Virgile, et encore celle de l'ourse qui défend ses petits (XIX, 7) est reprise à Stace. Mais une fois en possession du tour qui convient à cet ornement favori des poètes classiques, l'Arioste y fait entrer les fruits de son expérience personnelle, en sorte qu'on y trouve des points de comparaison empruntés au boisage des mines (XI, 31), à la traînée de poudre qui s'enflamme (XXVII, 24), ou encore à certaine forme de tournoi introduite en Italie par les Espagnols (XIII, 37). Toutes ces similitudes, modernes par leur contenu, ont à la fois la précision et le relief qui caractérisent cette figure, si amoureusement cultivée par les classiques, depuis Homère.

269. Là est vraiment le profit que l'Arioste a tiré de sa grande familiarité avec les anciens. On a parfois soutenu que, chez lui déjà, la part de l'imitation est prépondérante et tend à fausser la pure tradition du roman chevaleresque : c'est avec Boiardo que le genre aurait atteint la plénitude de son harmonieux développement, par la fusion parfaitement équilibrée de l'élément épique (français), de l'élément sentimental et merveilleux (breton) et de la culture classique. L'Arioste, artiste souverain, est arrivé un peu trop tard, dit-on, à un moment

où l'admiration pour les écrivains classiques ne se transforme plus en force créatrice : avec lui commence l'imitation ennemie de toute spontanéité.

Soutenue par un historien de la littérature héroïque et romanesque, dont la compétence est sans égale, cette thèse a quelque chose de séduisant ; elle se rattache à la théorie qui reconnait un caractère essentiel de la Renaissance dans un équilibre parfait entre la tradition médiévale — d'autres disent « gothique » — et l'humanisme fraîchement épanoui, mais avant qu'eût prévalu l'adoration superstitieuse des anciens. Cette thèse dépend d'ailleurs de l'idée que chacun peut se faire du poème chevaleresque parfait : plus on aime à y retrouver un écho des rhapsodies populaires issues de l'épopée carolingienne ou des romans courtois, plus on éprouve de tendresse pour l'art de Boiardo. Il faut d'ailleurs reconnaître que l'Arioste pousse parfois un peu loin le désir de rivaliser avec les anciens, notamment avec Ovide (§ 235) ; le respect des traditions inaugurées par Homère, suivies par Virgile, Stace et tant d'autres, explique seul l'idée qu'il a eue de donner un dénombrement détaillé des troupes amenées par Renaud d'Angleterre, d'Ecosse et d'Irlande au secours de Paris (x, 75-89), puis de celles dont dispose Agramant sous les murs de cette nouvelle Troie (xiv, 11-28) — énumérations dépourvues de toute vie, et qui n'ont même pas l'apparence du moindre intérêt historique. Et n'y a-t-il pas quelque abus de la mythologie dans toutes les parties du poème — par exemple dans les plaintes de Fleurdépine, où elle n'a que faire (xxv, 17), — et, en particulier, dans les additions de 1532 ?

Tout cela est exact. Mais d'autre part, qu'on se pose cette simple question : des deux poèmes, celui de Boiardo et celui de l'Arioste, lequel constitue la réalisation artistique la plus parfaite ? Laquelle renferme la plus riche matière humaine ? Laquelle possède le plus d'agrément ? Aucun lecteur impartial ne saurait hésiter à donner la préférence à l'Arioste. Non pas, certes, que celui-ci ait montré une faculté inventive plus riche que son devancier ; tout au contraire ! Mais la création artistique n'est pas l'invention : elle est l'art de communiquer la flamme de la vie à des combinaisons même très simples, qui se trouvent à la disposition de tous. Cette opération est essentiellement affaire de génie, mais d'un génie qui s'est patiemment cultivé, développé par une étude pénétrante des chefs-d'œuvre du passé en vue de leur arracher leurs secrets. Le génie de Boiardo — il ne faut pas lui marchander cette expression —, cultivé par une connaissance

profonde de la littérature chevaleresque, a consisté à forger des combinaisons nouvelles à l'aide de thèmes connus ; et son goût de grand seigneur lettré lui a permis de présenter ses inventions avec un sourire indulgent, qui en rehausse la saveur. Mais cette fertilité d'imagination, jointe à cet élégant badinage, n'approche en rien de la vie qui anime, chez l'Arioste, la figure d'un Roland, celles d'une Bradamante, d'un Rodomont, d'une Marphise, ou de personnages de second plan, comme Zerbin, Fleurdelys, Gabrine...

Grâce à l'esprit d'ordre et d'équilibre qu'il devait à ses modèles antiques, l'Arioste a su introduire l'air et la lumière dans une composition enchevêtrée à plaisir. Quoi de plus clair et de plus logique, malgré une apparente confusion, que les querelles qui éclatent entre Rodomont, Mandricard, Roger, Marphise, et quelques autres dans le camp d'Agramant ? Et quel constant souci de variété dans la succession des tableaux ! Quant au style, la remarque fameuse, d'après laquelle « les ouvrages bien écrits passent seuls à la postérité », ne saurait trouver une application plus éloquente que dans le cas de l'Arioste — avec sa contre-épreuve : l'oubli où est tombée pendant des siècles l'œuvre si distinguée de Boiardo.

270. Il ne serait d'ailleurs pas exact de dire que la superstition de l'antiquité ait altéré chez l'Arioste, plus que chez Boiardo, la constitution organique du poème chevaleresque : celle-ci reste, dans le Roland Furieux, ce que l'avait faite la tradition populaire des siècles précédents. Les grandes nouveautés qu'y a introduites l'esprit classique sont une certaine conception de la beauté, et le culte de l'art.

La beauté que conçoit l'Arioste, et qu'il exprime sans se lasser, est essentiellement plastique : elle vaut par la ligne, par le relief, par la couleur, plus que par le caractère individuel. Pour cette raison même, on s'est plu souvent à rappeler, en regard de celui de l'Arioste, les noms des plus grands artistes de son temps, Titien surtout; parfois aussi Benvenuto Cellini — mais il vaut mieux ne parler ici ni de Léonard, scrutateur obstiné des secrets de la nature, ni de Michel-Ange, au lyrisme trop fougueux ; les surfaces lumineuses attirent l'Arioste plus que les perspectives profondes. Aussi voit-on qu'il a représenté avec une complaisance particulière des œuvres d'art imaginaires : telles sont les peintures prophétiques que Bradamante admire dans le donjon de Tristan (§ 218), ou les broderies de Cassandre qui décorent la chambre nuptiale de Roger et de sa jeune épouse (XLVI, 80-97). Ce sont aussi parfois des merveilles d'orfèvrerie (§ 101), ou de sculpture,

comme les bas-reliefs de la fontaine monumentale de Merlin (XXVI, 30-53), et encore cette autre fontaine que voit Renaud dans le palais où il reçoit l'hospitalité, aux environs de Mantoue (XLII, 78-96) ; dans cette dernière construction, la sculpture est étroitement associée à l'architecture, art également très cher à l'Arioste, et dans lequel son imagination a enfanté de merveilleux chefs-d'œuvre, comme pouvait en concevoir un contemporain de Bramante et de Palladio ; dès le seuil du poème (III, 7 et 14-15) la grotte et la tombe de Merlin en fournissent un exemple. Quant au palais enchanté d'Atlant, où tant de personnages sont enfermés l'un après l'autre, il déploie aux yeux du lecteur une exceptionnelle magnificence. Il est vrai que le poète ne nous en fait connaître ni le plan d'ensemble ni aucun détail particulier : avec ses héros déçus et acharnés à poursuivre ceux qu'ils n'y rejoindront jamais, il nous fait parcourir une longue suite de galeries, d'escaliers, d'appartements somptueux (VIII, 8 et suiv.), et notre imagination, savamment mise en branle, devine un dédale de splendeurs.

Si par cette fiction l'Arioste a voulu donner un tableau symbolique des vaines agitations dont les hommes remplissent leur vie, il ne fait pourtant nullement sentir l'angoisse du mystère qui plane sur leur destinée : nous lisons leurs déceptions dans leurs figures déconfites, que ne tarde pas à ranimer une invincible illusion ; et les voici lancés à nouveau vers leurs chimères. Ce goût de l'allégorie, souvenir attardé des traditions poétiques du moyen âge, n'est plus, pour l'Arioste, qu'un élément décoratif sans signification profonde ; il y rattache tout juste une satire, plutôt rieuse ou désenchantée que cruelle, des travers de l'humanité.

271. L'imagination de ce poète est donc essentiellement visuelle. L'idéal de beauté, assez particulier, qu'il a réalisé dans son œuvre avec une inlassable ténacité, mais sans y mêler aucune passion douloureuse, est faite d'harmonie, de sérénité, d'équilibre ; on y admire une variété exempte de tout contraste violent, et obtenue par de savantes oppositions, nuancées par une sensibilité délicate et un enjouement discret. Il est manifeste que l'Arioste est soutenu dans son long effort par les jouissances rares qu'il trouve dans l'art même auquel il a consacré sa vie. Assurément cet art exprime des idées, des passions, des faits ; mais il ne faut pas croire que ceux-ci aient par eux-mêmes une réelle importance : seules les formes sous lesquelles ils s'expriment leur donnent toute leur signification. Sans doute, les fresques du donjon de Tristan sont commentées par le seigneur du

lieu, et Maugis explique les sculptures de la fontaine de Merlin ; mais à quoi bon ? C'est pour leur beauté seule que les visiteurs ne se lassent pas de les admirer ; le sens, malgré toutes les gloses, leur en échappe, et l'Arioste le déclare formellement : les inscriptions de la fontaine de Merlin portent bien des noms, mais ces noms nul ne les connaît (XXVI, st. 37, v. 6) ! Plus nettement encore, à propos des broderies de Cassandre, il écrit : « Dames et chevaliers contemplent fixement ces dessins, sans en dégager aucune signification, puisque personne n'est là pour leur expliquer que tous ces faits appartiennent à l'avenir ; mais ils prennent plaisir à regarder la beauté de ces visages si bien rendus » (XLVI, 98).

Ce texte est riche de sens. L'Arioste a parfaitement compris, avec les artistes purs, cette vérité peu accessible aux purs intellectuels, à savoir que la ligne, la forme, la couleur sont belles en soi, parce qu'elles traduisent la vision d'un artiste ; et si celui-ci est le digne interprète de son époque, sa vision exprime l'âme de toute une civilisation, à un moment donné de son histoire. Un des plus puissants sculpteurs du XIX^e^ siècle, Auguste Rodin, a écrit : « L'art antique signifie bonheur de vivre, quiétude, grâce, équilibre, raison. » Cette remarque s'applique à merveille au grand poète, fils authentique du XV^e^ siècle italien, qui s'était amoureusement assimilé l'harmonie, la sérénité, le charme de l'art antique, et en avait fait la substance même de sa création.

CONCLUSION

272. Les éléments multiples et disparates, qui entrent dans la composition du Roland Furieux, ont été analysés, dans les chapitres qui précèdent, avec une minutie qui peut paraître excessive ; car cette analyse, véritable dissection, qui a séparé, isolé, jusque dans leurs ramifications les plus lointaines, les fils de cette trame serrée, n'aboutit qu'à frapper de mort l'organisme créé par le poète. Cependant son œuvre est toujours vivante, et c'est dans sa vie qu'il convient de la considérer. Comment en réajuster les membres épars ? leur restituer le souffle et la chaleur qui doivent les animer ? refaire la synthèse de ce qui a été impitoyablement dissocié, au creuset de l'analyse ?

Un seul moyen s'offre au lecteur : prendre en main le texte du poète et regarder sa création se mouvoir, palpiter, rire et scintiller sous la claire lumière que répand sur elle le génie de l'Arioste ; c'est le but que, dès les premières pages, ce livre s'est proposé, et, au moment de renouveler cette invitation au lecteur, le commentateur n'a plus qu'à s'effacer. Peut-être ses explications seront-elles de quelque utilité pour aider à saisir les mille aspects fugitifs de cette œuvre complexe ; mais il faut à présent s'abandonner à la seule douceur de la lecture, car il est impossible de n'être pas frappé de la grâce aisée et spirituelle, de la fantaisie tour à tour railleuse et pénétrante, de l'espièglerie et de l'émotion qui alternent si harmonieusement dans ce poème sans pareil.

Mais il faut pour cela chasser de son esprit toute préoccupation étrangère à la poésie pure : qu'on ne se demande donc pas si le Roland Furieux est bien « dans les règles », si l'imitation n'y tient pas une place trop large, et dans quelle mesure cette imitation a donné lieu à une création nouvelle. Ces discussions ne sont pas toujours vaines ; mais elles n'ont rien à voir avec la jouissance que, en fin de compte, l'œuvre d'art est destinée à procurer. Lecteurs, quand vous aurez éprouvé par vous-mêmes cette jouissance, soyez bien convaincus que votre jugement sur le Roland Furieux vaudra celui des plus savants critiques — ou plutôt il le surpassera de beaucoup, car il n'est pas dit que les plus savants critiques aient toujours vraiment joui de la poésie de l'Arioste !

273. Un contemporain du poète, Bernardo Tasso — le père du grand Torquato — formulait dans une lettre à Benedetto Varchi cette vérité, que Molière devait reprendre environ un siècle plus tard : « Est-ce que la grande règle n'est pas tout simplement de plaire ? » Et dans une autre lettre il ajoutait : « Savant ou ignorant, jeune ou vieux, il n'est personne qui se contente de lire ce poème une seule fois. »

Le succès, la popularité même ne sont pas des signes décisifs de la beauté d'une œuvre poétique ; mais une célébrité comme celle dont le Roland Furieux n'a pas cessé de jouir, en dépit de ses détracteurs, l'admiration que lui ont accordée des hommes graves comme Machiavel et Galilée, témoignent pourtant de la fidélité avec laquelle l'art subtil du poète a exprimé tous les rêves, toutes les émotions, toutes les aspirations qui dorment au fond de l'âme humaine. Nul mieux que lui n'a su, comme en se jouant, les éveiller et leur donner un corps ; il n'est que de le comprendre pour se laisser entraîner dans son rêve. Or, l'Arioste a bonnement suivi son heureux tempérament, son humeur à la fois joyeuse et un peu désabusée, sans s'inspirer d'aucune théorie préconçue touchant la poésie, sa nature et ses lois. Il est le premier à se divertir de ses propres fictions ; mais ceci ne suffirait pas encore pour nous divertir nous-mêmes, s'il n'y avait apporté un constant souci de perfection dans l'équilibre des lignes et dans l'expression des nuances, en hommage à son culte de l'art et de la beauté. Ainsi a-t-il réussi à créer un « genre » à peu près indéfinissable. Certes, il avait eu des devanciers — ce qui revient à dire qu'il s'est inspiré de nombreux modèles, et très divers ; la synthèse qu'il en a faite n'appartient qu'à lui. D'autre part, ceux qui se sont risqués, après lui, à cultiver le même « genre » — tel Bernardo Tasso dans son *Amadis* — ont bien montré que la seule condition nécessaire pour y réussir était d'avoir le génie de celui qui l'avait illustré.

L'Arioste est donc un poète unique de son espèce ; il est le grand interprète de la Renaissance, c'est-à-dire d'une époque où des éléments d'origines infiniment variées ont pu se fondre à la faveur d'un milieu propice, à un moment essentiellement fugitif de la civilisation italienne. Suivant une formule empruntée à lui-même, « la nature l'a créé, puis elle a brisé le moule » (x, 84) :

Natura il fece, e poi roppe la stampa.

Lisons-le donc, pour connaître un des génies les plus charmants, et n'hésitons pas à dire les plus originaux qui aient illustré la poésie moderne.

NOTES

Avant-Propos

Une sorte d'introduction à l'étude de l'Arioste a été publiée par M. Giulio Natali, sous le titre : *Un po'di storia della critica ariostesca*, dans la *Cultura*, vol. I, p. 481-502 (15 septembre 1922). Ce sont des pages nourries de faits et d'idées, instructives et suggestives, auxquelles je suis redevable de plus d'un détail, dans cet avant-propos et dans l'ensemble du livre.

Voici quelques indications bibliographiques sur la question de la fortune de l'Arioste, en Italie et hors d'Italie, qui est posée à la fin de l'Avant-Propos (je n'indique que des ouvrages et des articles que j'ai eus entre les mains).

Pour la fortune de l'Arioste en Italie, les principales études, outre celle de G. Natali, citée ci-dessus, sont :

B. Croce, *Problemi di estetica ;* Bari, 1910, p. 438-442.

Giuseppina Fumagalli, *La Fortuna dell'Ariosto in Italia nel secolo* XVI ; Ferrare, 1912 (1910 sur le titre intérieur ; extrait des *Atti e Memorie della Deputazione ferrarese di storia patria ;* t. XX).

Fr. Fòffano, *La popolarità dell' Orlando Furioso*, lettre à G. Pitrè, dans l'*Archivio per lo studio delle tradizioni popolari* ; Palerme, 1899, t. XVIII, p. 3-8.

Fr. Fòffano, *Ricerche letterarie ;* Livourne, 1897 (p. 57-84 : *Pro e contro il « Furioso »*).

Fr. Fòffano, *Il poema cavalleresco ;* Milan, 1904 (dans la collection *Storia dei generi letterari italiani*).

Liborio Azzolina, *Il mondo cavalleresco in Boiardo, Ariosto, Berni ;* Palerme, 1912.

Th. Spoerri, *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso ;* Berne, 1922.

Luigi Pirandello, *L'ironia comica nella poesia cavalleresca ;* article paru dans la *Nuova Antologia*, 1er décembre 1908, p. 421-437 ; réimprimé dans le volume *L'umorismo*, Lanciano, 1909.

Pour la fortune de l'Arioste en France :

G. Ferrazzi, *Bibliografia ariostesca ;* Bassano, 1881 (p. 93 et suiv. : *L'Ariosto presso i Francesi*).

G. Carducci, *L'Ariosto e il Voltaire,* au t. X des *Opere di G. Carducci*; Bologne, 1898, p. 29 et suiv.

L. Donati, *L'Ariosto e il Tasso giudicati dal Voltaire ;* Halle, 1889.

E. Bouvy, *Voltaire et l'Italie ;* Paris, 1898.

J. Dubled, *L'Orlando Furioso et la Pucelle de Voltaire,* dans le *Bulletin Italien,* t. XII (Bordeaux, 1912).

Bruno Cotronei, *La Fontaine e l'Ariosto ;* Catane, 1890 (dans la *Rassegna della letter ital. e straniera*).

J. Vianey, *L'Arioste et la Pléiade,* dans le *Bull. Italien,* t. I, p. 295-317 (Bordeaux, 1901). Voir du même : *Le Pétrarquisme en France au* XVIe *siècle ;* Montpellier, 1909.

Ferd. Pasini, *La Bradamante di Robert Garnier e la sua fonte ariostesca,* dans l'*Annuario degli studenti Trentini ;* Trente, 1901.

P. Toldo, *Sulla fortuna dell'Ariosto in Francia,* dans les *Studi romanzi pubbl. dalla società filologica romana,* t. I, 1901.

P. Toldo, *Quelques notes pour servir à l'histoire de la fortune du Roland Furieux en France,* dans le *Bulletin italien,* t. IV, p. 49-61, 103-118, 190-201 et 281-293. (Bordeaux, 1904.)

Th. Roth, *Der Einfluss von Ariost's Orlando Furioso auf das französische Theater ;* Leipzig, 1905 (*Münchener Beitrage zur rom. und engl. Philologie,* vol. XXXIV).

J. Madeleine, *La belle Genièvre, première en date des tragi-comédies françaises,* dans la *Revue de la Renaissance,* 1903 (p. 30-46).

L'Arioste en Espagne :

R. Renier, *L'Ariosto e Cervantes,* dans la *Rivista Europea,* août-novembre 1878.

Lope de Vega, *Obras,* édition publiée sous la direction de M. Menendez y Pelayo ; au t. XIII (Madrid, 1902), notes sur les sources de *Los celos de Rodamonte,* et *Angélica en el Catay,* p. 65-83 et 118-126 de l'Introduction.

A. Ludwig, *Lope de Vega als Schüler Ariostos,* dans le volume composé en l'honneur d'Adolf Tobler ; Brunswick, 1905.

M. A. Garrone, *L'Orlando Furioso considerato come fonte del Quijote,* dans la *Rivista d'Italia,* janvier 1911, p. 95 et suiv.

Ad. D'Amico, *L'imitazione ariostesca ne La Hermosura de Angelica ;* Pistoia, 1921.

Arturo Speziale, *Per la fortuna dell'Orlando Furioso in Ispagna ; Romances derivati o ispirati dal poema italiano.* Reggio Calabria, 1921.

L'Arioste en Angleterre :

Albert S. Cook, *Shakespeare as a translator of Ariosto*, dans *The Academy*, nº 917, 1889.

Anna Benedetti, *L'Orlando Furioso nella vita intellettuale del popolo inglese.* ; Florence, Bemporad, 1914.

R. E. N. Dodge, *Spensers imitations from Ariosto*, dans *Modern lang. association*, t. XII, fasc. 2, 1897.

J. Schrömbs, *Ariosts Orlando Furioso in der englischen Litteratur des Zeitalters der Elisabeth ;* Strasbourg, 1899 (dissertation).

Alice Galimberti, *L'Ariosto inglese* (E. Spenser) ; dans la *Nuova Antologia*, 1er août 1903.

C. Segrè, *Riflessi ariosteschi in una commedia dello Shakespeare ;* dans le *Fanfulla della Domenica*, 5 janvier 1905.

L'Arioste en Allemagne :

Erick Schmidt, *Charakteristiken* ; Berlin, 1886 (p. 45-62 : *Ariost in Deutschland*).

G. Gabetti, *Riflessi del viaggio in Italia nell'attività poetica del Grillparzer*, dans la *Rivista d'Italia*, novembre 1914.

E. Burich, *L'influenza dell'Ariosto sul Wieland*, dans l'*Annuario del R. Licco-Ginnasio Dante Alighieri* in Fiume ; 1923–24.

Introduction.

§ 1 et 2. — Pour l'histoire générale et la description de Ferrare, consulter :

G. Agnelli, *Ferrara e Pomposa ;* Bergame, 1906 (Collection *Italia Artistica*). — *I monumenti di Niccolò III e Barso d'Este in Ferrara*, 1918 (Atti e mem. della deput. ferrar. di storia patria ; vol. XXIII).

Ella Noyes, *The Story of Ferrara ;* Londres, 1904.

C. von Chledowski, *Der Hof von Ferrara ;* Berlin, 1910.

E. G. Gardner, *Dukes and poets in Ferrara ;* Londres, 1904.

Il est toujours utile de consulter l'ouvrage fondamental de L. A. Muratori, *Antichità Estensi ed Italiane*, 2 vol., Modène, 1717-1740.

La comtesse Mathilde de Canossa tenait de son père, Boniface III, duc de Toscane, de vastes territoires, comprenant la Toscane, la Ligurie, une partie de la Lombardie, Modène et Ferrare. Deux fois mariée, elle n'eut pas d'enfants ; aussi légua-t-elle ses états au Saint-Siège, dont elle avait constamment soutenu la cause, notamment lors du conflit entre Grégoire VII et Henri IV. Elle mourut à Bondeno, près de Ferrare le 24 juillet 1115. Sa succession donna lieu à d'interminables contestations, venant de ce que plusieurs de ses fiefs, d'origine impériale, ne pouvaient devenir propriété du Saint-Siège ; il fut enfin reconnu que Modène était fief impérial, mais que le pape pouvait légitimement revendiquer Ferrare.

L'emblème appelé « worbas » apparaît sur la façade septentrionale de la tour « des Lions », la plus ancienne des quatre qui constituent les angles du château de Ferrare (XIII^e^ siècle) ; on y voit deux lions affrontés et casqués avec la devise « wor bas » (en deux mots) ; un peu plus tard (cippe de marbre conservé dans la cour de l'Université) il n'y a plus qu'un lion, et « worbas » forme un seul mot. Le poète latin Tito Vespasiano Strozzi nous a transmis l'opinion, sans doute courante au XV^e^ siècle, que ces mots invitaient à marcher intrépidement contre l'ennemi (impavido suadent procedere passu), et que c'était une expression phénicienne transcrite en caractères latins (Phœnicia... verba notis signata latinis). On y reconnaît plus facilement de l'allemand que du phénicien ; *wor* (ou *vuor* ?) aurait le sens de *für*, et *baz* ou *bas* est la forme ancienne d'où dérive le moderne *besser*. Telle est, du moins, la thèse exposée par G. Pardi, *Il motto « wor Bas » degli Estensi*... (Ferrare, 1890) ; le sens serait « encore mieux ! » ou « plus loin, en avant ! » Le sens de la devise s'appliquerait donc assez bien à l'attitude des deux lions, qui est celle de deux guerriers engagés dans une lutte sans merci.

L'ode de Carducci « Alla città di Ferrara » porte la date du 25 avril 1895 ; elle fait partie du recueil des « Rime e ritmi », publié en 1899.

§ 4. Sur la chronique rimée d'Ugo Caleffini, voir A. Cappelli, *Notizie di Ugo Caleffini con la sua cronaca in rima di Casa d'Este*, dans les *Atti e memorie della R. Deput. di Storia patria per le prov. Parmensi e Modenesi*, vol. 2, 1867. Le témoignage d'Æ. S. Piccolomini est contenu dans son *Historia Frederici III imperatoris*, Strasbourg, 1685, p. 95.

Voir ci-après note au § 12. — La nouvelle de Bandello où est introduite Bianca d'Este est la 44e de la Première partie (éd. Brognoligo, Bari, 1910, t. II, p. 138 et suiv.). Dans cette nouvelle, le dicton relatif aux bâtards de Niccolò est ainsi rapporté : « Dietro al fiume del Pô, trecento figliuoli di Niccolò hanno tirata l'altana delle navi », expression qui donnerait à penser qu'ils faisaient un métier de galériens. D'autre part, voir G. Gruyer, *L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este*, 2 vol. Paris, 1897, (t. I, p. 33), qui cite le dicton sous la forme reproduite ici au § 4.

§ 5. Stella, mère d'Ugo, de Lionel et de Borso d'Este avait pour père un Giovanni degli Assassini, qui appartenait à la famille Tolomei ; mais il avait changé de nom en changeant de résidence ; voir E G. Gardner, *Dukes and poets*, p. 34, note. — Litta (*Famiglie celebri italiane*, vol III, tav. XI de la famille d'Este) dit que ce nouveau nom venait soit de ce que ses ancêtres avaient assassiné, à Sienne, divers membres de la famille Salimbeni, soit de ce qu'avant de se fixer à Ferrare, ils avaient résidé quelque temps à Assise (?).

Pour le poème de Byron sur *Parisina*, voir la récente édition, avec la traduction italienne en regard du texte, due à Aldo Ricci (Biblioteca Sansoniana Straniera, tome XXX [1924], in-16) et accompagnée de notes.

L'étude historique la plus précise et la plus solide sur le roman tragique d'Ugo et de Parisina est celle d'Angelo Solerti : *Ugo e Parisina, storia e leggenda secondo nuovi documenti*, publiée dans la *Nuova Antologia*, juin-juillet 1893. — Voir aussi A. Lazzari, *Ugo e Parisina nella realtà storica*, dans la *Rassegna Nazionale* des mois de janvier à avril 1915.

§ 7-8. La relation du voyage de Nicolas III à Jérusalem, rédigée par Luchino dal Campo a été publiée par G. Ghinassi, Turin, 1861, t. I de la *Miscellanea di opuscoli inediti o rari dei secoli* XIV-XV, p. 99-160.

Sur la chanson du *Pèlerinage de Charlemagne* et la scène des « gabs », il existe une intéressante « lecture » de Gaston Paris, dans le vol. *La poésie du moyen âge*, 1re série, Paris, 1887, p. 119 et suiv. ; voir aussi J. Bédier, *Légendes épiques*, t. IV, p. 141 et suiv.

Sur les divers pèlerinages de Nicolas III, voir G. Gruyer, *op. cit.*, t. I, p. 24 et suiv.

§ 9-10. Pour le recueil de poésies provençales dû à Ferrarino, voir le

volume de G. Bertoni cité ci-après. Sur les mérites de Nicolas III comme protecteur des lettres et des arts et comme politique, voir G. Gruyer, *L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este*, t. I. En ce qui concerne la bibliothèque, on consultera le livre fondamental de G. Bertoni, *La biblioteca Estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I*, Turin, 1903; Domenico Fava, dans son volume *La bibl. Estense nel suo sviluppo storico* (Modène, 1925) donne une bibliographie étendue du sujet, p. 5. — Sur l'Université de Ferrare on trouvera une bonne bibliographie dans l'article d'Emile Picot inséré dans le *Journal des savants* de février 1902, p. 80 et suiv.

Pour les relations de Pétrarque avec les princes d'Este, il suffit de se reporter aux lettres de celui-ci : *Epist. Seniles*, l. XI, 13 et 17, et l. XIII, 1.

§ 11. Parmi les humanistes familiers de Lionel d'Este, on peut citer, outre Guarino, le poète Basinio Basini, de Parme, auteur d'une épopée en treize livres à la gloire de Sigismond Malatesta ; le mathématicien et astronome Giovanni Bianchini, le juriste Tommaso Cambiatore, de Reggio-Emilia, etc. — Sur le cercle d'érudits et d'amateurs de livres qui se groupaient autour de Lionel et de Guarino, consulter l'ouvrage de G. Bertoni, *Guarino da Verona fra letterati e cortigiani a Ferrara*, 1429-1460 (t. I de la série 1 de la *Biblioteca dell'Archivum Romanicum*, Genève 1921). Voir aussi, du même, *Un copista del marchese Leonello* (dans le *Giornale Storico della lett. ital.*, t. 72 (1918), p. 96-106).

§ 12. Sur la *Politia litteraria* d'Angelo Decembrio, œuvre capitale pour la connaissance du groupe d'érudits qui se réunissaient autour de Lionel, voir Dom. Fava, *la Bibl. Estense*, p. 39-40. Le livre a été imprimé à Bâle en 1527 et à Augsbourg en 1540.

Le jugement d'Æneas Silvius sur Nicolas III mérite d'être cité intégralement : « Vir liberalis et inter sapientes numeratus, voluptatis tamen nimium sequax habitus, cui ultra conjugem concubinarum greges fuere, tum nobiles tum plebeiæ atque ruricolæ, ex quibus quamplures ei nati sunt filii ; felix ac nimium felix nisi funestus eum casus labefactasset, quem hoc loco præterire non possumus. » Suit le récit du drame, puis cette conclusion : « Patri post hæc rarum gaudium fuit, qui, aliorum et suo judicio, in filium crudelis et in conjugem injurius judicatus est, ex qua plus quam præstaret exigere voluit ;... potens peccator, quem mundus judicare non est ausus, divino judicio

servatus est. » (*Historia Frederici III Imperatoris* ; éd. de Strasbourg, 1685, p. 95.)

§ 13. Les sonnets de Lionel d'Este se lisent dans les *Rime scelte dei poeti ferraresi* publiées par G. Baruffaldi, Ferrare, 1713.

§ 14. La relation de Michele Savonarola est intitulée : *De felici progressu illustrissimi Borsii Estensis ad marchionatum Ferrariae, Mutinae et Regii ducatum comitatumque Rodigii* ; le manuscrit original en est conservé à la bibliothèque de Modène (Domenico Fava, *op. cit.*, p. 58-59) ; elle a été citée par A. Segarizzi, *Della vita e delle opere di Michele Savonarola* (Padoue, 1900), p. 37-40.

§ 15. Pour l'histoire de la ramasseuse de champignons, voir Ad. Venturi, *L'arte ferrarese nel periodo di Borso d'Este*, dans la *Rivista storica italiana*, t. II (1895), p. 694.

§ 16. Le document relatif au projet d'alliance soumis par Borso au roi de Naples a été publié dans l'*Archivio storico per le province napolitane*, t. IV (1879), p. 708-741 ; il est intitulé : *Proposta facta dalla Corte Estense ad Alfonso I re di Napoli.*

Sur les splendeurs déployées par Borso lorsqu'il se rendit à Rome en 1471, pour recevoir l'investiture du duché de Parme, voir *Revue des Deux Mondes*, 1er août 1883, p. 613, dans un article de G. Gruyer mentionné ci-après.

§ 17. Pour la protection accordée par Borso aux artistes, consulter : Ad. Venturi, *I primordi del Risorgimento a Ferrara*, et *L'Arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este*, dans la *Rivista storica italiana*, t. I (1884) et II (1885). En outre : G. Gruyer, *L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este* ; 2 vol., Paris, 1897 ; cet ouvrage contient notamment, au t. II, p. 575 et suiv., une description détaillée des fresques du palais Schifanoia, qui avait paru antérieurement dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er août 1883.

Le texte de l'inscription qui se lit sur la sépulture de Borso est le suivant :

> Quo nemo sapientior, nemo melior,
> Sub quo principe auream ætatem Ferraria sensit.

§ 18. La Bible française de Nicolas III est aujourd'hui conservée à Rome, à la bibliothèque Barberini (ms. lat. 613) ; le bréviaire de Lionel est perdu. Quant à la Bible de Borso, elle fut emportée par le dernier duc de Modène, dépossédé en 1859 : ce fut un des trésors dont

le dernier empereur d'Autriche, Charles de Habsbourg, se munit dans son exil à la fin de 1918. Après diverses vicissitudes, elle a été rendue à l'Italie, grâce à la munificence d'un généreux Milanais, et elle a repris sa place dans la bibliothèque de Modène, en 1923. Voir, à cet égard, D. Fava, *op. cit.*, p. 41 et suiv., et surtout G. Bertoni, *Il maggior miniatore della Bibbia di Borso d'Este, Taddeo Crivelli*, Modène, 1925.

Pour les manuscrits français réunis à Ferrare, voir G. Bertoni, *La biblioteca estense e la cultura ferrarese* .. (Turin, 1903), qui donne en Appendice (p. 213-225) l'inventaire de la bibliothèque au temps de Borso (réimprimé dans les Atti della R. Accad. delle Scienze di Torino, LXI (1925-1926), p. 705-728) ; et du même : *Lettori di romanzi francesi nel Quattrocento alla Corte Estense*, dans la *Romania*, t. XLV (1918-1919), p. 117-122. Pio Rajna avait déjà parlé, en 1873 (*Romania*, t. II), de *Ricordi di codici francesi posseduti dagli Estensi*. Fr. Novati, *I codici francesi dei Gonzaga* (*Romania*, t. XIX, 1890, p. 161 et suiv., réimprimé dans le volume du même, *Attraverso il Medio Evo*, Bari, 1905, p. 255-326).

Sur les amendes infligées par Borso pour blasphèmes, voir A. Venturi, *Riv. Stor. ital.*, t. I, p. 696-697.

§ 20. Les prouesses d'Hercule, rappelées sommairement par l'Arioste, au ch. III du *Rol. Fur.*, st. 47, ont été abondamment célébrées par d'autres écrivains, notamment par Boiardo dans ses Eglogues latines (*Pastoralia*, IV, VI, X). L'histoire du duel est racontée tout au long dans une des nouvelles de G. B. Giraldi (*Hecatommiti*, VI, 1). Un autre conte du même auteur (VI, 3), rapporte un acte de générosité d'Hercule dans une entreprise galante.

§ 21. L'exploit d'Hercule à la Molinella est rappelé par l'Arioste au ch. III de son poème, st. 46 ; sur le fait d'armes lui-même il y eut des opinions discordantes : Machiavel en a exagéré l'insignifiance, et Guichardin a réagi contre ce dénigrement excessif, ainsi que Scipion Ammirato : voir P. Villari, *N. Machiavelli e i suoi tempi*, t. III, p. 281.

§ 22. Voir Antonio Cappelli, *La Congiura dei Pio contro Borso d'Este*, dans les *Atti e Memorie delle RR. Deput. di storia patria per le province modenesi e parmensi*, t. III, 1868. — G. B. Giraldi (*Hecat.* I, 8) donne au roi de Naples toute l'initiative de la conspiration.

Pour tout ce qui concerne le rôle de Niccolò jusqu'à sa mort (§ 24-25), voir du même A. Cappelli : *Niccolò di Leonello d'Este*, ibid., t.V, 1870.

§ 25. Les scènes relatives à la mort et à la sépulture de Niccolò sont racontées dans les chroniques inédites de Ugo Caleffini et de

Bernardino Zambotto, conservées, la première à Londres, la deuxième à Ferrare, et mises à profit par M. E. G. Gardner.

Sur le geste magnanime d'Hercule, brûlant sans la lire une liste de citoyens suspects d'avoir témoigné quelque sympathie pour Niccolò, voir G. B. Giraldi, *Hecatommiti*, VI, 10, où est racontée toute l'histoire du coup de main tenté par Niccolò.

§ 26-27. Sur la guerre de 1482, voir E. Piva, *La guerra di Ferrara del* 1482 ; 2 volumes, Padoue, 1893-1894.

Sur la réunion d'une assemblée de notables auprès de la duchesse, lors de la maladie d'Hercule, le témoignage le plus précieux est celui du chroniqueur Zambotto, qui y assista ; voir Gardner, p. 189-190.

§ 28-29. La référence à Ad. Venturi s'applique à son étude intitulée *L'arte ferrarese nel periodo di Ercole I d'Este*, insérée dans les *Atti e Mem. della R. Deput. di storia patria per la prov. di Romagna ;* série III, vol. VI (1888), particulièrement aux pages 96-97.

Sur les circonstances de la mort de la duchesse, voir E. G. Gardner, p. 239 et suiv.

§ 30-31. Sur la jeunesse de Savonarole, je renvoie, une fois pour toutes à l'ouvrage fondamental de Pasquale Villari, *La Storia di Girolamo Savonarola ;* 2 vol., Florence, 1887-1888 (2e éd.). — On se reportera aussi à Ant. Cappelli, *Fra G. Savonarola e notizie intorno al suo tempo* (Atti e mem. della R. Deput. di St. patria per le prov. modenesi e parmensi, t. IV ; Modène, 1869).

§ 33. Les poésies amoureuses de Tito Vespasiano Strozzi, en latin, ont été publiées en 1513 par Alde Manuce, avec celles de son fils Ercole. Sur les manuscrits de ses œuvres conservées à la Biblioteca Estense, à Modène, voir D. Fava, *op. cit.*, p. 75- 76.Voir aussi A. Della Guardia, *Tito Vespasiano Strozzi ; Poesie latine tratte dall'Aldina e confrontate coi codici ;* Modène ,1916 — et naturellement G. Bertoni, *La biblioteca Estense*, (1903), et, du même : *L'Orlando Furioso e la Rinascenza a Ferrara* (1919), où on trouvera (p. 287 et suiv.) divers documents relatifs à Tito Vespasiano et à plusieurs poètes de la cour d'Hercule.

Pour les traductions d'œuvres d'historiens anciens faites pour Hercule, voir D. Fava, p. 78 et suiv.

Pour les représentations de comédies latines traduites, voir G. Bertoni, *op. cit.*, p. 23, 33.

Sur la date de l'*Orfeo*, généralement fixée à 1471, d'après une

hypothèse d'I. Del Lungo (*Florentia, uomini e cose del Quattrocento*, 1897, p. 284 et suiv.), voir maintenant G. B. Picotti, *Sulla data dell' Orfeo e delle Stanze di A. Poliziano*, dans les Rendiconti della R. Accad. dei Lincei (Scienze Morali, stor. filol.), nov. 1914 (série V, vol. XXIII) ; il en ressort que la date de 1480 s'appuie sur des textes positifs. G. B. Picotti est revenu sur le séjour d'Ange Politien à Mantoue en 1480, dans le *Gior. stor. della lett. ital.*, t. 66 (1915), p. 80 et suiv.

§ 34-36. Sur Boiardo, l'ensemble d'études biographiques et littéraires le plus important a été publié en 1894, pour le quatrième centenaire de sa mort : *Studi su M. M. Boiardo* (Bologne), auquel ont collaboré dix des écrivains les plus compétents ; ce volume est la source des brefs renseignements donnés ici sur le poète de Scandiano et son œuvre ; on en trouvera cités, ci-après, les principaux chapitres. Plus récemment, a paru un court volume d'Alfredo Panzini sur *M. Maria Boiardo* (Messine, 1918), inspiré par une vive admiration pour ce poète. Voir aussi le volume de F. Fôffano, *Il Poema cavalleresco*, t. II, dans la collection *Storia dei generi letterari*, Milan, (1904).

Sur le sentiment amoureux chez Boiardo, voir *Studi*, p. 62 et 157. L'étude sur les poésies lyriques de Boiardo y est signée de P. Giorgi ; C. Tincani y a traité de B. traducteur, A Campani des Eglogues latines, G. Mazzoni des Eglogues italiennes et du Timon (voir aussi E. Carrara, *La poesia pastorale*, Milan, 1909, p. 180 et s.), P. Rajna du « Roland amoureux ». — G. Bertoni, outre son volume sur la *Biblioteca Estense*, a publié, en 1904, des *Nuovi Studi sur M. M. Boiardo* qui comprennent un chapitre sur le *Canzoniere*.

§ 37. Sur la façon dont Boiardo s'acquitta de ses fonctions de gouverneur, voir dans les *Studi* précités l'étude de N. Campanini, *M. M. B. al governo di Reggio*, et aussi l'article biographique de G. Ferrari. Les mêmes *Studi* renferment les lettres de Boiardo ; consulter aussi les *Nuovi Studi* de G. Bertoni, pour le gouvernement de Boiardo à Modène.

§ 38-41. La bibliographie relative aux origines du poème chevaleresque italien, c'est-à-dire à l'expansion de l'épopée française et des romans de la Table Ronde en Italie, est considérable. L'ouvrage fondamental à consulter sur ce sujet reste toujours *Le Fonti dell'Orlando Furioso* de Pio Rajna (2e éd. 1900), dont l'Introduction résume lumineusement toute l'histoire du roman chevaleresque en Italie avant l'Arioste. Sur les sources françaises de Boiardo, voir deux chapitres des

Nuovi studi sur M. M. Boiardo de G. Bertoni, p. 163 et 199. — Sur les chemins suivis par les pèlerins français en Italie, voir l'article d'Emile Mâle, dans la *Revue de Paris* du 15 octobre 1919, surtout pages 735-736.

Sur le débat relatif aux mérites de Roland et de Renaud, voir les *Studi su M. M. Boiardo*, p. 131.

§ 42. C'est M. Pio Rajna qui a eu le mérite de remettre le premier en lumière les qualités créatrices de Boiardo ; voir particulièrement l'Introduction de ses *Fonti dell'Orlando Furioso*, et sa conférence, *L'Orlando Innamorato del Boiardo* publiée dans *La vita Italiana nel Rinascimento* (*Milan*, 1893), et reproduite dans les *Studi su M. M. Boiardo* en 1894. Ensuite est venu M. Alfredo Panzini, qu'inspire une ferveur sacrée quand il parle du génie de Boiardo. — La réaction s'était produite, au lendemain des publications mémorables de M. Pio Rajna, sous la plume de M. G. A. Cesareo ; celui-ci, dans un article intitulé *La fantasia dell'Ariosto* (Nuova Antologia du 16 novembre 1900 ; réimprimé dans le volume *Critica militante*, Messine, 1907), revendique pour l'Arioste la gloire d'avoir animé d'une vie nouvelle les personnages de Boiardo.

§ 44. La correspondance de Boiardo et d'Isabelle, sur la troisième partie du Roland Amoureux se trouve dans les *Studi su M. M. Boiardo :* A. Luzio, *Isabella d'Este e l'Orlando Innamorato*, p. 149-150.

A propos des généalogies des maisons régnantes, la légende de Francus est mentionnée dans le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais (milieu du XIII^e^ siècle), et Boccace la raconte dans son roman allégorique l'*Ameto*. Sur les origines de la légende généalogique de la famille d'Este, voir P. Rajna, *Le Fonti dell' Orl. Fur.*, 2^e^ éd. (1900), p. 134 et suivantes, et encore G. Bertoni, *Nuovi Studi nel Boiardo*, p. 227 et suiv., qui a publié un fragment de poème latin de Tito Vespasiano Strozzi, où Roger est déjà donné comme l'ancêtre de la famille ducale.

§ 45. La première édition complète de l'*Orlando Innamorato* passe pour avoir paru à Scandiano entre 1495 et 1499, mais on n'en connait pas d'exemplaire. Voir F. Fôffano, dans les *Studi dedicati ad Alessandro D'Ancona* (1901), p. 47 et suiv., et dans le volume du même, *Il poema cavalleresco*, p. 243.

Le remaniement de l'*Orl. Innamorato* par Berni dut être terminé avant 1532, mais ne parut que dix ans plus tard. Outre Berni, le vénitien

Lodovico Domenichi publia, en 1545, une autre rédaction du poème de Boiardo ; voir Maria Belsani, *I rifacimenti del'Orl. Innam.*, dans les *Studi di letteratura italiana* (Naples), tomes IV et V.

Première partie.

§ 46. Sur la biographie de l'Arioste, les ouvrages modernes les plus importants, abstraction faite des biographies anciennes, depuis Simone Fôrnari (1549) jusqu'à Baruffaldi (1807) — sur lesquelles on consultera G. L. Ferrazzi, *Bibliografia ariostesca*, Bassano, 1881, — sont les suivantes :

Giuseppe Campori, *Notizie per la vita di L. Ariosto*, Modène, 1871 ; 2e éd., Florence, 1896 (fasc. 10 de la *Bibl. critica della lett. ital.* diretta da Fr. Torraca).

E. G. Gardner, *The King of court poets*, Londres, 1906.

G. Carducci, *La gioventù di L. Ariosto e la poesia latina a Ferrara*, au t. XV des *Opere di G. Carducci*, Bologne, 1905.

Fr. Torraca, *Per la biografia dell'Ariosto* ; au t. VII des *Atti della R. Accad. di archeol. lett. e belle arti di Napoli* (1919), puis dans le vol. XXV de la *Rassegna critica della lett. ital.*, Naples, 1920.

Giulio Bertoni, *L'Orlando Furioso e la Rinascenza a Ferrara* : Modène, 1919.

Henri Hauvette, *Notes sur la jeunesse de l'Arioste*, au t. IV (1922) des *Etudes Italiennes*.

En outre, on devra toujours consulter les *Lettere dell'Ariosto*, con prefazione storico-critica, documenti e note, per cura di Antonio Cappelli ; 3e éd., Milan, 1887.

D'autres études, portant sur des points de détail, seront énumérées au fur et à mesure ci-après.

Sur les œuvres de Francesco et de Malatesta Ariosto, voir G. Carducci, *La gioventù di L. A.*, p. 71 et suiv. ; G. Bertoni, *La biblioteca estense*, p. 157-158, 178-181, et E. G. Gardner, *Dukes and poets*, p. 109-113.

§ 47. L'acte de baptême de l'Arioste a été publié dans le *Giorn. storico della lett. ital.*, t. XXIX (1897), p. 584 ; ce texte précise le lieu de naissance du poète ; il porte la date du 8 septembre 1474 ; il est probable que l'enfant était né très peu de jours plus tôt.

Sur la carrière agitée de Niccolô à partir de 1481, voir G. B. Ven-

turi, dans les *Atti e memorie delle RR. Dep. di St. Patria per le prov. modenesi e parmensi*, serie III, vol. II (1884), p. 268-269 ; Michele Catalano, *La casa paterna di L. Ariosto*, dans la *Rassegna*, t. XXVI, p. 167-168 ; Giulio Bertoni, *L'Orl. Fur. e la Rinascenza*, p. 285 ; G. Campori, *Notizie*, p. 6.

§ 48. La *Favola d'Orfeo* du Politien, réduite à la forme de « Orphei Tragœdia » (on a dit souvent par A. Tebaldeo, sans aucune preuve positive) renferme, au début de l'acte IV, deux distiques latins à la louange du duc Hercule ; quant à la *Favola di Orfeo e d'Aristeo*, publiée en 1906 par Guido Mazzoni, elle semble avoir été composée aussi pour la cour de Ferrare.

J'ai discuté la chronologie et l'interprétation de la pièce *De diversis amoribus* (*Lirica* di L. Ariosto, éd. Fatini, nº LIV, p. 222) dans mes *Notes sur la jeunesse de l'Arioste* (Ét. Ital. t. IV, p. 142 et suiv.) ; j'y renvoie pour le détail de la discussion. G. Fatini a accepté la date que j'ai proposée (*Lirica*, p. 351) ; voir aussi G. S. L. It., t. LXXXV (1925), p. 334. Pour la date de la Satire à Bembo, voir note au § 52.

La présence du jeune Arioste parmi les étudiants est attestée par des documents universitaires relatifs aux années 1492 et 1493 ; voir G. Pardi, *Titoli dottorali consegnati dallo Studio di Ferrara nei secoli XV e XVI* (Lucca, 1905), p. 90-93 ; voir aussi Gardner, *The King of court poets*, p. 25, n. 1 et 2.

§ 49. L'anecdote de la gronderie de Niccolò si patiemment écoutée par le futur poète est dans *La vita di L. Ariosto tratta in compendio da i Romanzi del Sig. G. B. Pigna ;* Venise, 1584.

La lettre d'Isabelle d'Este, relative à la représentation du 10 mai chez T. V. Strozzi, se lit dans Luzio e Renier, *Mantova e Urbino*, Turin; 1893, p. 66, note. Les mêmes auteurs ont recueilli d'importants renseignements sur les représentations scéniques de ce temps : *Commedie classiche a Ferrara nel* 1492 *e nel* 1499 (Giorn. Stor. lett. ital., t. XI, 1888). Voir aussi G. Pardi, *Il teatro classico a Ferrara* (Atti della Dep. ferrarese di st. patria, XV, 1904, p. 8).

La tournée de la troupe ferraraise à Milan — 16 août 1493 — est mentionnée dans le *Diario Ferrarese* (Muratori, *Rerum Ital. scriptores*, t. XXIV, col. 285). Les notes de Virginio Ariosto sur son père, ont été publiées par G. A. Barotti, *Memorie istoriche dei Letterati ferraresi*, 2e éd., Ferrare, 1792, t. I, p. 223 et suiv. — Sur l'intervention de

Boiardo dans les répétitions, voir G. Bertoni, dans l'*Archivum romanicum*, II, 90, et dans son vol. *L'Orl. Fur. e la Rinascenza*, p. 302. — La mention des traductions de l'Andrienne et de l'Eunuque de Térence par l'Arioste, est contenue dans la lettre de G. B. Giraldi à Hercule II, 1543 (à la suite de sa *Didon*, Venise, 1583, p. 133).

§ 50. Sur l'élégie de 1493 en l'honneur d'Eléonore d'Aragon, je renvoie à mes *Notes sur la jeunesse de l'Arioste*, p. 148-149. Depuis lors a paru la très importante étude paléographique de M. Michele Catalano, *Autografi e pretesi autografi ariosteschi*, dans l'*Archivum romanicum*, t. IX, 1925, p. 33-66, qui émane d'un homme remarquablement familier avec les archives de Ferrare ; mais il y a quelque chose d'ingénu dans sa déclaration initiale touchant sa foi dans la thèse de Carducci sur la « giovinezza tutta latina » de l'Arioste. Voir A. Salza, *Studi su L. A.*, Città di Castello, 1914, p. 37 et suiv.

Sur les amours de l'Arioste, la tentative la plus étudiée, après celle de Carducci (*Giovinezza di L. A.*), est celle d'A. Salza, citée ci-dessus. Voir aussi V. Pirazzoli, *Gli amori dell'A. e il suo Canzoniere*, dans le Giorn. Stor. d. Lett. ital. t. XLVIII (1906), p. 124 et suiv.

Le passage traduit entre guillemets est le début de la pièce *De diversis amoribus*, éd. Fatini, p. 222. Pour la *Venatio* d'Ercole Strozzi, voir F. Torraca, *Per la biografia dell'Ariosto*, dans la *Rassegna critica*, 1920, p. 163, note.

§ 51. Le premier fragment (*De laudibus philosophiae*) se lit p. 179-180 de l'éd. Fatini, le second fragment p. 184, sous le nº V. Voir Carducci, *Giovinezza*, p. 137 et suiv. ; F. Torraca, p. 148 et 155 ; mes *Notes*, p. 146 et suiv.

Les événements auxquels fait allusion l'ode à Philiroé (Fatini, p. 180-181) sont : la première concentration des troupes françaises dans la région de Lyon, au début de l'été ; l'arrivée du duc d'Orléans à Gênes, avec une garnison suisse et lombarde, en juin ; voir F. Torraca, p. 159 ; H. Lemonnier, *Les guerres d'Italie*, t. I, p. 32. — La pièce *ad Pandulphum* est à la page 182-183 de l'éd. Fatini ; la rédaction en huit strophes de l'ode *ad Philiroem*, p. 181-182.

L'hypothèse qui voit dans la rédaction en cinq strophes un remaniement postérieur a été formulée par G. Fatini, dans le *Giorn. Storico*, t. LXXVIII (1921), p. 154.

§ 52. L'épître à Bembo est la satire VI de l'Arioste, dans l'éd.

G. Tambara (VII dans les éditions anciennes). Pour sa date, voir C. Bertani, Giorn. Stor. lett. it., t. LXXXIX, p. 28. — L'ode alcaïque sur Grégoire de Spolète est adressée *ad Albertum Pium* (éd. Fatini p. 185-186, v. 33-36) ; nous y apprenons qu'Alberto Pio fut aussi un élève de cet humaniste. Cette ode fut composée à un moment où les élèves de Grégoire reçurent la nouvelle du retour prochain de leur maître en Italie.

§ 53. Les sonnets contre Niccolò Ariosto, généralement attribués à Antonio Cammelli da Pistoia, et fort dignes de lui, sont compris dans l'édition des *Sonetti giocosi* de cet auteur, publiés par A. Cappelli, Bologne, 1865. Carducci les a analysés en détail, *Opere*, t. XV, p. 174 et suiv.

§ 54. L'incident de Lugo, qui entraîna la disgrâce de Niccolò Ariosto est raconté tout au long dans le *Diario ferrarese* publié par Muratori, t. XXV, col. 337-338.

L'Arioste a composé deux épitaphes pour son père (*Lirica*, éd. Fatini, p. 186 et 188) et une ode en six strophes alcaïques (p. 187-188).

§ 55. Pandolfo Ariosti, fils du Malatesta qui fut un lettré, au temps de Borso (voir § 46), était un cousin éloigné du poète, mais uni à lui d'une très vive affection, dont témoigne une des meilleures odes latines de l'Arioste (Ad Pandulphum), contemporaine de l'ode à Philiroé. Il mourut en 1500. Voir A. Salza, *La cronologia dei carmi di L. Ariosto al parente Pandolfo* (Miscellanea in onore di E. Stampini, Turin, 1921, p. 115-123).

Pour l'interprétation biographique de l'élégie *De diversis amoribus*, je renvoie encore à mes *Notes sur la jeunesse de l'Arioste*, déjà citées à la note sur le § 48. — Que l'Arioste fût « provisionato ducale » depuis 1498, peut-être plus tôt, nous le tenons de Michele Catalano, *Giorn. Storico*, t. LXXXVIII, p. 12.

§ 56. Le fragment du poème sur Obizzo forme le « Capitolo II » dans l'éd. Fatini, p. 63-68 (capit. III dans l'éd. Polidori des *Opere Minori di L. A.*, t. II, p. 254-259). Voir à ce sujet, A. Salza, *Studi su L. Ariosto* (Città di Castello, 1914), p. 39 ; mes *Notes*, p. 151.

Le jugement de Bembo sur l'incapacité de l'Arioste à cultiver la poésie italienne est rapporté par G. B. Pigna, *I Romanzi* (Venise, 1554), p. 74.

§ 57. Sur les prétendus exploits militaires de l'Arioste, voir Guido

Traversari, *La vita militare di L. Ariosto* (Atti e Mem. della R. Accad. di Padova, t. XXI, p. 190-206 ; 1905). — M. F. Torraca a bien reconnu que c'est à la dignité de capitaine de Canossa que se rapporte le couplet militaire de l'élégie *De diversis amoribus* (*Rass. critica*, p. 166 et suiv.).

Les paiements de la solde que le poète reçut dans ses fonctions ont été indiqués, d'après les documents originaux, par G. Campori, *Notizie*, p. 31, puis par G. Bertoni, *L' O. F. e la Rinascenza*, p. 320-321.

§ 58. A propos des vers 115-131 de la satire IV (sat. V des anciennes éditions), voir F. Malaguzzi-Valeri, *La villa dell'Ariosto e i parenti materni del poeta* (dans la *Lettura*, Milan, mars 1903). Je n'ai pas réussi à voir le volume de N. Campanini, *Note Storiche e letterarie : il Mauriziano e monte Iaco ;* Reggio, 1883. Ce « monte Iaco », aujourd'hui *Iatico*, prête à un jeu de mots : Iacchus est un des noms classiques de Bacchus.

§ 59. Sur l'édition présumée du Roland Amoureux, avec les premiers chants de la troisième partie, qui aurait paru entre 1495 et 1499, voir note au § 45.

§ 60. A propos des sièges épiscopaux d'Hippolyte d'Este en Hongrie, il faut noter que certains biographes commettent une assez grave confusion, en prenant Agria (Eger), au nord-est de Buda-Pesth, pour Agram (Zagabria), qui est en Croatie.

Sur les distiques relatifs à l'élévation d'Hippolyte à l'évêché de Ferrare, voir Carducci, t. XV, p. 209, et Edm.-G. Gardner, p. 209. — Il faut d'ailleurs rappeler que le mot *castus* en latin, chez Cicéron comme chez Virgile, n'implique pas uniquement l'idée de chasteté, mais désigne, quand on parle de cérémonies religieuses, l'exact accomplissement des rites : *casti sacerdotes* (Enéide, VI, 661), *casti nepotes* (ibid., III, 409). Voir mes *Notes sur la jeunesse de l'Arioste*, p. 461. — Assurément, même avec cette interprétation, qui s'impose pour le sixième vers des distiques (éd. Fatini, p. 225) : « Qui préside aux mystères sacrés avec plus d'exactitude (*castius*) que l'exact Hippolyte » (casto Hippolyto) ? — subsiste le piquant du rapprochement du jeune cardinal avec le chaste Hippolyte de la tragédie grecque, et l'Arioste a pu s'en amuser *in petto*, mais sans aucun ricanement.

En ce qui concerne le cardinal, son frère Jules, et leurs galanteries, voir G. Bertoni, *L'Orl. Fur. e la Rinasc. a Ferrara*, p. 127 et suiv., et les notes en appendice. — Le portrait officiel du cardinal a été tracé par l'Arioste au ch. XLVI du Roland Furieux, st. 85-97.

§ 61. Pour le drame qui mit aux prises Hippolyte et Jules, voir N. Cionini, *Angela Borgia*, dans les *Atti e memorie della R. Deput. di Storia patria per le province Modenesi*, 1910, p. 50 et suiv. — On consultera aussi A. Cappelli, *Lettere dell'Ar.*, p. 26 et suiv. ; G. Bertoni, *loc. cit.* p. 310. — En dernier lieu l'histoire de cette rivalité sauvage a été racontée par A. Luzio, d'après les documents de Mantoue, avec des conclusions un peu différentes : *Atti e memorie della R. Accad. Virgiliana di Mantova*, 1912 (N. S., vol. V, parte prima).

§ 62. Pour les détails de la conspiration de 1506, consulter, outre les ouvrages ci-dessus, L. A. Muratori, *Antichità Estensi*, t. II. p. 281.

L'églogue sur la conspiration se lit dans l'éd. Fatini des *Liriche*, p. 129-138.

Les appréciations, citées entre guillemets, sur l'adulation de l'Arioste, sont, dans l'ordre, de Ed. G. Gardner (p. 49), A. Luzio (p. 40) et G. Bertoni (p. 42). Voir sur ce sujet mes *Notes*, p. 163 et suiv.

En ce qui concerne le sort ultérieur des deux frères condamnés, le sentiment public, exprimé par l'Arioste (voir § 63) était favorable à une mesure de clémence. En 1523, on se réjouit qu'une cellule meilleure, plus aérée, plus confortable, eût réuni Ferdinand et Jules ; Alphonse Ier mourut sans que soit intervenue la grâce plus complète qu'on espérait. Hercule II ne fit rien ; et il fallut attendre l'avènement d'Alphonse II pour que Giulio fût libéré ; Ferdinand était mort depuis près de vingt ans (A. Luzio, *loc. cit.*, p. 32-33).

§ 64. Sur les déplacements de l'Arioste pendant les premières années de son service auprès du cardinal, voir G. Bertoni, *loc. cit.*, p. 138, 139, 171 ; G. Campori, *Notizie*, p. 22 ; sur le voyage à Urbin, A. Salza, *Studi*, p. 303-305.

Sur la date où dut être commencée la composition du Roland Furieux, voir A. Salza, p. 42, 43 et 395. — Pour le billet d'Isabelle d'Este où il est dit qu'au début de 1507 l'Arioste expose le sujet de son poème à la Marquise, voir G. Bertoni, p. 171.

§ 65. Sur les Comédies de l'Arioste, il existe une bibliographie considérable On se reportera au premier volume de l'ouvrage composé par M. Ireneo Sanesi, *La Commedia* (Storia dei generi letterari italiani), Milan, 1911, p. 174 et suiv., où l'on trouvera, outre une étude complète du théâtre de l'Arioste, une bibliographie des meilleurs travaux antérieurs (p. 469). Parmi les publications plus récentes,

qui n'apportent pas toujours ce qu'elles promettent, il faut citer :

M. Mignon, *Etudes sur le théâtre français et italien de la Renaissance ;* Paris, 1923 (chapitres sur la *Cassaria* et les *Suppositi*).

Libero d'Orsi, *Le Commedie dell'Ariosto*, studio critico, con prefazione di F. Torraca ; Milan, 1924.

E. Santini, *La duplice redazione della Cassaria e dei Suppositi ;* Barga, 1913 (utile ; repousse avec raison l'hypothèse de I. Sanesi, qui admet trois rédactions de la Cassaria).

Antonio Tosto, *Le Commedie di L. Ariosto*, studio critico-storico ; Acireale, 1913 (travail très consciencieux ; voir *Giorn. Storico d. Lett. ital.*, t. LXIV, p. 439).

Angela Valente, *La recita d'una commedia dell'Ariosto in una lettera di Margherita d'Austria*, dans *Giorn. Storico*, t. LXXVIII (1921), p. 213-217 (Il s'agit d'une représentation, probablement des *Studenti*, en 1556).

G. Zecca, *Dell'influenza di Terenzio nelle commedie di L. Arisoto ;* Milan, 1914.

Sur les origines classiques de la comédie italienne, notamment à Ferrare, voir, outre le volume de M. I. Sanesi, A. Luzio e R. Renier, *Commedie classiche in Ferrara* (Giorn. Storico, t. XI, 1888), p. 177.

§ 66. Sur la mise en scène des comédies de l'Arioste et sur les intermèdes, voir G. Campori, *Notizie*, p. 48-50, et du même : *Notizie inedite di Raffaello*, dans les Atti e mem. della R. Dep. di Storia patria per le prov. Modenesi, vol. I (1863), p. 111 et suiv.

§ 67. L'épitaphe de Casio dei Medici, imprimée en 1525, est : « Hercole Strozzi, a cui fu dato morte Per aver di Lucrezia Borgia scritto » ; voir G. Campori, *Una vittima della storia*, dans la Nuova Antologia du 31 août 1866 ; cfr. C. Monteforte, *Ercole Strozzi poeta ferrarese ;* Catane, 1899, p. 28 ; — et Maria Wirtz, même titre, dans les *Atti della Deput. ferrarese di storia patria*, XVI (1906), p. 48 et suiv. — Voir aussi G. Bertoni, *l'Orl. Fur.*, p. 332-333, où est citée la lettre d'Isabelle à Alphonse (15 août 1507).

§ 68. Sur le second voyage de l'Arioste à Rome en 1509, voir G. Campori, *Notizie*, p. 22-23, et A. Medin, *Per la storia della seconda ambasciata dell'Ariosto a Roma*, dans les *Studi vari in onore di R. Renier*, 1912, p. 669-674.

§ 69. Tout le récit de la bataille de Polesella est très circonstancié

dans les *Lettere storiche* de Luigi da Porto, lettre 39, datée du 24 janvier 1510 (éd. B. Bressan, Florence, 1857) ; là aussi se trouve, à la p. 156, la phrase relative au cardinal Hippolyte : « Il più disposto corpo con il più fiero animo. » — Sur la bataille elle-même, voir Guichardin, *Storia d'Italia*, l. VIII, c.5.

Cette victoire de Polesella est célébrée dans le Roland Furieux, III, st. 57 (stance visiblement ajoutée après coup : on peut la supprimer sans qu'il manque quoi que ce soit à la suite des idées), et encore XL, 1-3 et XLVI, 97. — La lettre du duc à son frère se lit dans Cappelli, *Lettere dell'Ariosto*, p. CXLVI-CXLVII.

§ 70. Sur la participation de l'Arioste aux événements guerriers, voir note au § 57. — Sur la mort héroïque d'Ettore Cantelmo, on peut consulter, outre Guichardin, passage cité, les *Lettere storiche* de Luigi da Porto, lettre 28.

La lettre de l'Arioste au cardinal sur la victoire de Polesella se lit p. 11 des *Lettere dell'A.*, éd. Cappelli.

Sur la présence de l'Arioste à la seconde bataille de Polesella, voir F. Torraca, p. 166 et suiv. — La description du champ de bataille de Ravenne est dans le capitolo XVI, p. 103 de l'éd. Fatini.

§ 71. Une grande incertitude règne sur les allées et venues de l'Arioste en 1510 ; G. Campori, qui a fait connaître d'importants documents sur ses ambassades auprès de Jules II, se montre prêt à admettre qu'il se rendit jusqu'à quatre fois de Ferrare à Rome entre mai et septembre (*Notizie*, p. 23 et suiv.) ; c'est beaucoup. M. G. Bertoni (*L'Orl. Fur.*, p. 141) croirait plutôt à une seule absence qui aurait duré trois mois. Cela se heurte aussi à certaines difficultés.

La lettre à Lodovico Gonzaga se lit dans l'éd. Cappelli des *Lettere dell'A.*, p. 23.

§ 72. Pour la lettre du 25 nov. 1511 au cardinal de Médicis, voir Cappelli, p. 20, et G. Fatini, *Op. minori di L. A.*, p. 25 ; voir aussi pour d'autres témoignages G. Campori, *Notizie*, p. 16-17 : « È in questa fantasia di non volere essere prete » (lettre d'Alfonso Ariosto au cardinal).

Sur le bénéfice de Sant'Agata, V. Rossi dans les *Rendiconti dell'Istituto lombardo*, 1898 (série II, vol. XXXI), et A. Valeri dans la *Riv. d'Italia*, août 1898, et mars 1900 ; voir G. Bertoni, *L'Orl. Fur.*, p. 145, et Carlo Bertani, cité dans la note au § 78.

La lettre de l'Arioste à B. Fantino, de Rome, 7 avril 1513, est dans

Cappelli, p. 24-25. — L' « Auberge du mouton », où l'Arioste dut chercher souper et gîte (sat. III, v. 186) était située sur la « piazza della Rotonda » (Panthéon) ; voir Carletta (A. Valeri) dans le *Fanfulla della Domenica*, 21 juillet 1901.

§ 73. Ant. Frizzi (*Memorie storiche della nobil famiglia degli Ariosti*, Ferrare, 1779), dit (p. 149-150) qu'Orsolina Catinelli habitait S. Vitale di Migliarino. Il nous apprend aussi que Virginio fut admis aux dignités ecclésiastiques par un bref de Léon X, en date du 22 avril 1522.

Les notes de Virginio sur son père se lisent dans Barotti, *Memorie storiche di letterati ferraresi* : 2e éd., Ferrare, 1792, p. 233 et suiv.

Les textes relatifs à la dotation d'Orsolina ont été analysés par L. N. Cittadella, *Appunti intorno agli Ariosti di Ferrara* (Ferrare, 1874), et par G. Pardi, *Un'amante dell'Ariosto*, dans la *Rivista d'Italia* du mois d'août 1901.

Pour les comptes de l'Arioste avec Malacisio, il convient de signaler la publication intégrale du carnet de notes du poète, conservé à la bibliothèque de Ferrare, due à Madame Amy A. Bernardy, *Il « conto de contadini » di Messer Lud. Ariosto*, Ferrare, 1924 (extrait des *Atti e memorie della deput. ferrarese di storia patria*, vol. XXV, fasc. 2).

§ 74. Sur Alessandra Benucci, consulter Gius. Pardi, *La moglie dell'Ariosto*, dans les *Atti della deput. ferr. di storia patria*, t. XI (1901), p. 75-93 ; Adolfo Vital, *Di alcuni documenti riguardanti Alessandra Benucci*, Conegliano, 1901.

Le texte de la canzone *Non so s'io potrò...* se lit à la page 3 et suiv. de l'édition Fatini.

§ 75. Les trois *capitoli* cités portent les numéros X, XI et XVII dans l'éd. Fatini. Sur ces poèmes, voir A. Salza, *Studi*, p. 91 et suiv. Le Xe, qui parle de la maladie du poète, est dans les *Opere minori di L'Ar.*, publiées par Fatini (Florence, 1915), p. 353.

L'allusion à Alessandra, au début du Roland Furieux, a été facilement ajoutée au moment de la révision dernière qui précéda l'impression du poème. Quelques critiques pensent qu'il n'y a là aucune allusion à Alessandra ni même à une femme déterminée quelconque. (L. Piccioni, *Riv. d'Italia*, 15 août 1923). On peut tout contester ; mais en attendant, l'allusion y est et y reste.

L'éloge d'Alessandra, à la fin du poème, se lit au ch. XLII, qui était le trente-huitième dans l'édition de 1516 en quarante chants.

§ 76. Sur les sommes versées à l'Arioste, voir G. Campori, *Notizie*, p. 16.

§ 77. Pour les affaires relatives aux bénéfices ecclésiastiques, il faut se reporter à la satire adressée par l'Arioste à son frère Galasso (sat.I de l'éd. G. Tambara), dont la date est évidemment l'Avent de 1517 ; voir *Giorn. Storico d. lett. ital.*, t. XLVI (1905), p. 403 ; cfr. ci-après note au § 78). Consulter d'autre part les *Lettere dell'Ariosto*, p. 307 (et la note), et surtout G. Bertoni, *l'Orl. Fur.*, p. 145-146 et 325.

Pour l'affaire de Bagnolo, qui causa les plus graves mécomptes au poète, il faut se reporter à la supplique, postérieure à la mort de l'Arioste, présentée par ses frères Gabriele, Alessandro et Galasso, et par son fils Virginio, au nouveau duc Hercule II en décembre 1534, dans Cappelli, *Lettere*, doc. XVII, p. 182. Voir aussi G. Bertoni, *L'Orl. Furioso*, p. 338.

§ 78. Toutes les questions relatives au texte et à la chronologie des *Satires* de l'Arioste, et tous les problèmes qui s'y rattachent, ont été récemment examinés par M. Carlo Bertani, avec le plus grand soin, dans deux articles du *Giornale Storico*, t. LXXXVIII, p. 256 (*Il testo*) et t. LXXXIX, p. 1 (*La Cronologia*). En ce qui concerne la chronologie, voici celle qu'adopte le savant critique : Sat. I, à Galasso Ariosto, novembre 1517 ; — II, à Alessandro Ariosto et à Ludovico da Bagno, fin de septembre ou début d'octobre 1517 ; — III, à Annibale Malaguzzi, juillet 1518 ; — IV, à Sigismond Malaguzzi, février 1523 ; — V, à Annibale Malaguzzi, novembre 1523 ; — VI, à Pietro Bembo, début de 1524 ; — VII, à B. Pistofilo mars ou avril 1524.

L'ordre ici indiqué est celui de l'éd. Tambara (1903) ; mais M. Carlo Bertani, d'accord avec une note du manuscrit de Ferrare (Tambara, p. 73, note *), fait passer la seconde au premier rang. La discussion sur la date de la satire à Galasso est particulièrement importante pour tout ce qui concerne les bénéfices ecclésiastiques de l'Arioste.

§ 79. Les conditions matérielles dans lesquelles l'Arioste fut attaché à la personne d'Alphonse sont indiquées par G. Campori, *Notizie*, p. 42.

§ 80. Sur les deux voyages successifs à Florence en février-mars et mai 1519, voir *Lettere dell'A.* p. 29, et Bertoni, *L'O. F.* ,p. 148.

§ 81. Sur le *Negromante*, voir l'étude de G. Marpillero dans le *Giorn. Storico*, t. XXXIII, p. 303. — Sur la résistance que trouvèrent parmi les contemporains le vers « comique » inauguré par l'Arioste, voir les

lettres du poète en date du 18 mars et 5 avril 1532 (*Lettere*, nos 188 et 186.

§ 82. Pour la comédie des « Etudiants », consulter l'édition récente publiée par A. Salza : *Gli Studenti*, con le continuazioni di Gabriele e di Virginio Ariosti (Città di Castello, 1915).

§ 83. Les distiques sur la mort du cardinal occupent le no 64 des *Carmina* dans l'éd. Fatini (p. 230). — Sur la joie que le duc laissa éclater lors de la mort de Léon X, voir Campori, *Notizie*, p. 70. — Avec la dignité que mit l'Arioste à maintenir intégralement les louanges qu'il avait décernées à certains personnages, fait un contraste caractéristique l'attitude d'un autre courtisan de la génération suivante : Bernardo Tasso, dans son *Amadis* (1561), passa radicalement de l'éloge de la France à celui de l'Espagne (A. Solerti, *Vita di T. Tasso* (1895), t. I, p. 37-38). Sur la constance de l'Arioste, dans la rédaction des éloges accordés aux contemporains, voir encore le § 216 de ce livre.

§ 84. Il est exact que les paiements des officiers du duc de Ferrare furent suspendus pendant plusieurs mois à la fin du pontificat de Léon X, et, sur douze mois, il n'en fut payé que dix ; voir A. Solerti, *La vita ferrarese nella prima metà del secolo XVI* (Atti e memorie della deput. di st. patria per la Romagna, s. III, vol. X, 1892), p. 172.

Sur l'histoire de la Garfagnana, consulter Carlo De Stefani, *Storia dei comuni di Garfagnana* (Atti e mem. della R. deput. di St. patria per le prov. Modenesi, s. VII. vol, II, 1925).

§ 85. On est tenté de rapporter au voyage qui conduisit pour la première fois l'Arioste à Castelnuovo le « Capitolo V » (Fatini, p. 73), où il est surtout question de la séparation du poète et de sa dame. Celui-ci n'y parle pas de neige, mais de tempête, de vent, de pluie qui fouette la figure, de bois épais, de route alpestre interminable, sans refuge contre ces intempéries ; il se repent d'avoir pris une si déplorable résolution, et regrette de ne plus pouvoir rebrousser chemin.

Il est fort étrange que les éditeurs des Satires de l'Arioste se méprennent sur la situation de la Pania par rapport à Castelnuovo : ils la placent au sud-est (*tra l'oriente e il mezzogiorno*, dit G. Fatini, *Opere minori di L. A.*, p. 232, en note au v. 139). Cela tient à ce que le manuscrit, longtemps réputé autographe, porte une correction : *tra l'aurora e'l noto*, qui est passée dans toutes les éditions. Le premier copiste avait d'abord écrit : *tra Favonio e Noto*, ce qui veut dire entre le vent d'ouest et celui du sud. Ce premier copiste étant, d'après

M. Catalano, Gabriele Ariosto (*Archivum romanicum*, t. IX, 1925), il y a tout lieu de croire qu'il eut sous les yeux un texte correct. En ce qui concerne l'auteur de la correction *l'Aurora*, quel qu'il soit, le simple bon sens permet d'affirmer que jamais il n'avait mis le pied en Garfagnana ; qu'il suffise de rappeler que les Alpes Apouanes se dressent entre le Serchio et la mer !

Autre contre-sens bien surprenant de certains annotateurs du même passage, au v. 141 : « il giogo... Che fa d'un pellegrin la gloria noto. » M. G. Fatini remarque (*loc. cit.*) : « *nota* serait plus correct ; mais l'exigence de la rime a prévalu contre les règles grammaticales » (pauvre Arioste !). Il est bien évident que *noto* se rapporte à *giogo :* il giogo che la gloria d'un pellegrino rende *famoso.*

§ 86. Ce que dit la satire IV, v. 157-165, de l'impuissance de la petite garnison à repousser les bandes qui tenaient la campagne est confirmé par un passage d'une lettre de l'Arioste au duc, 21 novembre 1523 : « Li balestrieri non sariano atti a pigliarli, *ma né ad affrontare* » (Lettere, nº 116).

§ 87. Les lettres de l'Arioste sur son gouvernement de la Garfagnana forment la plus grande partie du volume des *Lettere* publié par A. Cappelli. — Voir quelques lettres extraites par G. Bertoni des archives de Massa, dans le volume intitulé *Collectanea variae eruditionis Leoni S. Olschki ;* Munich, 1921.

Sur le gouvernement de l'Arioste on trouvera des détails abondants dans les *Notizie* de G. Campori, et dans deux mémoires consacrés à ce sujet : Livio Migliorini, *L'Ariosto e la Garfagnana,* dans les Atti e mem. della Deput. ferrarese di storia patria, t. XV (1904), p. 31-64 ; — et Gius. Fusai, *Per il commissariato di L. Ariosto in Garfagnana,* dans la Miscellanea di Studi critici pubbl. in onore di G. Mazzoni (Florence, 1907), t. I, p. 361.

§ 88. Sur les prêtres criminels et les difficultés que Guichardin eut aussi avec eux, à Modène, voir la thèse de André Otetea sur *Guichardin, sa vie publique et sa pensée politique* (Paris, 1926), fin du ch. III.

§ 90. La biographie de l'Arioste par G. Garofolo se lit en tête de l'édition de l'*Orlando Furioso* publiée à Venise en 1584, chez Francesco de' Franceschi.

§ 91. Les lettres du duc citées ici ont été publiées par G. Bertoni dans le vol. *Collectanea Olschki.*

§ 93. Les derniers incidents du séjour en Garfagnana sont connus par les lettres du duc publiées par G. Fusai, p. 368 et 373-374.

§ 94. Sur le partage de l'héritage paternel entre l'Arioste et ses frères, voir P. Torelli, *Per la biografia dell'Ariosto*, dans les *Atti e Mem. della R. Deput. di storia patria per la Romagna*, IVe série, vol. VI, 1916, p. 244-245 et 261-262. Voir aussi Michele Catalano, *La casa paterna di L. Ariosto* dans La Rassegna, t. XXVI, 1918, p. 166.

§ 95. Les inscriptions latines destinées à diverses parties de la maison du poète se lisent dans l'édition Fatini (*Liriche*, p. 232-233 ; nos 68-70).

§ 96. Sur la famille d'A. Benucci, voir Gius. Pardi, *La moglie dell' Ariosto* (Atti e Mem. della Deput. ferrar. si st. patria, XII, p. 78, 1901) ; on y lit qu'Alessandra avait cinq enfants, deux fils et trois filles ; une lettre de celle-ci, en date du 5 octobre 1525, dit, en parlant de ses enfants : « *fra sei che sono, partendo questa roba...* ». Faut-il interpréter et corriger « *che siamo* », elle-même se comptant pour un dans le partage éventuel ?

Sur les testaments de l'Arioste, voir L. N. Cittadella, *Appunti sugli Ariosti di Ferrara* (Ferrare, 1874), p. 9 et 12.

Au sujet des lettres d'Alessandra, celle du 5 octobre 1525 se lit p. 319-323 de l'éd. Cappelli des *Lettere dell'Ariosto ;* celle du 22 janvier 1531, p. 323 ; celle qui porte la signature d'Alessandra et de son secrétaire, 5 juillet 1532, p. 329. Les lettres à G. F. Strozzi signées par l'Arioste seul portent les numéros 178, 179, 181, 184, 185, 187-190 (janvier-août 1532). Antérieurement à cette série, nous possédons une lettre d'Alessandra au même correspondant (3 octobre 1531) qui n'est pas de la main de l'Arioste, et qu'Alessandra a signée de sa propre main ; elle était alors en villégiature à Recano ; elle a été publiée par Ad. Vital, *Di alcuni documenti riguardanti Al. Benucci ;* Conegliano, 1901, p. 19. — La mention du second mariage d'Alessandra avec l'Arioste est dans le livre de Cittadella, p. 14, et dans l'article de G. Pardi, p. 88.

§ 97. Les renseignements sur les affaires d'argent et le testament d'Alessandra se lisent dans G. Pardi, p. 90.

§ 98. Les pièces latines adressées à Alb. Pio sont les numéros VII et XII de l'éd. Fatini (p. 185 et 188).

Sur la politique de Clément VII à l'occasion de la ligue de Cognac, voir le ch. IV du volume déjà cité d'A. Otetea sur Guichardin.

Sur la peste de 1528 à Ferrare, voir le témoignage de B. Pistofilo

(*Vita di Alfonso I*, ch. LXXXIII et LXXXIV (Atti e Mem. delle R. Deput. di st. patria per le prov. modenesi e parmensi, 1868).

§ 99. Sur Renée de France, voir l'ouvrage de B. Fontana, *Renata di Francia duchessa di Ferrara*, 2 vol., 1889. — Sur le mécontentement des Modénais, voir la *Cronaca Modenese di Tomasino dei Bianchi*, Parme, 1862-1867 ; t. II, p. 436-437.

Sur les fêtes qui suivirent l'entrée d'Hercule et de Renée à Ferrare, consulter G. Campori, *Notizie*, p. 51-52. — Sur Ruzzante, il existe un excellent livre d'Alfred Mortier, Paris, 1925.

§ 100. Sur les représentations de 1529 et sur la scène fixe aménagée, d'après les indications de l'Arioste, voir G. Campori, *l. c.*, p. 53-55.

§ 101. Les fragments composés par l'Arioste, puis abandonnés, relatifs aux boucliers prophétiques se lisent sous le n° 1 de l'édition Polidori des *Opere Minori*, t. I ; ils constituent les nos 1 et 2 (p. 145 et 164) dans l'éd. Fatini. Sur cet épisode remanié et abandonné, consulter une étude de V. Pirazzoli dans le *Giornale Storico*, t. XLV (1905), p. 315 et suiv.

§ 102. La dernière réimpression des *Cinque Canti* est celle qu'a publiée A. B. Baldini chez l'éditeur Carabba, de Lanciano (1915). Les plus récents travaux que la critique ait consacrés aux problèmes, presque insolubles, que soulève cette addition considérable à la matière du Roland Furieux, sont ceux de Luigi Bonollo (*I cinque Canti dell'Ariosto*, Mantoue, 1901 ; voir *Giorn. storico*, t. XL, 1902, p. 247) et de Lea Rossi (*Saggio sui Cinque Canti*, Reggio d'Emilia, 1923 ; voir *Giorn. Stor.*, t. LXXXV, 1925, p. 330).

Le texte de la lettre au marquis de Mantoue porte réellement, dans l'édition A. Cappelli : « E spero in altra *addizione* aggiungervene molte più », ce qui n'a guère de sens ; d'autant que l'Arioste continue en disant : « e come in questa ho nominato V. Ecc. con qualche laude, non sono ancora per tacerla *nell'altra.* » Ces mots prouvent bien que l'Arioste a écrit ou voulu écrire *edizione*, non *addizione.*

La stance de transition servant à rattacher les Cinque Canti au ch. XLVI du Roland a été publiée d'abord par A. Cappelli, *Lettere dell'A.* p. 347-348. — Le manuscrit des Cinque Canti, écrit de la main de Gabriele, est aujourd'hui conservé à la bibliothèque communale de Ferrare. Voir sur toute cette question l'article de G. Fatini, dans le *Giorn. Storico*, t. LXXXV, p. 332, et antérieurement une note de G. Agnelli, *ibid.*, t. LXI, p. 455.

§ 104. Les détails relatifs à l'accueil que le marquis Del Vasto fit au poète se lisent dans une lettre qu'Alessandra écrivit (par exception) de sa propre main, le 16 novembre 1531 ; *Lettere*, p. 327-328.

§ 105. L'existence de variantes entre les exemplaires de l'édition de 1532 est bien exposée par M. Filippo Ermini, dans sa préface à la réimpression de cette édition due à ses soins, dans les publications de la *Società filologica Romana* (1913), p. XIX. C'est par d'autres raisons que s'expliquent les variantes plus nombreuses que présente un passage limité du poème, de I, 18, à II, 14 (p. XX-XXII).

La lettre de Galasso, relative aux impatiences du poète touchant l'impression du Roland en 1532, et postérieure de deux jours à sa mort, se lit dans les *Lettere... a Mess. Pietro Bembo scritte* (Venise, 1570), p. 72-71. — Le témoignage de G. B. Giraldi se trouve dans son *Discorso dei Romanzi*, p. 142 de l'éd. Daelli, 1864.

Les deux minutes du testament de l'Arioste, remontant à 1530-1531, ont été publiées par L. A. Cittadella, *Appunti intorno agli Ariosti di Ferrara*, p. 12-13. Quelques dispositions méritent d'en être retenues : Alessandra devait avoir l'usufruit d'une boutique située sous la loggia du Palais de Justice, et de tous les biens mobiliers, à charge de verser à Virginio 200 écus d'or, d'où devait être déduit tout ce qu'elle lui aurait versé pendant la maladie de son père ; elle devait remettre à Virginio tous les exemplaires du Roland qui se trouveraient chez elle. En cas de veuvage, Orsolina devait trouver sa nourriture chez Virginio ; si non, elle avait droit à une certaine quantité de blé et de vin. Ce paragraphe, relatif à Orsolina disparait dans la seconde minute (était-elle morte dans l'intervalle ?), et son mari, Malacisio y est dispensé de rendre compte de sa gestion des biens du testateur.

§ 106. En ce qui concerne le dessin à la plume de Titien et le portrait attribué à Dosso Dossi, je fais usage de la consultation qu'a bien voulu me donner M. Louis Hourticq, avec sa haute compétence en ces matières, et dont je le remercie très cordialement. — Sur le portrait donné à la Bibliothèque de Ferrare par M. G. Gatti-Casazza, voir Giuseppe Agnelli, *I ritratti dell'Ariosto* dans la *Rassegna d'arte antica e moderna*, mars 1922 ; on y trouvera aussi, outre une série d'excellentes reproductions des portraits vrais ou supposés de l'Arioste, des renseignements sur la description de la physionomie du poète, que j'ai citée au § 106, et qui est extraite de la biographie placée en tête du Roland

Furieux publiée à Venise par Valgrisi, en 1558. Cette biographie, a été rédigée peut-être par Ruscelli, d'après les données que lui avait fournies G. B. Pigna. Les reproductions des deux portraits du poète, que renferme le présent volume, ont été faites d'après les documents fournis par M. Giuseppe Agnelli, avec une obligeance que ne peut égaler aucun témoignage de gratitude.

Sur la gaieté naturelle de l'Arioste, une importante contribution est apportée par l'article très documenté de Michele Catalano, *Messer Moschino : beoni e buffoni ai tempi di Ludovico Ariosto,* dans le Giorn. Stor. della lett. ital., t. LXXXVIII (1926), p. 1-36 ; voir en particulier la conclusion.

Seconde partie.

§ 107. Sur Boiardo et son grand poème, voir les §§ 42-45, et les notes qui s'y rapportent. Pio Rajna insiste sur cette distinction : le *Furioso* n'est pas « la suite » de l'*Innamorato*, mais il en « continue la matière ».

Je fais l'analyse du Roland Furieux d'après l'édition de 1532, la dernière publiée sous les yeux de l'Arioste ; je reviendrai plus loin (§ 233 ss.) sur les additions qui ont porté le nombre des chants de 40 à 46 dans cette édition.

§ 109. J'ai analysé un peu plus longuement le détail de l'action militaire autour de Paris, à laquelle prennent part les troupes écossaises, anglaises et irlandaises, et le curieux discours de Renaud à ces alliés, pour leur faire comprendre que sauver Paris, c'est sauver la chrétienté (XVI, 32-37), dans *la Rassegna di Studi francesi*, t. I (Bari, 1923), p. 3 et suiv.).

Dans toute l'analyse du Roland Furieux, j'ai francisé les noms des personnages, d'abord parce que beaucoup d'entre eux sont d'origine française, comme Charlemagne, Roland, Renaud, Ogier, Olivier, Maugis, etc..., ou bien ont été anciennement francisés, comme Rodomont, Sacripant, Agramant, Médor, Astolphe, etc... Pour éviter un panachage désagréable j'ai francisé tous les autres, recourant parfois à des solutions dont je ne me dissimule pas le caractère arbitraire : j'ai traduit littéralement les noms de Brandemars, Fleurdelys, Fleurdépine ; j'ai maintenu les *h* que l'Arioste a fait figurer dans l'édition de 1532 : Marphise, Griphon, Horrigille, Hermonide, Hébude, etc... J'ai cherché à donner une physionomie germanique aux noms de

Biren (Bireno) et de Kimosch (Cimosco). — J'ai reculé devant la forme Atlas, trop connue dans une autre application pour rendre « Atlante ».

§ 111. Le choix d'Arles pour reformer l'armée sarrasine a été sûrement suggéré à l'Arioste par un passage de Dante (Inf. IX, 115 ; cfr. Orl. Fur. XXXIX, 72) ; la tradition voulait que le cimetière des Aliscans remontât à une grande et sanglante bataille entre Chrétiens et Infidèles ; voir à cet égard, comme pour tout ce qui touche les sources du poème, Pio Rajna, *Fonti*, p. 420, et en outre : Léo Constans, *Arles antique*, Paris, 1921, p. 365-368.

§ 112. L'île que l'Arioste appelle Lipadusa est certainement Lampedusa, en latin Lopadusa, la plus méridionale des îles italiennes, entre la côte de Tunisie et Malte. Quant à l'îlot désert où aborde Agramant, entre l'Afrique et la Sicile (XL, 44), ce pourrait être Linosa. Le poète avait certainement des cartes sous les yeux en composant tous ces récits.

§ 113. Pour les sources épiques du Roland Furieux, c'est toujours aux *Fonti dell'Orlando Furioso* de P. Rajna qu'il faut se reporter ; on y ajoutera A. Romizi, *Le fonti latine dell'O. F.* ; Turin, 1896.

§ 114. Sur le Roland Amoureux, voir ci-dessus les §§ 42-44 et les notes.

§ 115. Sur la folie de Roland, il existe, en dehors des *Fonti* de Pio Rajna et des considérations de G. A. Cesareo sur *la Fantasia dell'A.*, quelques études intéressantes de B. Zumbini, *La follia d'Orlando*, dans le vol. *Studi di letteral. italiana*, Florence, 1894, et de E. Nencioni, *Le tre pazzie*, dans ses *Studi critici di lett. ital.*, Florence 1898 (ce dernier parle de Roland, du roi Lear et de Don Quichotte).

§ 117. Les antécédents romanesques de la folie de Roland sont indiqués par Pio Rajna, *Fonti*, p. 393-401.

§ 119. L'histoire de la naissance de Roger et de sa sœur est racontée dans le Rol. Amoureux, seconde partie, I, 73 ; mais Boiardo ne dit nulle part que Marphise, à laquelle il accorde un rôle important, est la sœur de Roger. Sur toute cette histoire, voir P. Rajna, *Fonti*, p. 510

§ 127. Estout porte un nom comique (*stultus*, fou, étourneau), qui, sans aucun doute, a influé sur le rôle qu'on lui voit prendre dans l'*Entrée de Spagne* et la *Prise de Pampelune*, puis dans les romans italiens. Il y est le compagnon inséparable de Roland, qui s'amuse

infiniment de ses boutades, et auquel il est très fidèlement attaché. C'est dans l'*Entrée de Spagne* que de « Lengrois » il devient « Lenglois », puis « Englois », puis « Sire d'Engleterre » ; voir A. Thomas, *Nouv. recherches sur l'Entrée de Spagne*, 1882, p. 44. Voir aussi Léon Gautier, *Epopées françaises*, 2e éd. (1880), t. III, p. 177-179.

§ 128. Sur la légende du cheveu auquel est attaché une vertu miraculeuse, voir F. Caccialanza, *Il crin falale*, Turin, 1895.

§ 129. Sur le Prêtre Jean et son rôle dans la littérature chevaleresque, je me réfère naturellement à Pio Rajna, *Fonti*, p. 529-533, qui indique aussi (p. 534-535) les sources classiques de l'épisode, Valerius Flaccus (*Argonaut.* IV, 422-584) et Virgile (*Enéide*, III, 210 et suiv.), et donne d'amples renseignements sur la légende du Paradis terrestre (p. 542-545).

§ 136. A propos du départ de Fleurdelys à la recherche de Brandemars, on peut relever un exemple des menus oublis ou négligences que l'Arioste a parfois laissé échapper. Il est dit au ch. XXIV, 54, qu'elle a attendu le retour de son mari « six ou huit mois » et que seulement après ce délai elle s'était mise en campagne. Mais au ch. VIII, 90 l'Arioste avait parlé de « presque un mois » seulement. Il convient de souligner l'insignifiance de ces erreurs, parce qu'on en a parfois exagéré l'importance. Voir § 237.

§ 140. Le fief des Mayençais, plusieurs fois nommé par l'Arioste, est *Pontier* (III, 24), *Pontiero* (VII, 38 et XXII, 47) ou *Pontieri* (XXIII, 3). Il est dit, en outre, que le père de Pinabel était « Anselme de Hauterive » (XXII, 47), et que ce château de Hauterive était situé « au milieu de rudes montagnes, près du territoire de Pontieri » (XXIII, 3) ; enfin il est question (VII, 38) des « forêts voisines de Pontiero où la tombe sonore de Merlin était cachée en un lieu alpestre et sauvage ». Ces données sont extrêmement vagues. Comme l'Arioste n'a pas visité la France, il est clair que certaines de ses localisations sont purement fantaisistes. On en est donc réduit à deviner quel nom réel a été déformé ainsi, et on a pensé successivement à Poitiers (G. Casella) et à Portrieux (*id.*, pour le voisinage de la tombe de Merlin), ou même au Ponthieu, en Picardie (Bolza) ; voir Michele Vernero, *Studi critici sopra la geografia nell'Orlando Furioso* (Turin, 1913), p. 60 et suiv. Rien de tout cela n'est satisfaisant ; et, si c'est à la forme de nom qu'on doit surtout s'en rapporter, je n'hésite pas à préférer Ponthierry, près de Melun. Pulci parle déjà de « Gan da Pontier » (*Morgante*, XII, 21).

§ 142. Dès 1564 une tragi-comédie sur *Genièvre* fut représentée à Fontainebleau ; il y en eut d'autres par la suite ; on sait que Méhul a composé un opéra sur *Ariodant* (1799).

§ 143. Biren est duc de « Selandia », par quoi il faut entendre l'île danoise appelée Seeland, ainsi que le prouve nettement l'itinéraire décrit au ch. x, st. 16. — A la Zélande, l'Arioste donne le nom de Zilanda (IX, 59).

§ 146. L'*orco* de l'histoire de Norandin a manifestement des rapports avec le Polyphème antique (voir son portrait, XVII, st. 29 et suiv.) ; on peut rapprocher son nom — et son rôle — de l'*Orca* de l'île d'Hébude : celle-ci ne dévore que des femmes ; l'*Orco* n'a de goût que pour les hommes. Voir P. Rajna, *Fonti*, p. 283 et suiv.

§ 147-148. Pour l'histoire de Griphon et de Martan, P. Rajna, p. 267-280.

§ 149. Pour l'histoire de Gabrine, *ibid.*, p. 329-343.

§ 150. Pour Lydie, *ibid.*, p. 538-542.

§ 151-153. Pour les Femmes Homicides, *ibid.*, p. 293 et suiv. — Dans les romans antérieurs, Guidon était un fils naturel de Renaud (*ibid.*, p. 307).

§ 154. Pour Marganor, *ibid.*, p. 519, Cilandro, p. 521, Tanacro, p. 522 et suiv.

§ 155. Sur l'aventure de Richardet et de Fleurdépine, voir *ibid.*, p. 365-371.

§ 156. Les sources de la nouvelle du beau Joconde sont longuement discutées par Pio Rajna, p. 435-455. On sait que la nouvelle de Joconde a été contée en vers français par La Fontaine et par Bouillon en 1663, et que Boileau a consacré une curieuse dissertation à ces deux contes. Voir note au § 223.

§ 157. Les critiques en général admettent que la Mélisse de la Coupe enchantée est la même que la conseillère de Bradamante, mais que cette aventure amoureuse remonte à la jeunesse de la magicienne (P. Rajna, p. 131-132 et 571). Mais à la réflexion, cela paraît impossible, car il n'y a rien de commun entre les deux personnages. Par quel caprice l'Arioste leur a-t-il donné le même nom, sans justifier cette étrangeté ? — Je me borne à signaler un autre cas analogue : Astolfo roi des Lombards, dans la nouvelle du beau Joconde et de Fiammette, n'a rien de commun avec son homonyme, le cousin de Bradamante et de Renaud.

De même l'histoire racontée par le Mantouan n'a aucun rapport avec les héros du poème.

§ 158. Pour l'histoire d'Argie et du juge, voir Rajna, p. 581-587.

§ 159. Pour Ullania, *ibid.*, p. 479 et suiv. Pour les hésitations de l'Arioste au sujet du développement de cet épisode, voir § 233 et la note.

§ 161. *Le Fonti dell'Orlando Furioso* de Pio Rajna ont paru pour la première fois en 1876. La préface rappelle les noms de ceux qui, dès le XVI^e^ siècle, avaient indiqué les sources de l'Arioste, Seb. Fausto da Longiano (1540), S. Fòrnari (1549), G. B. Pigna (1554), A. Valvassori (1566), qui reproduit les notes antérieures de Dolce et Ruscelli, A. Lavezuola (1584). Tous ces critiques se sont préoccupés bien plus des sources classiques que des sources médiévales, qu'ils ne connaissaient pas. Au XVII^e^ siècle, Udeno Nisiely (de son vrai nom B. Fioretti), esprit frondeur, dépourvu de critique, mais d'une érudition étendue, a fait d'utiles rapprochements, dans le but principal de déconsidérer l'Arioste. Il faut ensuite passer au XIX^e^ siècle pour trouver quelques notes vraiment intéressantes sur la question, avec Panizzi (1834) et Bolza (1866). — Vingt ans après les *Fonti* de Pio Rajna, qui s'appuyaient sur une connaissance toute nouvelle de la littérature épique et romanesque du moyen-âge, A. Romizi publiait un très consciencieux volume sur les *Fonti latine dell'Orlando Furioso* (Turin, 1896), et le même sujet était abordé par Corrado Zacchetti dans le Propugnatore, nuova serie, t. IV (1891) p. 221-275. Vincenzo Crescini s'est occupé surtout, dans la même revue (t. XIII, 1880, p. 33), de la figure de Roland, d'abord dans la Chanson de Roland, puis chez Boiardo et chez l'Arioste. F. Caccialanza a rappelé la légende de *Il crin fatale* à propos de l'histoire d'Horrile tué par Astolphe (§ 128 et la note).

La seconde édition des *Fonti* (1900) tient compte des publications parues dans l'intervalle, et aussi des précisions nouvellement acquises sur la littérature du moyen-âge. Depuis lors on ne trouve guère à citer que les *Spigolature ariostesche* de E. Proto (Rass. critica della Lett. Ital., Naples, 1908 ; et *Studi di letter. italiana*, Naples, 1903 et 1908), une dissertation de G. Maruffi, *La Divina Commedia considerata come fonte dell'Orlando Furioso e della Gerusalemme Liberata*, Naples, 1903, et enfin un intéressant parallèle établi par P. Fossataro entre le récit de la délivrance d'Andromède dans Ovide et celui de la délivrance d'Angélique dans l'Arioste (*Studi di letteratura classica*, Naples, 1902).

§ 162. La thèse sur la valeur infime de l'invention dans la création poétique a été brillamment soutenue par G. A. Cesareo, *La fantasia dell'Ariosto* (Nuova Antologia, 16 nov. 1900 ; réimpr. dans le vol. *Critica militante*, Messine, 1907) et ensuite par Liborio Azzolina, *Il mondo cavalleresco in Boiardo, Ariosto, Berni* (Palerme, 1912). Il est juste de rappeler l'étude très touffue, mais pleine d'idées, publiée dès 1878 par Rodolfo Renier en sept articles de la Rivista Europea : *Ariosto e Cervantes*. — En ce qui concerne le regret que l'Arioste n'ait pas inventé davantage, on n'oubliera pas que, aux réserves formulées par Pio Rajna, s'est joint Fr. D'Ovidio, *Saggi critici*, Naples, 1879 (p. 156-168).

§ 164. En 1819, Ugo Foscolo écrivait ce jugement sur la nature du Roland Furieux : « Da siffatta composizione uscì un poema il quale non può chiamarsi nè classico nè gotico » (*Saggi di critica*, t. I, p. 185). Ce poème est, en réalité, un peu l'un et un peu l'autre, ce qui est un caractère essentiel du style Renaissance ; ensuite viendra le classicisme pur ; voir § 269.

§ 165. L'article de Paul Girard, *Comment a dû se former l'Iliade*, a paru dans la Revue des Etudes grecques, t. XV (1902).

§ 166. Les diverses formules par lesquelles on a essayé de caractériser l'art de l'Arioste, et qui sont rapidement résumées à la fin de ce paragraphe, sont imputables aux critiques suivants : F. De Sanctis, *Scritti vari inediti o rari ;* Naples, 1898, t. I, p. 318-376 ; — *Saggi critici*, 1909, p. 308 et suiv. ; — *Storia della lett. italiana*, ch. XIII.

B. Croce, *Lodovico Ariosto*, dans la *Critica*, XVI (1918), puis dans le vol. *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, 1920).

Fed. Persico, *L'Orlando Furioso, memoria* (*Atti della Accad. di Scienze mor. e pol. di Napoli*, vol. XLVI, 1920, p. 31-49).

U. A. Canello, *Storia della lett. ital. nel secolo* XVI ; Milan, 1881, ch. IV ; et Liborio Azzolina, *Il mondo cavalleresco*, etc..., p. 106-108 ; voir aussi Cesareo, *la Fantasia dell'Ariosto*.

L. Pirandello, *L'ironia comica nella poesia cavalleresca*, dans la Nuova Antologia du 1er déc. 1908, p. 421-437. L'article a été réimprimé depuis par l'auteur dans son volume, *L'Umorismo* (Lanciano, 1909).

D. Lojacono, *La satira nell'Orl. Fur.* (*Giornale di Filosofia e Lettere*, Naples, 1888) ; — A Scrocca, *Saggio critico sull'Orl. Fur.*, Naples, 1889.

V. Gioberti (*Primato morale e civile degli Italiani*, 1845-1846, t. III,

p. 222), place l'Arioste à mi-route entre le Tasse et Cervantes — ce qui, chronologiquement, est un joli paradoxe !

Enfin Pietro Nardi, *Ariosto* dans la Rivista d'Italia, 15 mars 1926, p. 320-343.

§ 172. Charles Dejob a publié, en 1905, dans le Bulletin Italien, t. V, un article intitulé : *Les descriptions de batailles dans l'Orl. Furioso et dans la Gerusalemme Liberata.*

§ 176. Il suffit de mentionner pour son étrangeté la thèse insoutenable de F. Gabotto (*La politica e la religiosità di Lod. Ariosto*, dans la Rassegna Emiliana, octobre 1889, p. 209-232), qui essaie de découvrir chez l'Arioste quelques sympathies pour les doctrines réformées.

§ 177. Les impertinences de Pulci en matière religieuse sont nombreuses et connues ; Boiardo ne s'en prive pas non plus, témoin la prière qu'il place dans la bouche de Roland, amoureux d'Angélique :

> ... Pregava Iddio divotamente
> Che le sante bandiere a gigli d'oro
> Siano abbattute, e Carlo e la sua gente. (*Orl. Innam.* II, c. xxx, 61).

§ 185. Pour l'hippogriffe, Pio Rajna montre comment, à côté de la tradition classique, si reconnaissable ici, il y avait une riche tradition orientale et romanesque relative à ces coursiers ailés (*Fonti*, p. 115 et suivantes). — Maria Demetrescu, *Miraculosul în poemele lui Boiardo, Ariosto si Tasso* (dans *Roma*, année VII, p. 17 et s. ; Bucarest, 1927).

§ 188. Sur l'importance de l'allégorie, dans l'épisode d'Alcine, voir P. Rajna, *Fonti*, p. 171-177. Il va sans dire que la transformation d'Astolphe en myrte remonte à Virgile, à travers Dante (*ib.*, p. 169).

§ 191. Les emprunts de l'Arioste à Boccace dans la lutte de Renaud contre le monstre qui l'attaque dans la forêt d'Ardenne ont été mis en valeur par E. Proto, *Spigolature ariostesche*, dans la Riv. crit. della lett. italiana, Naples, 1908, p. 145 et suiv.

§ 192. Sur les sentiments de l'Arioste concernant l'amour et les femmes on consultera une importante étude de Emilio Bertana : *L'Ariosto, il matrimonio e le donne*, dans la « Miscellanea di Studi critici edita in onore di Arturo Graf », Bergame, 1902, p. 161-194.

§ 196. Sur la clé des contradictions de l'Arioste touchant l'amour et les femmes j'emprunte une idée fine et juste de R. Renier : dans la question des femmes, l'Arioste a fait preuve d'optimisme poétique ;

mais l'expérience l'avait rendu pessimiste (Rivista Europea, 1er nov. 1878, p. 59).

§ 200. L'Arioste fait allusion à un ivrogne célèbre de son temps à Ferrare, Messer Moschino ; il en fait un combattant sarrasin, qui se noie dans les fossés de Paris ; voir l'étude anecdotique et documentaire publiée à ce sujet par Michele Catalano dans le Giornale Stor. della lett. ital. vol. 88 (1926), p. 1 et suiv. — Parfois le poète s'amuse d'un vers au rythme sautillant : « Avino, Avolio, Ottone e Berlingiero », qui se lit trois fois sous cette forme, XVI, 17 ; XVII, 16 et XVIII, 8 ; mais au ch. XV, st. 8, on lit déjà : « E Berlengier e Avolio e Avino e Ottone ». C'est un souvenir évident de Pulci qui écrit : « Avolio, Avino e Gualtieri e Riccardo » (*Morgante*, XXVII, 82), et qui cite ailleurs ensemble « Berlinghieri ed Otton » (*ibid.*, 58) ; voir encore III, 20 et VIII, 92-93.

§ 204. La place occupée par la vie contemporaine dans le Roland Furieux a été nettement soulignée par R. Renier : « L'artista trasfonde (nella sua opera) tanta e sì bella parte della vita moderna... » (Rivista Europea, 15 novembre 1878, p. 253).

L'action héroïque d'Ercole Cantelmo et d'Alessandro Ferruffino, à laquelle le poète déclare avoir assisté le 30 novembre 1509, ne doit pas être confondue avec la victoire remportée, au même endroit, le 22 décembre suivant, à un moment où l'Arioste était à Rome ; voir § 70.

Le témoignage relatif à l'enlèvement de la fiancée de G. B. Caracciolo est de S. Fòrnari ; il est rapporté par P. Papini dans son édition annotée du Roland Furieux, en note au ch. XIV, st. 50. — Sur G. F. Valerio, voir Vittorio Cian, dans l'*Archivio Veneto*, série II, t. XXXI, et *Giornale storico*, t. IX ; et aussi la plaquette du même, *Varietà poetiche del* 500 (Messine, 1904), qui renferme un poème de cet ami de l'Arioste, qui eut en 1542 une fin tragique : il fut pendu sur la Piazzetta pour divulgation de secrets d'état.

Sur Moschino, qui est nommé aussi dans la *Cassaria* en vers (III, 5) et dans la première satire, voir G. Bertoni, *L'Orl. Fur. e la Rinasc. a Ferrara*, p. 252 — et surtout Michele Catalano, déjà cité ci-dessus (note au § 200).

§ 205. La lettre où Machiavel se plaint de n'être pas nommé dans le *Rol. Fur.* est adressée à Lodovico Alamanni, 17 déc. 1517. Sur Mario Equicola et l'attitude adoptée à son égard par l'Arioste, voir D. Santoro, *Della vita e delle opere di M. Equicola* ; Chieti, 1906 ; celui-ci dit

(p. 95 note) que l'amitié de l'Arioste pour lui n'a fait que des progrès. Or voici le fait : dans l'éd. de 1516, il est nommé « Mario Equicolo » et obtient quatre vers (XL, 7) ; en 1521 (Equicola est mort en 1525) il figure sous le nom de Mario d'Olvito (d'Alvito) et n'obtient que deux vers ; en 1532, après sa mort, Mario d'Olvito n'a plus qu'un hémistiche (simplement nommé, XLVI, 14) ; je n'ai pas trouvé la cause de ce refroidissement tout à fait exceptionnel chez l'Arioste.

§ 206. Sur la chasse et l'escrime à Ferrare, voir G. Bertoni, l'*O. F. e la Rinascenza*, p. 229 et suiv.

§ 208. Sur l'astrologie, la médecine, etc..., voir G. Bertoni, *op. cit.*, p. 255 et suiv. — Pour G. B. Albini, *ibid.*, p. 258 et 344-45. Pour les vers 3-4, de IX, 29, qui paraissent se rapporter à la suture d'une artère, et non à l'opération de la saignée, je suis l'interprétation de Pietro Papini, qui me paraît très préférable.

§ 209. Au sujet de la géographie dans l'œuvre de l'Arioste, voir Michele Vernero, *Studi critici sopra la geografia nell.Orl. Fur.* ; Turin, 1913 ; et aussi : G. Bertoni, *Biblioteca Estense*, p. 184, et *L'Or. Fur. e la Rinascenza*, p. 263 et suiv.

§ 211. Bien entendu, la géographie de la France, telle que la décrit l'Arioste n'est pas sans quelques erreurs graves. Au ch. II, 37, il est question de la ville de *Rodonna*, dont le nom seul invite à reconnaître Roanne ; mais d'après le contexte cette ville ne devait pas être très éloignée des Pyrénées, où Pinabel arrive en six jours ; or M. Michele Vernero (*op. cit.*, p. 64-65) a constaté que certaines cartes anciennes plaçaient Roanne beaucoup trop au sud, entre Rodez et Toulouse ; ainsi s'explique la place donnée à Rodonna par le poète.

En ce qui concerne les noms de tant de chevaliers anglo-saxons et leurs armoiries, la source en a été recherchée naturellement par les Anglais ; voir *Notes and Queries*, 1893, nos 76, 79, 87, et la *Cultura* des 14-21 octobre 1893.

§ 212. Sur la cour de Ferrare, les modes, les usages, les jeux, les fêtes, etc..., voir G. Bertoni, *L'O. F. e la Rinasc. a Ferrara*, Parte IV, § 1-2.

§ 213. Parmi les commentateurs qui ont voulu pallier la flatterie de l'Arioste, je citerai Giacinto Casella, *Discorso sull'Orlando Furioso* (en tête du poème, éd. de Florence, Barbèra, 1877 ; et dans les *Opere* du même, t. II, p. 355 ; Florence, 1884) et Liborio Azzolina, qui dit : « L'Ariosto volle figurarsi il suo signore non quale era, ma quale lo

avrebbe voluto » (*Il mondo cavalleresco di Boiardo, Ariosto e Berni*, Palerme, 1912 ; p. 251). Au contraire Charles Dejob a montré une sévérité excessive pour le caractère de l'Arioste courtisan (*L'Orlando innamorato de Boiardo et l'Orlando Furioso de l'Arioste*, dans le Bulletin Italien de 1914). — La différence essentielle entre la position de Boiardo à la cour et celle de l'Arioste a été finement analysée par Luigi Pirandello, *L'ironia comica nella poesia cavalleresca*, dans la Nuova Antologia du 1er décembre 1908, p. 421).

Les v. 7-8 de la stance III 56, où l'Arioste paraît se donner comme le Virgile (*Maron*) de cet Auguste, prêtent en réalité à un jeu de mots : un improvisateur, Andrea Marone, était un des favoris du cardinal ! Sur cet Andrea Marone, voir G. Bertoni, *L'Orl. Fur.*, p. 138. L'Arioste le nomme encore au ch. XLVI, st., 13, et *Sat.* II, v. 115.

L'idée que l'éloge du cardinal, au ch. XLVI, renferme une part de moquerie est reprise par G. Fatini (*Italianità e Patria in L. Ariosto*, dans les *Atti e Mem. della R. Accad. Petrarca in Arezzo*, N. S. t. I (1920), p. 57), qui fait sienne à ce propos une idée chère à G. Carducci et cite le passage, rappelé plus haut, de L. Azzolina. J'ai déjà indiqué (note au § 60) que cette idée qu'on se fait du ton de moquerie pris par l'Arioste à l'égard du cardinal est très exagérée.

§ 214. Pour étudier la personnalité de Lucrèce Borgia, il y a toujours lieu de se reporter au livre de Gregorovius, *Lucrezia Borgia secondo documenti e carteggi del tempo* (trad. R. Mariano) ; Florence, 1874. — Sur la relation amoureuse de Lucrèce et de Bembo, on lira de curieux documents dans le récent écrit de Pio Rajna, *I versi spagnuoli di mano di P. Bembo e di L. Borgia*, dans le volume *Homenaje a Menendez Pidal*, t. II, Madrid, 1924 ; p. 299-321. Voir aussi Michele Catalano, *Lucrezia Borgia duchessa di Ferrara*, con nuovi documenti. Ferrare, Taddei, s. d. (1920).

Les prophéties généalogiques et les glorifications individuelles des princes d'Este se lisent aux chants III, XIII (st. 55-73), avec un plus court passage au ch. VII (60-63) ; puis c. XLI (63-67), XLII (83-92), et XLVI, 80-97 ; on peut encore ajouter l'addition de quatre stances au ch. XLIII (st. 56-59).

§ 215. Sur la vie de cour à Urbin, il importe de consulter l'excellente édition du *Cortegiano* de B. Castiglione, avec le commentaire de V. Cian (Florence, Sansoni, 2e éd. 1910). Ce commentaire est abondant aussi en ce qui concerne les Fregoso. La forme Fulgoso, pour Fregoso, pré-

sentait pour l'Arioste l'avantage de contenir un jeu de mots (*fulgore :* splendeur).

§ 216. Sur la fidélité du souvenir dans les éloges adressés par le poète au roi de France, voir la note au § 83.

§ 218. Les idées politiques de l'Arioste ont été plus d'une fois étudiées ; on peut citer : G. Casella, *op. cit.* (note au § 213), p. 344-349 ; — F. Gabotto, article cité (note au § 176). La question a été reprise avec beaucoup de détail par G. Fatini, article cité (note au § 213). — Ainsi que me le signale mon collègue et ami H. Chamard, J. Du Bellay a fait écho à la théorie sur l'Italie tombeau des Français, dans les vers où il parle de ce « proverbe usurpé longuement Qui dit que l'Italie est nostre monument » (*Hymne sur la prise de Calais*, 1558).

§ 219. Pour l'épisode des peintures du donjon de Tristan, il convient de se reporter à l'article de G. Pirazzoli, *Sopra due frammenti poetici dell'Ariosto*, t. XLV du Giornale Storico della lett. ital. (1905), p. 321 et suiv.

§ 220. M. G. Fatini ne veut pas que la théorie exposée par l'Arioste sur le rôle de la France en Italie se rattache à une intention de flatterie à l'égard du duc Alphonse, qui avait dû se tourner vers Charles-Quint (art. cité p. 36-37). Il est cependant impossible de ne pas voir là un certain rapport. Cfr. G. Lisio, *Note ariostesche* (au t. IV, p. 151 et suiv., des *Atti del Congresso storico di Roma*, 1904), et aussi G. Bertoni, *L'Orl. Fur. e la Rinascenza*, p. 153.

A propos d'additions sur des sujets politiques, il y a lieu de signaler la suppression (le cas est beaucoup plus rare) faite, dans l'éd. de 1521, de la stance qui, en 1516, portait le nº 71 du chant XL (éd. de 1532, ch. XLVI ; la stance supprimée se plaçait après la st. 97 actuelle). Cette stance parlait de succès obtenus par le cardinal Hippolyte sur la « barbarie déchaînée » d'adversaires qui ne pouvaient être que les Impériaux ; elle a disparu en 1521. Mais peut-être la cause de cette amputation est-elle simplement l'excessive hyperbole avec laquelle sont désignés des succès qui n'ont laissé aucun souvenir. Voir G. Lisio, article cité, p. 152.

§ 222. Les mots entre guillemets sont traduits de F. Fôffano, *Il poema cavalleresco*, t. II (Milan, Vallardi [1904]), p. 88. Le jugement sur la décomposition morale du monde de l'Arioste est de R. Renier, Riv. Europea, 1er septembre 1878, p. 26 ; pour le scepticisme de

l'Arioste, voir A. Scrocca, *Saggio critico sull'O F.*, Naples, 1889, p. 16, 47, 68-69, 73.

§ 223. C'est G. Casella qui a rappelé l'affirmation de G. Ruscelli, dans son discours, déjà cité, sur le Roland Furieux ; Ruscelli dit avoir vu « certaines stances, notées de la main du poète, dans la dernière édition, comme dans l'intention de les supprimer » (*come per doversi sopprimere*). On voit qu'il s'agit d'une simple hypothèse (Casella, *Opere ined. e postume*, t. II, p. 368, note 28).

Le caractère invraisemblable des « nouvelles » dans lesquelles l'Arioste a voulu rivaliser avec Boccace, ressort des remarques que j'ai formulées autrefois sur l'art du *Décaméron* (*Boccace*, Paris, 1914 ; p. 284-292).

Dans sa dissertation sur la nouvelle de Joconde, Boileau soutient que La Fontaine a heureusement corrigé la nouvelle de l'Arioste ; le poète français s'est, en effet, appliqué à masquer certaines invraisemblances — et n'y a réussi qu'incomplètement.

§ 226. Sur l'art de l'Arioste on consultera particulièrement deux écrits récents, de Benedetto Croce, *Ariosto* (*Critica*, 20 mars 1918), et d'Attilio Momigliano, *La realtà e il sogno nell'Orlando Furioso ; linee per uno studio sul poema dell'Ariosto* (*Giornale storico della lett. ital.*, t. LXXXV, 1925, p. 268 et suiv.) ; ce dernier auteur a également publié une étude intitulée *Le tenzoni nel Furioso e la morte di Rodomonte* (*Leonardo*, 20 mai 1927, p. 209), qui annonce la publication prochaine d'un livre sur le Roland Furieux.

§ 227. Pour compléter ce paragraphe, voici quelques autres exemples de la grande variété introduite par l'Arioste dans les parties les plus traditionnelles de son poème, par exemple dans les descriptions de duels, si monotones chez Boiardo (§ 206-207) : ses personnages portent dans leur manière de combattre la marque de leur caractère particulier ; qu'on examine à ce sujet les deux victoires si différentes remportées coup sur coup par Griphon à Damas (XVII, 80-105 et XVIII, 59-109 ; voir § 148). Même observation, dans un autre ordre de sujets, pour la délivrance d'Angélique par Roger (X) et celle d'Olympe par Roland (XI) : dans une situation identique, les détails dont est semé le développement de l'action établissent des différences profondes entre les deux récits et les deux héros.

§ 232. Les stances de 1516 omises en 1521, ou celles de 1516-1521

omises en 1532, sont aujourd'hui incorporées dans le volume de Gius. Fatini contenant la *Lirica di L. Ariosto*, p. 167-168, à l'exception pourtant de trois stances de l'histoire de Brunel, profondément modifiées dans l'éd. de 1532.

§ 233. Les additions, faites en 1532, qui intéressent la biographie du poète ou la politique, sont, il est bon de le rappeler ici : sur Alessandra Benucci, XXVII, 124 ; sur des amis dont les noms ne figuraient pas dans les éditions de 1516 et 1521, XLVI, st. 5-6 ; 8-9 ; 11-12 ; 14-16 ; sur Charles-Quint et ses généraux, XV, 8-36 et XXVI, 50-52.

Sur l'épisode d'Ullanie, voir Etudes Italiennes, 1924 (t. VI), p. 19 et suiv. — La question des fragments que l'Arioste avait consacrés à la décoration historique des boucliers d'or, est traitée par V. Pirazzoli, dans le *Giorn. Stor. della lett. ital.*, t. XLV (1905), p. 315 et suiv. ; voir aussi Pio Rajna, p. 382. — L'idée que le nouvel emploi fait du bouclier d'Ullanie aurait pu faire renaître des rivalités dans le camp chrétien a été soulevée par Pio Rajna, p. 486 ; ce doute s'appuie uniquement sur une réflexion de Bradamante (XXXII, 60) ; mais c'est une simple appréhension qui traverse son esprit, tandis qu'elle roule mille pensées tout en chevauchant.

§ 234. L'épisode final est très exactement le sujet d'une comédie héroïque ; aussi a-t-il obtenu la plus grande faveur auprès des auteurs dramatiques, notamment en France, du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle. Voir Th. Roth, *Der Einfluss von Ariost's Orl. Fur. auf das französ. Theater* (1905), p. 104-165.

§ 235. Dans ses *Studi di letteratura classica* (Naples, 1902), M. P. Fossataro a consacré une intéressante étude à « Il salvamento d'Angelica e quello d'Andromeda », qui comporte une comparaison minutieuse du texte d'Ovide (*Métam.*, IV, 603-739) avec celui de l'Arioste (*Orl. Fur.*, x, 29 et suiv.).

§ 236. En ce qui concerne la disparition d'Atlant, elle se produit, dans sa participation à l'action, à partir du ch. XXII ; on n'est pourtant informé de sa mort qu'au ch. XXXVI, au moment où il parle du fond de sa sépulture ; mais là Merlin explique que, conscient de son impuissance, il était mort de chagrin, et reposait dans la tombe depuis longtemps (*molti dì* ; st. 64 et 66).

§ 237. Sur les morts ressuscités, voir A. Borgognoni, *I morti che risuscitano dell'Ariosto*, dans la Rassegna settimanale, 19 décembre 1888 (article reproduit dans L. Morandi, *Antologia della nostra critica let-*

teraria moderna, p. 457 de l'éd. de 1893). Les assertions de Borgognoni ont été contrôlées et rectifiées par V. U. Mondolfo, dans la Rassegna crit. della lett. ital., III (1898), p. 145.

Sur les erreurs commises par l'Arioste dans la chronologie de son action, voir L. Taberini, *La durata dell'azione nell'Orlando Furioso*, Rivista d'Italia, octobre 1914, p. 552 et suiv. ; voir ci-dessus note au § 136. — Une étude de ce genre peut se justifier pour l'examen de la Divine Comédie ; elle est certainement futile quand il s'agit du Roland Furieux. Voir, à cet égard, une note de Pietro Papini, dans son édition du poème, XIV, 40, v. 6.

Sur l'invraisemblance du récit de la trahison dont Guenièvre est victime, du fait de Polinès et de Dalinde, voir Pio Rajna, p. 153 ; le récit espagnol de *Tirant lo Blanch* présente une situation très différente, et, sinon vraisemblable, du moins plus raisonnable.

§ 238. A propos de la comparaison entre l'art de Boccace et celui de l'Arioste, il faut signaler que la nouvelle de Lydie n'est pas sans rapport avec celle de Nastagio degli Onesti (*Décam.* v, 8) ; j'ai insisté ailleurs (*Boccace*, Paris, 1914, p. 288 et suiv.) sur la place très restreinte accordée par Boccace au merveilleux dans ses contes. — En ce qui concerne l'invraisemblable récit des aventures de Giocondo, du roi des Lombards et de Fiammette, il est tout à fait déplacé de dire que c'est « une heureuse reproduction de l'art de Boccace » (G. Meoni, *Dell'elemento comico nell'O. F.*, Prato, 1902, p. 30).

L'exemple le plus frappant de l'art avec lequel l'Arioste sait rendre presque réaliste une scène fantastique, est la lutte de Renaud contre le monstre de la jalousie qui s'acharne après lui (XLII, 49-51).

Le reproche sur l'invraisemblance du retour de Renaud à Montauban entre deux aventures, est, ainsi que plusieurs autres, de Fôffano, p. 83.

§ 239. Les trois tableaux de Titien exécutés pour le duc Alphonse sont aujourd'hui loin d'Italie : l'*Offrande à Vénus* et la *Bacchanale* à Madrid (musée du Prado), *Bacchus et Ariane* à Londres (National Gallery).

§ 240. Sur l'intention que l'Arioste eut, dès 1532, de préparer une quatrième édition de son poème, voir ci-dessus la note au § 102, et le texte du § 105.

Pour les ratures de la première rédaction du poème, voir la lettre de l'Arioste au marquis de Mantoue, 14 juillet 1512 (éd. Cappelli, p. 22). Les brouillons des additions de 1532 conservés à Ferrare ont été

reproduits en fac-similé par G. Agnelli : *I frammenti autografi dell' Orl. Fur.*, Roma, Danesi, 1904.

Le témoignage de A. F. Grazzini sur le caractère florentin de la langue de l'Arioste est cité par Giuseppina Fumagalli, — *la Fortuna dell'Ariosto in Italia, nel secolo* XVI ; Ferrare 1912 (vol. XX des *Atti e Memorie* della deput. ferrarese di storia patria), p. 67-68. — Udeno Nisiely (de son vrai nom Benedetto Fioretti), *Proginnasmi poetici*, vol. V (Florence, 1639), « proginnasmo 31 ». — F. Fòffano, *Il poema cavalleresco*, p. 103-104.

Sur toute cette question de la langue, voir surtout Maria Diaz, *Le correzioni all'Orlando Furioso ;* Naples, 1900.

La réimpression des trois éditions de 1516, 1521 et 1532 de l'*Orlando Furioso* par les soins de la *Società Filologica Romana* (1516-1521 face à face, en deux volumes, 1910-1911 ; — 1532 en un volume, 1913), facilite grandement l'examen des corrections apportées par l'auteur à son œuvre. — Gius. Lisio avait entrepris une édition du poème avec un commentaire linguistique et stylistique, fondé sur l'étude de ces corrections. Malheureusement, cette publication n'a pas été poussée au delà du second chant (Milan, 1909). Voir encore F. Augusto de Benedetti, *L'arie di L. Ariosto nell'Or. Fur. ; saggio di analisi estetica e delle varianti sul primo canto*. Bologne, 1925.

§ 241. L'Arioste écrivait à Bembo le 23 février 1531 : « Io son per finir di rivedere il mio *Furioso*, poi verrò a Padova per conferire con v. s., e imparare da lei quello che per me non sono atto a conoscere. »

On consultera avec fruit *La question de la langue en Italie* de Mme Th. Labande-Jeanroy, Strasbourg, 1925.

Un curieux passage du prologue du *Negromante*, composé pour la représentation qui devait avoir lieu à Rome en 1520 (voir § 80), expose la méthode, de pur artiste, suivie alors par le poète : il a retenu telle ou telle expression entendue ici ou là, et qui lui a plu ; mais il ne se vante pas d'avoir pour cela perdu son accent lombard :

Alcun vocabolo,
Passando, udì a Bologna, dove è Studio,
Il qual gli piacque, e lo tenne a memoria ;
A Fiorenza ed a Siena poi diede opera
E per tutta Toscana a l'eleganzia
Quanto poté più ; ma in si breve termine,
Tanto appreso non ha che la pronunzia
Lombarda possa totalmente ascondere.

Le progrès défini dans ces vers s'appliquerait mieux aux corrections du Roland Furieux de 1521 qu'à celles de 1532.

Pour les voyages de l'Arioste à Florence, en 1513, voir A. Salza, *Studi su L. Ariosto* (Città di Castello, 1914), p. 66, 94 et 95) ; pour ceux de 1519, G. Bertoni, *L'Orl. Furioso e la Rinascenza a Ferrara*, p. 147-148. Nous possédons une lettre autographe d'Alessandra Benucci (c'est l'Arioste qui, en général, lui servait de secrétaire) ; elle est bien loin d'être plus florentine — ou moins lombarde — de forme que celles qu'écrivait le poète (A. Cappelli, *Lettere dell'Ar.*, p. 327-329).

§ 242. Parmi les archaïsmes, on peut relever : *le labbia* (labbra)' *allotta* (allora), *amendua* (ambedue), *chèrere* (chiedere), *albitrio* (arbitrio), *compagna* (compagnia) ; parmi les latinismes : le verbe *ebe* (lat. haebet), *egroto* (aegrotus), *àngere*, *desèrere*, *animante* (subst.), *cano* (adj.), ou encore *appertenere* (pertinere), *essequire* (exsequi), *Celte* (plur. de Celta).

Sur les expressions maritimes — comme *columar la gòmona, a poggia e a orza*, et quelques autres pareilles, voir F. Corazzini, *La marina nell'Orl. Fur. dell'Ariosto* (Rivista Marittima, t. XXXII, 1899, p. 534 et suiv.).

Les réminiscences de Dante chez l'Arioste sautent aux yeux ; elles ont été relevées dès le XVIe siècle. Parmi les modernes, on consultera : L. Oscar Kuhns, *Some verbal resemblances in the Orlando Furioso and the Divina Commedia*, dans les Modern language Notes, t. X, 1895, p. 340-347 ; et Gioacchino Maruffi, *La Divina Commedia considerata quale fonte dell'Orlando Furioso e della Gerusalemme liberata* ; Naples, 1903. — En lisant attentivement le poème de l'Arioste, on peut relever encore bien des résonnances dantesques non enregistrées par L. Oscar Kuhns.

Parmi les mots empruntés à Dante, on peut signaler *compàgna*, pour *compagnia* (*O. F.*, IV, 39 ; *Inf.*, XXVI, 101), l'imparfait *erámo* (V, 59 ; XIII, 15), employé par Dante, *Purg.*, XXXII, 35 (l'accentuation *èramo* semble moderne) ; l'adverbe *insembre* (*insieme*), IX, 7 (*Inf.* XXIX, 49). — Parmi les rimes rares empruntées à Dante, voici *cinque, relinque, propinque* (XII, 19) ; cfr. Dante, *Purg.*, XXXIII, 41-45 et *Parad.*, IX, 38-42.

Parmi les réminiscences de l'épisode de Francesca, je citerai II, 55 : *E cada come corpo morto cade* (Inf., V, 141) ; I, 19 : *E scolorosse al Saracino il viso* (*ibid.*, 131) ; XIII, 5 : *Ma voglio che sappi la prima radice* (*ibid.*, 124) ; XXII, 2 : *Chi su, chi giù, chi qua chi là travia* (*ibid.*, 43). —

Pour la rencontre de Sordel et de Virgile, voir *Purg.*, VII, 15, et pour la salutation angélique, *ibid.*, X, 40.

Quelques autres réminiscences sont très accentuées, XXVII, 77 (*Inf.*, XXXIII, 150) ; XXXVII, 16 (*Purg.*, XXIV, 37) ; XLIII, 140 (*Inf.* XXXIII, 66) ; etc...

§ 243. Autres réminiscences de figures dantesques : la hideuse laideur d'Alcine, dissimulée sous ses charmes trompeurs et la sirène du Purgatoire (*Purg.*, XIX, 7-33) ; les diables Alichino et Farfarello (*Inf.*, XXI) reparaissent dans le Roland Furieux (VII, 50) ; les sculptures prophétiques de la fontaine de Merlin (XXVI, 30 et suiv.) reportent la pensée du lecteur aux sculptures du Purgatoire (*Purg.* X, 31 et suiv.). Le monstre allégorique, figure de la jalousie, qui s'attaque à Renaud (XLII, 49-50, 55) emprunte plus d'un trait aux serpents du cercle des voleurs (*Inf.*, XXIV, 94-99, et XXV, 50-54), tandis que le chevalier qui délivre Renaud a quelque rapport avec le Veltro (*Inf.*, I, 110).

§ 244. A propos des octaves I, 41 et XXVIII, 45, la pensée se reporte à Pétrarque, nº 134 (...et ardo e sono un ghiaccio) et 268 (Che debb'io far ? che mi consigli Amore ?). — A propos de II, 33, voir *Trionfo della morte*, I, 89 : Tutti torniamo alla gran madre antica ; — l'allusion à Cléopâtre et à César se trouve au *Trionfo d'Amore*, I, v. 89-90 : Cesar che'n Egitto | Cleopatra legò tra' fiori e l'erba ; — pour l'octave VII, 74, voir Pétrarque, nº 4 : Vegnendo in terra a illuminar le carte — Ch'avean molti anni celato il vero. — En ce qui concerne les allusions à l'Italie, voir Pétrarque, nº 128, v. 35 ; 146, v. 7-8, et encore : nº 53, première strophe, et Dante, *Purg.*, VI, 76-78. — Je cite les *Rime* de Pétrarque d'après les éditions qui observent le classement du manuscrit original du poète ; pour les Triomphes je cite la Vulgate.

On peut signaler encore quelques exemples de phrases de Pétrarque qui chantaient dans sa mémoire et se présentaient sous sa plume sans aucune intention particulière ; par ex. XII, 74 : Restò stupito *alle fattezze conte* (Pétr. nº 44, v. 4) ; XXXVII, 16, *Trar del sepolcro e far ch'eterno viva* Tr. della Fama, I, 9) ; XLII, 44,... *un giorno corto — Averne solo e rimaner poi morto.* — (Pétr. nº 22 : sol una notte e mai non fosse l'alba).

Sur les emprunts à Boccace, voir P. Rajna, *Fonti*, 474-75, et plus récemment E. Proto, *Spigolature ariostesche* Rass. critica della lett. ital. Naples 1908, p. 145 et suiv.). — Pour le Politien, voir sa ballade des roses *I'mi trovai fanciulle*, et la stance I, 78 des *Stanze per la Giostra ;* pour le lierre, *ibid.*, st. 83.

§ 245. L'auditoire imaginaire de l'Arioste est censé revenir pour assister à la lecture suivante : XXXVI, 84 ; XXXVII, 21, 22.

Comme exemples de formes empruntées au langage familier on peut citer le verbe *croccia* (II, 39), ailleurs employé sous la forme *crocca* (III, 8), alors que la Crusca ne connaît que la forme *crocchiare* (dans le sens de rendre un son fêlé). Les infinitifs en — *allo* (pour - *arlo*) se rencontrent dans toutes les parties du poème, mais ils n'appartiennent à aucune des additions postérieures à l'éd. de 1516.

§ 247. Le seul exemple de l'hendicasyllabe dactylique, où on puisse découvrir quelque intention descriptive se rapporte au vol de l'hippogriffe que monte Atlant : Cavalca armàto il quadrùpede augèllo (II, 46).

Pour les vers portant un accent tonique fort sur 7, au détriment de l'accent rythmique sur 6, voir la stance déjà citée, I, 33, dont les vers 2 et 4 ont des accents toniques sur 6 et sur 7, et le vers 6 : sur 4, sur 6 et sur 7 ; mais il est facile au lecteur de faire ici ressortir, pour le rythme, l'accent 6. Les vers irréguliers sont ceux où les accents 4 ou 6 sont éclipsés par 7 ou par 5 : Benché, quanto a lèi, tèco io mi convenga (II, 4), où l'arrêt du sens est après *lei ;* — che forse, come è differente il viso (VI, 53), où il est malaisé de faire ressortir *cóme*. Voici un accent sur 5 qui est fort gênant : E onor, che fu molto più grave danno (VI, 3), où *fu* peut difficilement être mis en relief : les accents indiqués par le sens sont sur 2, 5, 8 et 10.

Sur l'hiatus voici quelques exemples : « Né ‖ altra in tutto il mondo » (III, 68) ; — Io da lei ‖ altrettanto era o più amato (VI, 48), où l'hiatus n'a pas lieu pour *più amaio* ; — Oh ‖ incurabil piaga.·. (XXXI, 6) ; mais dans la même stance : Oh iniqua gelosia, sans hiatus. — Può ‖ esser... (XLIV, 57), mais : più espresso, sans hiatus, st. 61 du même chant. — En un endroit, l'Arioste a évité à la fois l'hiatus et la synérèse en recourant à une élision insolite : La colpa a lui ma 'l re di Tartaria (XXXVI, 81), pour *ma al re ;* ce passage est une correction de 1532.

§ 248. Les irrégularités de la rime chez l'Arioste, sont âprement relevées par G. B. Bolza, *Manuale Ariostesco*, Venise, 1866, p. CIII. — Parmi les formes populaires à la rime, on peut signaler les infinitifs en *-allo* (sept fois), et l'adjectif *propia*, pour *propria* (quatre fois). — La coupure *sopra-veste* (XLI, 32), rime avec *cuopra, opra;* — la rime *errando ne le* | *Minacciose onde* (XVII, 27), à côté de *crudele, vele ;* voir encore XXVI, 96 (*fin che de le* | *Forze...* rime avec *fedele, querele*), XXXIV, 49 (*che per le* | *Liete piaggie*, avec *perle, averle*) et XLV, 1 (*Re*

di | *Lidia*, avec *vedi, piedi*). Mais l'accent tonique s'accommode mal de ces libertés lorsque *aver dé* (c'est-à-dire *deve avere*) rime avec *verde, perde*, car *dé* devrait être accentué (I, 43), et surtout *Misero me* (avec *come, nome*), car l'*o* final de *misero* ne peut être accentué. — Pour les exemples analogues chez Dante voir *Purg.* XX, 4 ; *Inf.* XXX, 87 et VII, 28 ; *Parad.*, V, 122. Dans les trois derniers cas (*non ci ha ; pur li ; Di', di'*) la voyelle finale peut difficilement être considérée comme atone.

Les strophes assonancées ne nous paraissent pas d'un très heureux effet ; voir sur la voyelle *a* : I, 53 ; II, 6 ; III, 46 ; etc... XLIV, 98 ; XLV, 110... ; sur *e* : I, 38 ; III, 19, etc..., XLIV, 46, 48 ; XLV, 31, 105... ; sur *o* : III, 22, etc..., XLV, 7, 35... — Les rimes « sdrucciole » se trouvent aux chants X, 76 ; XX, 14, 22 ; XXVI, 72 ; XXXI, 25 ; XLII, 33 ; — XII, 32 ; — XXIV, 59 ; — XIX, 105 ; I, 56 ; — rimes « tronche » : XXVII, 85 et XXV, 24 ; — rimes dantesques : XIV, 130 ; XII, 19 ; X, 104 ; XIX, 78 ; XLIV, 21 ; VIII, 51 ; X, 101.

§ 249. Sur la cacophonie des allitérations, voir G. B. Bolza, p. XCII. — Les allitérations de Dante citées ici sont bien connues ; outre Inf. I, 5, voir *ibid.*, XIII, 25. De ce dernier passage, l'Arioste a fait une véritable réédition au ch. XLII, st. 102 : « Come io credo che credi e creder dei ». Le vers de Pétrarque, « Morte m'ha morto » est dans la pièce 332, v. 43. L'Arioste écrit encore : « Ariodante ardea » (V, 18) ; « ... come lasca all'esca » (XXXIII, 14) ; « Ruggier... rugge... » (XXVI, 132), etc... — Il n'y a qu'un cliquetis de syllabes, où il est inutile de chercher une idée, dans des vers comme : « ... la Copia fuse | Il corno, l'onorò come suo donno » (XXV, 80), ou : « L'orsa con l'orso al bosco... » (V, 1) ; mais on découvre une intention assez claire dans ces exemples : « Vide... o le parve vedere... Che l'aria chiara ancor... Tutta tremante... », dans la description d'Olympe abandonnée sur une île déserte ; et dans la suite de la même stance, on remarquera la répétition des mots : pùi... più ; volto..., volto..., volte ; potere, potea ; chiamò, chiamare (X, 24).

Sur les reprises de mots en forme de litanies, voir Pulci, *Morgante*, ch. XXII, 142, 145, 185, 213, 246 ; XXIII, 2, 35, etc... ; XXVII, 102, 106...). L'Arioste ne connait pas ces exagérations puériles ; qu'on voie cependant la reprise des mots « il vostro Orlando » aux st. 62, 63 et 64 du ch. XXXIV. — Un artifice plus fréquent est celui qui consiste à reprendre au début d'une stance les mots par lesquels se terminait le précédente — usage renouvelé des Provençaux et familier à la plus ancienne poésie lyrique italienne ; il suffit de citer quelques exemples : III, 76-77 ; X, 92-93 ; XXIV, 63-64 et 107-108 ; XXXIII, 83-84, et surtout XLI, 7-8, 19-20,

27-28, 49-50 ; etc... — Au ch. x, st. 56, le dernier vers répète presque intégralement le v. 1 de la même stance.

On pourrait citer aussi bien des répétitions de mots parfaitement inexpressives, par exemple IX, 51 ; XXII, 69 ; XLVI, 1, etc... — Que ces répétitions conduisent le poète à un raffinement excessif dans l'expression des sentiments, cela résulte d'un exemple comme celui-ci, tiré d'un monologue de Bradamante : « Ahimè ! vorrò quel che non vuol chi deve | Poter del voler mio più che non poss'io » (XLIV, 41). Il y a lieu de noter que cet exemple, comme celui du chant IX, appartient aux additions de 1532 ; le goût du poète n'est donc pas devenu plus sévère sur ce point avec les années.

§ 250. A. D'Ancona, *Del secentismo nella poesia cortigiana del secolo XV* dans le volume « Studj sulla letteratura italiana dei primi secoli », Ancône, 1884).

Sur les subtilités placées dans les plaintes de Bradamante, voir fin de la note au § 249. — Au chant XXXIII, 64, le même personnage disserte sur la mort et le sommeil, d'après une élégie latine de Gerolamo d'Angera ; voir Pio Rajna, *Fonti*, p. 500, n. 2. — Pour la pièce latine de Marulle, voir P. Rajna, p. 402, n. 1.

G. A. Cesareo voit un trait de vérité dans les plaintes alambiquées de Roland (*La fantasia dell'A.*) et renvoie à une étude publiée dans une revue allemande de psychologie.

§ 254. L'appréciation est de F. Fòffano, *Il poema cavalleresco*, t. II, (Milan, Vallardi, *Storia dei generi letterari italiani*, 1904), p. 104.

Le style des satires de l'Arioste, d'une si piquante et si aimable familiarité, est fort éloigné de l'idéal qu'il a réalisé dans le Roland Furieux; même observation pour les fragments qui n'y ont pas trouvé place et en particulier pour les *Cinque Canti*.

Voici quelques exemples, destinés à justifier les jugements contenus dans ce §, et qui pourront paraître sévères :

Adverbes mal placés : « ... dove iniquamente — Fra due compagni morti un giovinetto | Trovò... » (XII, 65) ; *iniquamente* est à rapprocher de *morti*. — « Prima di guadagnarla t'apparecchia che tu l'adopri » (XXVII, 59) ; construire : *apparècchiati di guadagnarla prima che tu l'adopri*. — « In cambio ugual s'avvisa | Di Doralice a Rodomonte darla » (XXVI, 70) ; c'est-à-dire *s'avvisa di darla a Rod. in cambio ugual di Dor.* — « Perché voglio io della credenza altrui | che la veduta

mia giudichi peggio ? » (XIII, 77), c'est-à-dire *che la veduta mia giudichi peggio della credenza altrui.*

Substantifs ou verbes retardés : « Non aveva il campo d'Africa più forte | Nè Saracin più audace » (XIV, 26), c'est-à-dire *Saracin più forte nè più audace.* — Le démonstratif *quella* (XXIX, 23) est exprimé trois vers avant le substantif *esperienza.* — « Me sol creduto avrai, E pur avrai te meco offeso » (I, 19) ; du participe *offeso* il faut tirer : « tu auras cru *n'offenser* que moi, et pourtant... ».

Mots intercalés : « Slegate il cavalier, gridò, canaglia, — Il conte ai masnadieri... » (XXIII, 58) ; le vocatif *canaglia,* inséré entre le verbe et son sujet n'est là que pour la rime. — Le temps composé *abbia detto* voit ses deux éléments séparés par quatre vers (XXXVII, 64). — « So che nè al mondo il più sicuro stato | Di questo Re nè Imperador possiede » (XLIV, 63) ; joindre *Nè Re nè Imperador possiede...* — « Poi ch'alla più che mai sia stata o sia | Donna gentile e valorosa e bella | si caro stato sei... » (XLV, 94) ; construire *sei stato caro alla donna più gentile... che mai sia stata.* Voir encore, comme exemples de syntaxe équivoque I, 46 ; XV, 29 ; XXVII, 117, vers 7 ; etc...

Ugo Foscolo, parlant de l'Arioste, a eu le courage de remarquer que « non è da per tutto eguale a sé stesso, ché la via lunga lo stanca. Ond' è che talvolta sonnecchia finché abbia ricoverate le forze » (*Saggi di critica,* t. I, formant le tome X des *Opere edite e postume di U. F.,* Florence, 1859, p. 186-187). L'explication peut être discutée, mais le fait est dûment constaté. Parmi les critiques antérieurs du style de l'Arioste, il suffit de rappeler Udeno Nisiely et G. B. Bolza, déjà cités.

§ 253. Pour les jugements du XVI^e^ siècle sur les descriptions de l'Arioste, voir l'Apologie du poète par L. Dolce (dans l'éd. du *Rol. Furieux* de 1535), et celle qui a été légitimement restituée à l'Arétin, auteur d'un *Capitolo in lode all'Ar.* débordant d'enthousiasme (V. Cian, *Pietro Aretino per Lud. Ariosto,* Turin, 1911).

M. Giulio Bertoni a cru pouvoir parler de *Soggettivismo dell'Ariosto,* dans son volume : *Studi su vecchie e nuove poesie e prose d'amore e di romanzi,* Modène, 1921, p. 283-322. — Le jugement de J. Burcknardt, est dans son livre classique, *Die Cultur der Renaissance,* 4^e^ partie, ch. III (p. 23-24 du t. II dans la 7^e^ éd., Leipzig, 1899).

Le goût de réalisme, dont témoigne l'Arioste, dans les descriptions de voyages qu'il n'a jamais faits autrement que sur la carte, est relevé par Michele Vernero, *Studi critici sulla geografia nell'Orl. Fur.,* Turin,

1913, p. 125. Au reste, l'Arioste l'a dit lui-même (Sat. IV, v. 55-66).

§ 254. Pour la tempête du ch. XLI, les modèles en sont surtout au l. I de l'Enéide, v. 87 et suiv., au l. II des Métamorphoses, v. 474 et suiv. ; voir aussi Boccace, *Décam.* II, nouv. 7.

Shakespeare a pu connaître cette tempête à travers Greene et Lodge, chez lesquels l'imitation de l'Arioste paraît incontestable. Voir Anna Benedetti, *L'Orlando Furioso nella vita intellettuale del popolo inglese*, Florence, 1914, p. 195-232.

§ 255. Voir un article de Charles Dejob sur les *Descriptions de batailles dans l'Arioste et dans le Tasse*, dans le *Bulletin Italien* (Bordeaux), t. V, 1905, p. 277 et suivants.

Une curieuse comparaison, certainement empruntée à un spectacle que l'Arioste avait examiné avec attention est celle d'un nid de serpents écrasés par un rocher : l'un est tué, l'autre a perdu sa queue, un troisième ne peut plus se mouvoir, tandis qu'un quatrième plus heureux réussit à se couler dans l'herbe et à disparaître (XI I, 38-39).

Autres comparaisons sur les chiens : XVII, 88-89 ; XXXIV, 10 et 51, etc...

§ 257. Voici les vers de B. Varchi, cités par G. Fumagalli, *op. cit.*, p. 67 :

Morto è colui che tutti intese
Gli umani affetti, e li dipinse in carta.

Voir aussi L. Azzolina, p. 141, 272-274. — Sur les « caractères » des personnages de l'Arioste, J. Burckhardt, *op. cit.*, t. II, p. 44 ; Ch. Dejob, art. cité, p. 274.

La remarque sur le personnage de Roland chez Boiardo a été faite par R. Renier, *Rivista Europea*, 16 octobre 1878, p. 669-670. Elle a été reprise et brillamment développée vingt-deux ans plus tard par M. G. A. Cesareo, dans la *Nuova Antologia* du 16 novembre 1900, p. 285-287.

Une fois seulement, tout au début de son poème (I, 57) l'Arioste traite encore Roland sur le ton badin de Boiardo : il parle de « la sottise » de cet amoureux, qui n'a pas su profiter de tant de bonnes occasions pour assouvir son amour !

Sur la part de l'ironie dans le récit de la folie de Roland, voir les remarques de Enrico Nencioni dans son étude intitulée *Le tre pazzie*, dans son volume de *Saggi critici di letteratura italiana*, Florence, 1898, p. 143 et suiv.

§ 258. La critique moderne s'est parfois appliquée à réhabiliter l'Angélique de l'Arioste, c'est-à-dire à dénigrer l'Angélique de Boiardo, voir G. A. Cesareo, p. 289 et 292 ; ses remarques sont ingénieuses, mais non convaincantes. Giuseppe Crescimanno a poussé la thèse de Cesareo à l'absurde en soutenant que, dans le Roland Furieux, Angélique représente la femme aimante et heureuse, etc... (*Vela latina*, Naples, année 1914, p. 12-13). Pietro Nardi, dans un récent article de la *Rivista d'Italia* (15 mars 1926), intitulé « Ariosto », parle plus justement du personnage d'Angélique.

§ 259. Sur les femmes guerrières avant Boiardo et l'Arioste, voir P. Rajna, *Fonti*, p. 49-54, et, sur un poème où apparait déjà « Bradiamonte sorella di Rinaldo », p. 594 et suiv. — Parmi les témoignages relatifs à des femmes guerrières au XVI^e^ siècle, voir Bandello, dédicace au comte Bernardo da san Bonifacio, en tête de sa nouvelle IV, 16, où il est question d'une « Margaritona, femina poco onesta, ma prode molto », dont quelques exploits sont racontés. — On connaît la tradition qui représente la poétesse lyonnaise Louise Labé prenant part à des actions militaires, sous le nom du « chevalier Loys ».

§ 260. L'observation sur la surprenante docilité de Bradamante à l'égard de ses parents a été faite par des hommes avec lesquels il en coûte de ne pas être d'accord, R. Renier, dans la *Rivista Europea*, 1^er^ octobre 1878, p. 472, et Pio Rajna, *Fonti*, p. 54 et 591. C'est ce dernier qui a fait connaître une partie des *Storie di Rinaldo*, où « Braidamonte » est donnée pour une fille naturelle du duc Aimon (*ibid.*, p. 51 et suiv.).

« Roccaforte » (XLIV, 72) sur le rivage de la mer, entre Perpignan et Carcassonne (! !), est une localité qui n'est pas facile à identifier : il y a dans l'Aude un « Roquefort des Corbières » et un « Roquefort du Sault », mais aussi peu sur la mer que, d'ailleurs, Perpignan et surtout que Carcassonne !

§ 261. L'abbaye de Vallombreuse ne saurait être identifiée avec aucun lieu réel ; car d'abord l'Arioste n'en précise aucunement la situation géographique, et en outre il l'avait appelée *Valle spinosa* dans l'édition de 1516. Le poète a simplement repris le nom d'une abbaye célèbre de Toscane ; il lui a donné une homonyme en France.

Au sujet du dernier duel de Roger et de Rodomont, M. Pietro Nardi (art. cité) trouve que Rodomont y fait meilleure figure que son rival. Il ne faut pourtant rien exagérer ! Le reproche de félonie, adressé à

Roger, peut se justifier ; mais après les additions de 1532, et les dernières preuves de loyauté surhumaine qu'elles arrachent à Roger, on a mauvaise grâce à prendre le parti du violent roi d'Alger.

§ 262. Pio Rajna regrette la rudesse purement guerrière de la Marphise de Boiardo, et n'approuve pas que l'Arioste la montre habillée en femme (*Fonti*, p. 53).

§ 264. Les jugements cités sur le caractère d'Astolphe sont respectivement ceux de R. Renier, *Riv. Europea*, 16 octobre 1878, p. 671 ; — A. Scrocca, *Saggio critico sull'O. F.* (1889), p. 41 et suiv. ; et Cesareo (*La fantasia dell'Ariosto*), dont la thèse est reprise par L. Azzolina, *Il mondo cavalleresco di Boiardo, Ariosto e Berni*, 1912, p. 244.

§ 265. Sur les Sarrasins dans le Roland Furieux, voir P. Rajna, *Fonti*, p. 59 et suiv. — Sur Rodomont en particulier, voir l'article cité (§ 226) d'A. Momigliano dans le *Leonardo* du 20 mai 1927.

§ 267. Dans cette revue des rôles secondaires de femmes, j'ai cru devoir négliger les fées et les magiciennes — la luxurieuse Alcine, sa sage sœur Logistille, Mélisse — comme j'ai négligé Atlant parmi les hommes ; ce sont des personnages de convention, dont un, au moins, est magistralement dessiné ; ce ne sont pas des caractères proprement dits. Une observation nécessaire, à propos de Mélisse, l'infatigable protectrice de Bradamante, a été faite ci-dessus, note au § 157.

§ 268. Sur l'épisode de Sénape et ses sources classiques, voir P. Rajna *Fonti*, p. 534 et suiv.

§ 269. La discussion sur le caractère d'équilibre parfait du roman chevaleresque réalisé par Boiardo, repose essentiellement sur un jugement de Pio Rajna, *Fonti*, p. 37-39. Ce jugement a été contesté avec la plus grande modération par Pasquale Villari, dans son *Machiavelli e i suoi tempi*, t. II, p. 45-46 note (2e éd. de 1895). Voir aussi G. Natali, dans la *Cultura*, septembre 1922, p. 496-497. Parmi les plus récents défenseurs de Boiardo, il ne faut pas oublier Alfredo Panzini, *M. Maria Boiardo* (Messine, 1918).

Pour l'énumération des troupes britanniques et sarrasines, voir P. Rajna, p. 191-195.

L'abus de la mythologie dans les additions de 1532 peut être signalé par exemple aux chants XI, st. 44-45 et 70 ; XII, 1-2 ; XLV, 39 ; XLVI, 59, etc... — J'ai déjà relevé la fâcheuse paraphrase d'une poésie de

l'humaniste Marullo dans les plaintes de Roland (XXIII, 26-28) ; voir P. Rajna, p. 402.

§ 270. Le nom de Cellini, à propos de l'Arioste, a été cité par F. Persico, p. 38 des *Atti della R. Accad. di Sc. mor. e polit. di Napoli*, vol. XLVI, 1920.

§ 271. Le mot de Rodin, à propos de Phidias, a été cité avec opportunité par Th. Spœrri, *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso* (Berne, 1922), p. 37 ; voir Aug. Rodin, *L'art* ; *Entretiens*, p. 244.

§ 272. Pour les discussions auxquelles a donné lieu au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle la valeur comparée du *Roland Furieux* et de la *Jérusalem délivrée*, voir outre les ouvrages généraux (F. Flamini, *Il Cinquento ;* A. Belloni, *Il Seicento*, Milan, Vallardi) : F. Fôffano, *Pro e contro il Furioso*, dans *Ricerche letterarie*, Livourne, 1897, p. 57-84 ; A. Solerti, *Appendice alle opere in prosa* (*di T. Tasso*), p. 33 et suiv. Florence, 1892 ; Giuseppina Fumagalli, *La Fortuna dell' Orl. Furioso in Italia nel Secolo XVI ;* Ferrara, 1912 (*Atti e Memorie della deput. ferr. di storia patria, XX*). *Lettere a Bened. Varchi*, t. II, lettres 165 et 169 (p. 453).

§ 273 Pour le jugement de Machiavel, voir P. Villari, *N. Machiavelli e i suoi tempi ;* II^e^ partie, ch. VII (t. III, p. 38 de l'éd. de 1895). — Pour celui de Galilée, voir ses *Considerazioni intorno alla Gerus. Liberata.*

INDEX DES NOMS PROPRES

DES PERSONNAGES HISTORIQUES MENTIONNÉS DANS CET OUVRAGE

(A L'EXCLUSION DES NOTES)

Les Chiffres renvoient aux Pages.

Accolti (Bernardo, dit l'Unique Arétin), 252.
Agostini (Niccolò degli), 71, 215.
Alamanni (Luigi), 137.
Albanzani (Donato degli), 24.
Alberti (Léon-Battista), 26, 29.
Albini (Giovanni-Maria), 255.
Alexandre VI, pape, 47, 90, 261, 268.
Alphonse Ier, roi de Naples, 31, 32, 38.
Alphonse II, sous le nom de duc de Calabre, 47, 57.
Amorotto (Domenico d'), 137.
Angelico (Fra), 249, 250.
Anjou (Charles d'; roi de Naples), 266.
Anjou (René d'), 38.
Annunzio (Gabriel d'), 17.
Apollonius de Rhodes, 216.
Apulée, 57, 216, 320.
Aragon. Voir Alphonse Ier, Alphonse II, Ferdinand Ier.
Aragon (Béatrice d'), 95.
Aragon (Eléonore d'), 41, 43, 45-49, 51, 54, 57, 80, 81, 95, 260.
Aragon (Isabelle d'), 85.
Aragon (Jeanne d'), 252.
Arétin (Pietro Bacci dit l', ou le « Divin Arétin »), 252.
Arétin (l'Unique; voir Accolti Bernardo).
Ariosti (Filippa di Jacopo di Bonifazio, dit *La Bella Lippa*), 17, 73.
Ariosti (Francesco et Bonifazio, frères de la Bella Lippa), 73.
Ariosto (Alessandro), 118, 124.
Ariosto (Francesco, dit Pellegrino), 74.
Ariosto (Francesco), oncle du poète, 78.
Ariosto (Gabriele), 79, 129, 145, 158.
Ariosto (Galasso), 118, 147, 162.
Ariosto (Giambattista), 117, 118, 162.
Ariosto (Ludovico), passim (voir Table des matières).
Ariosto (Ludovico) archiprêtre, 80.
Ariosto (Malatesta), 74.
Ariosto (Niccolò), 41, 75, 76, 78, 79, 85-87.
Ariosto (Pandolfo), 83, 87, 88.
Ariosto (Rinaldo), 119, 123, 145, 147.
Ariosto (Virginio), 80, 117, 118, 129, 133, 134, 135, 146, 148, 156, 157, 158, 162, 281, 288.
Avalos (Alphonse d'; marquis del Vasto), 158, 160, 264.

Bandello (Matteo), 19, 20.
Barbaro (Francesco), 215.
Béatrice Portinari, 150, 241.
Bello (Francesco), dit l'Aveugle de Ferrare, 71, 215.
Bembo (Pietro), 77, 78, 84, 85, 88, 90, 94, 143, 252, 261, 289.
Benivieni (Girolamo), 215.

Bentivoglio (Lucrèce), 121.
Benucci (Alessandra), 119, 120, 121, 134, 143, 147-150, 241, 271, 289.
Berni (Francesco), 71.
Bibbiena (Cardinal de), 116.
Boccace (Giovanni), 24, 204, 210, 215, 238, 241, 272, 273, 285, 286, 303, 305.
Boiardo (Feltrino), 22, 55.
Boiardo (Matteo-Maria), 15, 39, 40, 54-58, 63-71, 80, 82, 93, 94, 102, 104, 184, 185, 209, 215-220, 227, 229, 230, 232, 233, 239, 240, 241, 243, 244, 247, 248, 253, 261, 305-308, 310, 312, 314-316, 321, 323.
Bolza (G.-B.), 296.
Borgia (Angela), 97.
Borgia (César), 90, 251, 261.
Borgia (Lucrèce), 47, 53, 90, 91, 95, 97, 100, 108, 121, 151, 153, 260, 261.
Boschetti, 98.
Bourbon (Connétable de), 151.
Bramante, 324.
Burckhardt (Jacob), 301, 306.
Buondelmonti (Zanobi), 137.
Byron (Lord), 20.

Calabre (duc de). Voir Alphonse II.
Calcagnini (Celio), 155.
Caleffini (Ugo), 19.
Cantelmo (Ettore), 112.
Cantino (Alberto), 255.
Caprara (Antonia), 56.
Caracciolo (G.-B.), 251.
Carducci (Giosué), 17, 80, 83, 84.
Castiglione (Baldassare), 215, 262.
Cattaneo (Cesare), 143, 144.
Catulle, 53, 117, 216, 253, 320, 321.
Cellini (Benvenuto), 323.
Cervantès, 219.
Charlemagne, 266.
Charles-Quint, 130, 150-152, 158-160, 235, 258, 263, 264, 266, 267, 269, 297.
Charles VIII, roi de France, 50, 69, 82.
Chrestien de Troyes, 216.
Chrysoloras (Manuel), 25.
Claudien, 216, 320.
Clément VII, pape, 142, 151, 159, 160. Voir aussi : Médicis (Jules de, cardinal),
Clément VIII, pape, 16.
Collenuccio (Pandolfo), 54.
Colleoni (Bartolommeo), 38.
Colomb (Christophe), 258.
Colonna (Fabrizio), 114.
Colonna (Prospero), 115, 158, 264.
Colonna (Vittoria), 252.
Commines (Philippe de), 110.
Constantin, empereur, 156-267.
Cornelius Nepos, 57.
Cortès (Fernand), 258, 264.
Cortogoli, 262.
Corvin (Mathias), 95.
Cossa (Francesco del), 33, 34.
Costabili (Rinaldo), 45.
Crivelli (Taddeo), 34, 35.

Da Bagno (Ludovico), 124.
Da Barberino (Andrea), 60.
Da Correggio (Niccolò), 54, 77.
Dall'Aquila (Serafino), 298.
Dante Alighieri, 9, 17, 24, 62, 95, 150, 215, 217, 234, 235, 241, 267, 289, 290, 291, 295, 296, 321.
Da Porto (Luigi), 110.
Decembrio (Angelo), 28.
Del Carretto (Manfredo), 23.
Della Rovere (Francesco-Maria), 133, 262.
Del Vasto (marquis). Voir Avalos (Alphonse, marquis del).
Doria (André), 152, 158, 159, 264, 269.
Dosso Dossi, 155.

Enzo (roi), 29.
Equicola (Mario), 123, 252.
Erasme, 215.
Esope, 78, 84.
Este (Alberto d'), 24, 33, 68.
Este (Alphonse Ier d'), 42, 47, 53, 78, 80, 90, 95, 96-100, 102, 108-114, 124, 125, 127, 130-133, 137-139, 141, 142, 150-152, 155, 158-160, 220, 253, 255, 260, 261, 268, 287.
Este (Alphonse II d'), 16.
Este (Azzo VIII, d'), 17.
Este (Béatrice d', béatifiée), 21.
Este (Béatrice d', duchesse de Mi-

lan), 42, 47, 48, 62, 78, 79, 95, 121, 260.
Este (Bianca d'), 19.
Este (Borso d'), 29-40, 44, 49, 51, 53-55, 57, 68, 73, 74, 132, 141, 255, 260.
Este (Diane d'), 121.
Este (Ferdinand d'), 42, 90, 95, 97-101.
Este (Francesco d'; fils d'Alphonse Ier), 154.
Este (Hercule Ier d'), 32-54, 57, 58, 62, 68, 75-78, 80, 82, 86, 87, 91, 94, 96, 97, 101, 103, 105, 108, 123, 132, 150, 220, 227, 255, 260, 268.
Este (Hercule II d'), 151-153, 158, 159, 261.
Este (Hippolyte d'; cardinal), 42, 89, 92, 94-103, 107, 109-111, 113, 114, 121-125, 130, 131, 151, 253, 255, 259, 260, 278.
Este (Isabelle d'; marquise de Mantoue), 41, 47, 62, 63, 68, 79, 95, 97-102, 108, 121, 153, 237, 252, 260-262.
Este (Jules d'), 96-101.
Este (Lionel d'), 25-31, 34, 37-41, 43, 53, 55, 73, 132, 260.
Este (Niccolò d'), 29, 37, 38, 40, 42-44.
Este (Nicolas III d'), 18-29, 34, 37, 38, 55, 62, 131, 132, 141, 255, 260.
Este (Obizzo d'), 17, 73, 89, 93, 94.
Este (Rinaldo d'), 42.
Este (Sigismond d'), 37, 42, 45, 49, 90, 100.
Este (Ugo Aldobrandino d'), 20, 21, 25, 28.
Eugène IV, pape, 25.
Euripide, 84.

Ferdinand Ier (roi de Naples), 38, 41
Ferrarino, 24.
Fioretti (Benedetto), voir : Nisiely (Udeno).
Flaminio (Marcantonio), 252.
Flores (Juan de), 216.
Foix (Gaston de), 114.
Fracastoro (Girolamo), 252.
Francesca da Rimini, 20, 290.
François Ier, roi de France, 130, 151, 152, 158, 159, 235, 263, 266.
Frédéric II, empereur, 29.
Frédéric III, empereur, 32, 54.
Fregoso (Costanza), 262.
Fregoso (Federico), 262.
Fregoso (Gentile), 262.
Fregoso (Ottaviano), 262.
Frundsberg, 151.
Fulgoso, voir Fregoso.

Galilée, 327.
Gama (Vasco de), 258.
Gambara (Veronica), 96, 252.
Garofolo (Girolamo), 140, 154.
Ghirlandaio (Domenico), 287.
Giovio (Paolo), 143.
Girard (Paul), 218.
Gonzague (Eléonore de), 121, 262.
Gonzague (Elisabeth de), 121, 262.
Gonzague (François de), 79, 108, 260.
Gonzague (Frédéric de), 40, 128, 153, 157.
Gonzague (Ludovic de), 115.
Gonzague (Marguerite de), 29.
Grazzini (A.-F.), 286.
Grégoire de Spolète, 84, 85.
Guarino (Battista), 54, 103.
Guarino de Vérone, 25-27, 54.
Guichardin (François), 138, 151.
Guillaume de Lorris, 235.

Henri VIII, 235.
Hérodote, 57, 216.
Homère, 88, 215-217, 321, 322.
Horace, 53, 128, 253, 320, 321.

Jules II, pape, 94, 107, 109, 113-117, 132, 151, 260.
Juvénal, 216.

La Fontaine, 210-212.
Lascaris (Jean), 252.
Laure, chantée par Pétrarque, 150, 306.
Lautrec (vicomte de), 130, 131, 151, 152.
Léon X, pape, 94, 115-117, 127-131, 133, 142, 143, 151, 238, 251, 267. Voir aussi : Médicis, Jean de, cardinal.
Lippa. Voir : Ariosti (Filippa).

Lippi (Filippino), 249.
Lippi (Filippo), 249.
Louis IX (Saint-Louis), 266.
Louis XII, roi de France, 85, 101, 108, 109, 151, 298.
Lucain, 320.
Lucien de Samosate, 57, 216.
Ludovic le More; voir Sforza (Ludovic).

Machiavel (Nicolas), 128, 252, 264, 265, 327.
Malacisio, 118, 162.
Malaguzzi (Daria), 75, 87.
Malaguzzi (Annibal), 92, 116, 125, 143.
Malaguzzi (Sigismond), 92, 131, 134, 143.
Malatesta (Paolo), 20, 62.
Malatesta (Sigismond), 20.
Manardo (Giovanni), 254.
Mantegna, 26, 237, 252.
Manuce (Alde), 157.
Marguerite d'Autriche, 151, 159.
Marie de France, 61.
Marone (Andrea), 259.
Martial, 53.
Martorell (J.), 216.
Marulle, 215, 298.
Mathilde (comtesse), 16.
Maximilien, empereur, 108, 235.
Médicis (Alexandre de), 159.
Médicis (Jean de, cardinal), 115. Voir aussi : Léon X.
Médicis (Jules de, cardinal), 127, 137, 142. Voir aussi : Clément VII.
Médicis (Cosme de, l'Ancien), 25.
Médicis (Laurent de, Le Magnifique), 29, 50, 59, 115, 126.
Médicis (Laurent de, duc d'Urbin), 126, 127, 142.
Médicis (Pierre de), 50.
Memmi (Lippo), 249.
Michel-Ange, 126, 287.
Mirandola (Gian Francesco della), 55.
Mirandole (Pic de la), 55, 252.
Molière, 327.
Molza (F.-M.), 143.
Montefeltro (Frédéric de), 38, 45, 140, 252.
Montefeltro (Guidobaldo de), 262.
Moro dal Sillico, 139.

Nabuchodonosor, 307.
Napoléon III, 266.
Navagero (Andrea), 252.
Nisiely (Udeno), 288.

Orioli (Giovanni), 27.
Orsolina Catinelli, 118, 162.
Otton IV, empereur, 262.
Ovide, 53, 216, 235, 282, 303, 320, 321.

Pacchioni (Filippo), 137, 141.
Paléologue (Jean), 25.
Palladio, 324.
Parisina Malatesta, 19, 20, 28, 62.
Pastorini (Pastorino dei), 123.
Paul II, pape, 32.
Pellegrino da Udine, 105.
Pépin, 266.
Pérugin (Pietro Vannucci, dit le), 249.
Pescara (marquis de), 158, 264.
Pétrarque (François), 9, 24, 56, 81, 120, 150, 215, 217, 267, 289, 291, 295, 297.
Phèdre, fabuliste, 84.
Piccolomini (Aencas Siloins), devenu Pie II, 19, 28, 32.
Pigna (J.-B.), 79, 93.
Pio (Alberto), 85, 150, 151.
Pio (Giovanni Lodovico), 36, 39.
Pirandello (Luigi), 249.
Pisanello (Vettore Pisano, dit), 26, 27.
Pistofilo (Bonaventura), 142, 143.
Pizarro (Francisco), 258.
Plaute, 54, 77, 80, 103, 104, 128, 154, 155.
Politien (Ange), 29, 53, 54, 77, 215, 289, 296, 304.
Pontano (Giovianо), 53.
Prisciano (Pellegrino), 69.
Properce, 53.
Pulci (Luigi), 59, 70, 215, 227, 244, 306.

Radagaise, 156.
Rajna (Pio), 214, 285.
Raphaël Sanzio, 106, 127, 249, 287.
Renée de France, 151, 152, 154, 158,

159, 261, 298.
Riario (Girolamo), 44.
Rodin (Auguste), 325.
Ronsard (Pierre de), 68.
Ruscelli (Girolamo), 272.
Russi (Franco dei), 35.
Ruzzante (F. Beolco, dit), 153-155.

Sadolet (Jacopo), 143.
Saluzzo (Ricciarda da), 37.
Sanctis (Fr. de), 219.
Sannazar (Jacopo), 252.
Savonarola (Girolamo), 49-52, 86, 265.
Savonarola (Michele), 30, 49.
Savonarola (Niccolô), 49.
Sforza (Anna), 51, 78.
Sforza (Jean-Galéas), 85.
Sforza (Francesco), 32.
Sforza (Francesco), fils de Jean-Galéas, 85, 151.
Sforza (Francesco-Maria), 159.
Sforza (Ludovic, le More), 42, 47, 49, 50, 62, 78, 79, 85, 255, 260, 268.
Shakespeare (William), 215, 303.
Silius Italicus, 216.
Sixte IV, pape, 44, 46.
Sordel de Mantoue, 24, 290.
Stace, 216, 227, 320-322.
Stella dei Tolomei, 19, 20, 26, 29.
Strozzi (Creusa), 119.
Strozzi (Ercole), 53, 79, 82, 91, 107, 108, 119.
Strozzi (Gian-Francesco), 149.
Strozzi (Laodamia), 49.
Strozzi (Lorenzo), 148, 150.
Strozzi (Tito di Leonardo), 119, 147-150, 289.
Strozzi (Tito Vespasiano), 26, 53-55, 69, 79, 119.

Tasso (Bernardo), 252, 327.
Tasso (Torquato), 10, 15, 62, 219, 228, 232.
Tebaldeo (Antonio), 91, 108, 143, 298.
Térence, 54, 80, 104, 128.
Titien, 117, 249, 287, 323.
Torelli (Barbara), 107.
Torraca (Francesco), 82.
Tour d'Auvergne (Madeleine de la), 126, 127.
Trotti (Alphonse), 123.
Tura (Cosimo), 34.

Valerio (Gian-Francesco), 251.
Valeruis Flaccus, 216, 320.
Varchi (Benedetto), 151, 306, 327.
Venturi (Adolfo), 47.
Véronèse (Paul), 249.
Verrocchio (Andrea del), 38.
Vida (Girolamo), 143, 252.
Vigne (Pierre de la), 291.
Vinci (Léonard de), 249, 323.
Virgile, 68, 128, 215-217, 227, 235, 259, 290, 291, 303, 320-322.
Visconti (Filippo-Maria), 32.
Visconti (Galeazzo), 63.

Weyden (Van der), 26.

Xénophon, 57.

Zampante (Gregorio), 52, 86.
Zucco (Gimignano), 142.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

PORTRAIT DE L'ARIOSTE attribué à Dosso Dossi (Bibliothèque de Ferrare)..... Frontispice.

PORTRAIT DE L'ARIOSTE, gravure sur bois, d'après un dessin de Titien (Edition de l'*Orlando Furioso*, Ferrare 1532)..... p. 164.

FAC-SIMILE d'une page des brouillons de l'Arioste (Bibliothèque de Ferrare, *Frammenti autografi dell'Orlando Furioso*, f. 19, verso)..... p. 288.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

AVANT-PROPOS 9

INTRODUCTION

LA RENAISSANCE A FERRARE AU XV^e SIÈCLE.

I. *Ferrare et la maison d'Este. — Le marquis Nicolas III.* . . 15

Coup d'œil sur les origines et la destinée de Ferrare § 1-2. — Les premiers sires d'Este, la « Bella Lippa ». Affermissement de la dynastie, § 3. — Nicolas III ; sa vie galante, § 4. — La tragédie d Ugo et de Parisina, § 5. — La dévotion des princes d'Este, § 6. — Les pèlerinages de Nicolas III, § 7-8. — Nicolas III protecteur des lettres ; le concile de Ferrare, § 9-10.

II. *Lionel d'Este. — L'époque de Borso* 26

Lionel idole des humanistes, § 11. — Son portrait physique et moral, § 12. — Lionel poète italien, § 13.

L'avènement de Borso ; sa popularité, § 14-15. — Ses visées et ses succès politiques, § 16. — Borso protecteur des arts : les fresques de Schifanoia ; la « Bible de Borso ». Protection accordée aux lettres, § 17-18. — Les ombres du tableau, § 19.

III. *Hercule I^er, ses débuts. — La guerre avec Venise. — Hercule et Savonarole* 37

La jeunesse d'Hercule : son accession au trône ducal, § 21-22. — Le complot de Niccolò fils de Lionel, § 23-25. — La guerre de Ferrare contre Venise ; la maladie d'Hercule ; la paix, § 26-28. — Corruption et superstition ; mort de la duchesse Eléonore, § 29. — Savonarole conseille au duc de réagir contre la démoralisation de Ferrare, § 30-31. — L'éclat du règne d'Hercule vient des poètes qui vécurent à sa cour, § 32.

IV. *Les lettres à la cour d'Hercule I^er. — Matteo Maria Boiardo et l' « Orlando Innamorato »* 53

La poésie latine : T. V. Strozzi ; traductions d'ouvrages anciens, § 33 — M M Boiardo ; ses œuvres diverses, § 34-36. — Boiardo fonctionnaire ducal : son caractère, § 37. — L' « Orlando Innamorato ». Epopée et roman français en Italie : « matière de France » et « matière de Bretagne » § 38-41. — Originalité créatrice de Boiardo, § 42. — Les deux premières parties du poème, § 43. — La troisième partie ; mort de Boiardo § 44. — Place de Boiardo dans l'histoire du poème chevaleresque, § 45.

PREMIÈRE PARTIE

VIE DE L'ARIOSTE (1474-1533).

I. *Les Ariosti. — Enfance et jeunesse du poète* 73

Les Ariosti de Ferrare ; deux lettrés : Francesco et Malatesta, § 46. — Niccolò Ariosto ; son mariage ; ses diverses charges, § 47. — Premières études de Ludovico ; son passage à l'Université, § 48. — Participation aux représentations comiques, § 49. — Débuts poétiques de l'Arioste : poésie galante ; le latiniste, § 50-51. — Ses études sous Grégoire de Spolète ; pourquoi l'Arioste fut un médiocre helléniste, § 53-54.

II. *L'Arioste chef de famille ; il entre au service du cardinal Hippolyte d'Este* 88

L'Arioste réduit à chercher un emploi à la cour, § 55-56. — Il est capitaine du château de Canossa ; séjour à Reggio ; activité poétique. Au service du cardinal, § 57-59. — Portrait du cardinal, § 60. — Les tragédies de 1505 et 1506, § 61-62. — L'églogue de l'Arioste sur ces événements, § 63. — La composition du Roland Furieux, § 64. — Les deux premières comédies de l'Arioste : *La Cassaria ; I Suppositi*, § 65-66.

III. *Au service du cardinal Hippolyte* (1509-1517) 107

L'assassinat d'Ercole Strozzi, § 67. — Guerre de Ferrare contre Venise : victoire de Polesella. L'artillerie du duc de Ferrare, § 68-69. — L'Arioste a-t-il pris part à des opérations militaires ? § 70. — Ambassades à Rome auprès de Jules II, § 71. — Election de Léon X ; déceptions de l'Arioste, § 72. — Les amours du poète : ses deux fils naturels, § 73. — Alessandra Benucci ; comment l'Arioste l'a chantée, § 74-75. — Déboires du poète : il quitte le service du cardinal : *Pro bono malum*, § 76-77.

IV. *Au service du duc Alphonse* (1518). — *Le gouvernement de la Garfagnana* (1522-1525) 124

Ce que la rupture avec le cardinal nous apprend sur le caractère de l'Arioste, § 78. — Le service du duc : missions à Florence en 1519, § 79-80. — Nouvelles comédies de l'Arioste : le *Negromante* (1520) ; l'emploi du vers comique, § 81. — Seconde édition du Roland Furieux (1521), § 82. — Mort du cardinal (1520) et de Léon X (1521) ; générosité de l'Arioste à l'égard de leur mémoire, § 83. — La guerre oblige Alphonse à suspendre les paiements de ses officiers ; plaintes de l'Arioste : il est nommé gouverneur de la Garfagnana, § 84.

Castelnuovo di Garfagnana dans les descriptions de l'Arioste, § 85. — Mécontentement du poète, § 86. — Difficultés avec lesquelles il est aux prises, § 87-89. — Justice, humanité, faiblesse aussi du gouverneur, § 90-91. — Il refuse d'aller à Rome comme ambassadeur auprès de Clément VII ; retour à Ferrare, § 92-93.

V. *L'Arioste à Ferrare : dernières années, derniers travaux ; sa mort* (1525-1533) 145

Le poète partage avec ses frères l'héritage paternel ; sa « petite maison » ; préoccupations d'argent, § 94-95. — Le mariage de l'Arioste. Autre aspect d'Alessandra, § 96-97. — La ligue de Cognac. Le duc de Ferrare entre l'Empereur et le roi de France, § 98. — Mariage du prince Hercule avec Renée de France : réjouissances et comédies : la *Cassaria* en vers ; la *Lena*. — Le théâtre fixe construit sur les plans de l'Arioste, et sa destruction, § 99-100. — Les corrections et additions au poème en vue de l'édition de 1532, § 101. — Episodes non insérés dans le Roland Furieux : les « Cinque Canti », § 102. — Les flatteries adressées à Charles-Quint et à ses généraux ; évolution de la politique du duc de Ferrare, § 103-104. — Dernières années ; la mort, la sépulture. Portrait de l'Arioste, § 105-106.

SECONDE PARTIE

LE « ROLAND FURIEUX ».

I. *La matière du Roland Furieux* 165

Méthode suivie dans l'analyse du poème, § 107. — L'action épique : la guerre des Sarrasins contre Charlemagne, § 108-113. — L'action sentimentale : l'amour et la folie de Roland, § 114-117. — L'action romanesque et généalogique : les amours de Roger et de Bradamante, § 118-126.

Actions secondaires : les aventures d'Astolphe, § 127-130. — Zerbin et Isabelle, § 131-135. — Brandemars et Fleurdelys, § 136-137. — Doralice et Mandricard, § 138-139.

Episodes isolés : Ariodant et Guenièvre, § 141-142. — Olympe et Biren, § 143-145. — Un mari fidèle : Norandin, § 146.

Quelques méchantes femmes : Horrigille, § 149. — Gabrine, § 149. — Lydie, § 150. — Les femmes homicides, § 151-153. — Un ennemi des femmes : Marganor le félon, § 154.

Histoires galantes : Richardet et Fleurdépine, § 155. — Le beau Joconde, § 156. — La coupe enchantée, § 157. — Argie et le petit chien, § 158.

Un épisode inachevé : la messagère d'Islande, § 159. — Conclusion, § 160.

II. *La personnalité du poète et la vie contemporaine dans le Roland Furieux* 214

Ce que l'Arioste doit à ses modèles et à ses sources ; l'originalité, § 161-167. — Son attitude en face de la matière de son poème : la chevalerie, § 168-175. — Le merveilleux chrétien, § 176-179. — La magie, § 180-185. — L'allégorie, § 186-191. — L'amour et les femmes, § 192-197. — Le comique et l'ironie, § 198-202. — Encore la question de l'originalité, § 203.

La vie contemporaine dans le Roland Furieux, § 204-208. — L'amour de la géographie, § 209-211. — La cour, les princes d'Este ; autres familles d'Italie, § 212-215. — Les princes étrangers et leurs grands capitaines, § 216. — Les idées politiques de l'Arioste, § 217-221. — Les idées morales, la grivoiserie, § 222-225.

III. *L'art dans le Roland Furieux* 274

Introduction, § 226.

L'art de la composition dans le Roland Furieux : la variété, le morcellement des récits, § 227-229. — L'unité de ton, § 230. — Les exordes des chants, § 231. — Suppressions et additions : le souci de l'équilibre, § 232-236. — Prétendues fautes de composition ; l'invraisemblance, § 237-238. — L'art de l'Arioste et la fresque décorative, § 239.

L'expression : la langue et le style, § 240-242. — Réminiscences de Dante, Pétrarque, Boccace, Politien, et du style populaire, § 243-245. — La versification et les éléments musicaux du style, § 246-249. — Traces de recherche et de subtilité ; obscurités. Conclusion sur le style, § 250-252.

Les aspects du monde extérieur : paysages ; tempêtes et naufrages ; batailles ; chasses. Les comparaisons. Les portraits, § 253-256.

Les caractères : Roland, § 257. — Angélique, § 258. — Bradamante, § 259-260. — Roger, § 261. — Marphise, § 262. — Renaud, § 263. — Astolphe, Charlemagne, § 264. — Rodomont, § 265. — Mandricard et divers autres Sarrasins, § 266. — Quelques figures secondaires de femmes, § 267.

L'influence classique, § 268-269. — L'idéal de beauté, et le culte de l'art, § 270-271.

CONCLUSION, § 272-273. 326

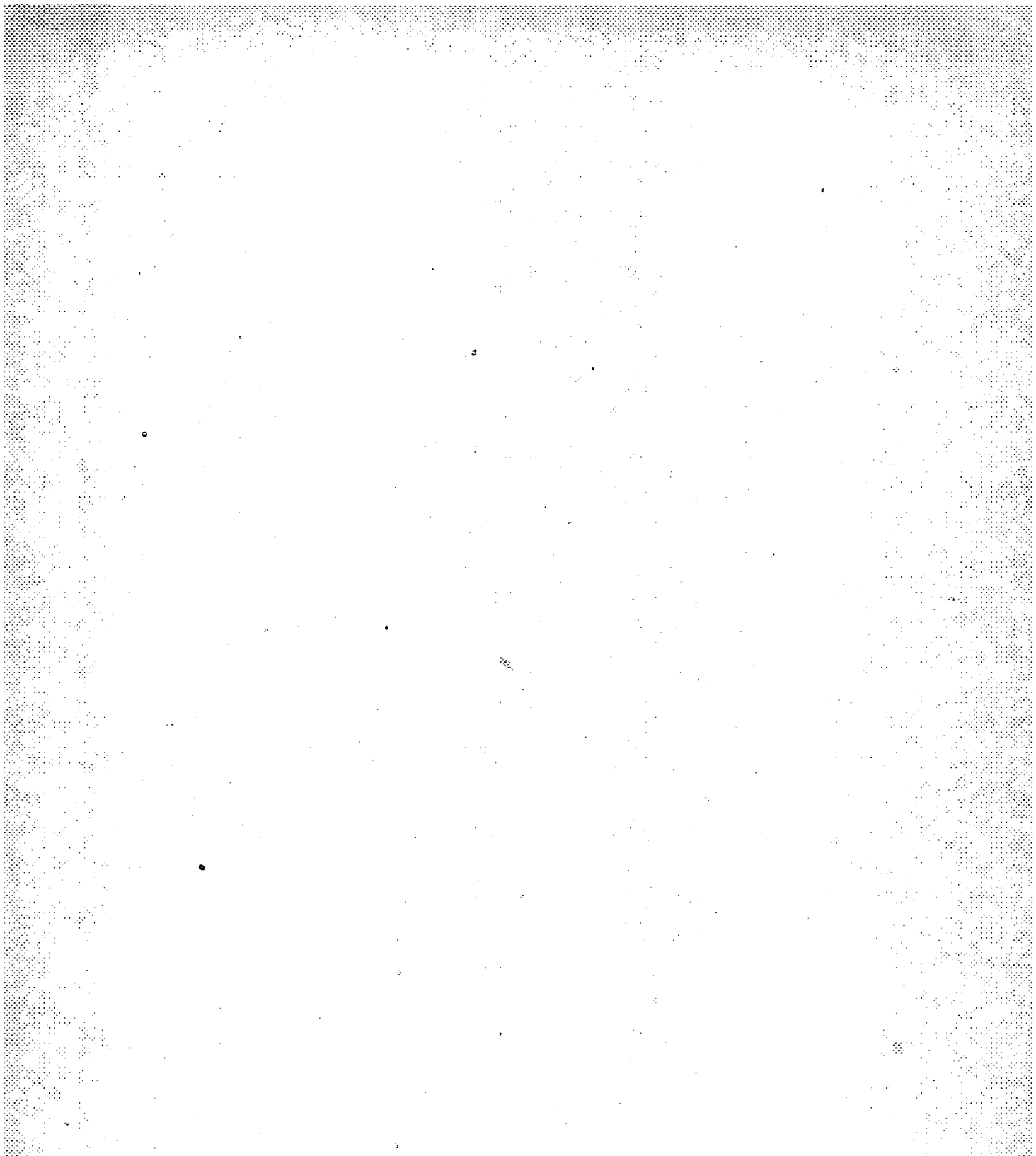
NOTES 329

INDEX DES NOMS PROPRES 381

LISTE DES ILLUSTRATIONS 386

TABLE DES MATIÈRES. 387

Imp. E. Jollibois, S. A. R. L., Bar-le-Duc.



LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION

BÉDARIDA (Henri). — **Parme et la France de 1748 à 1789.** 1928, in-8° de 615 pages avec 16 planches hors-texte..... 80 fr.

— **Les Premiers Bourbons de Parme et l'Espagne.** Inventaire analytique des principales sources diplomatiques, 1731-1802. Bibliothèque de l'Institut français de Florence, Série I, Tome X. 1928, In-8°, 214 pages ..... 24 fr.

BUSNELLI (M.-C.). — **Diderot et l'Italie.** 1925, in-8° de 350 p. 30 fr.

CHARBONNEL (J.-Roger). — **La pensée italienne au XVIe siècle et le courant libertin.** 1919, in-8°, 720 p..... 26 fr.

— **L'éthique de Giordano Bruno et le second dialogue du Spaccio. Contribution à l'étude des conceptions morales de la Renaissance italienne.** 1919, in-8°... ..... 13 fr.

COCHIN (H.). — **Lettres de Francesco Nelli à Pétrarque,** publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale. 1892, in-8°..... 7 f. 50

DANTE (Alighieri). — **Vita Nova.** Traduite avec une introduction et des notes par Henri COCHIN, 2e édit., 1914, in-12, LXXX-248 p. Exempl. de luxe..... 30 fr.

HAUVETTE (Henri). — **Études sur la Divine Comédie, la composition du poème et son rayonnement,** 1922, in-8°, 236 p..... 12 fr.

MAUGAIN (Gabriel). — **Giosue Carducci et la France.** 1914, in-8°, CLXXX-163 p. ..... 9 fr.

— **L'opinion italienne et l'intervention de l'Italie dans la guerre actuelle.** 1916, in-8°, 105 p..... 9 fr.

— **Etude sur l'évolution intellectuelle de l'Italie, de 1357 à 1750.** In-8°. ..... 15 fr.

DE NAVENNE (F.). — **Rome et le Palais Farnèse pendant les trois derniers siècles,** 1923, 2 vol. in-8°, de 300 p..... 30 fr.

RABELAIS. — **Œuvres complètes de François Rabelais.** Edition publiée sous la direction d'A. LEFRANC. In-4°. Tomes I et II : Gargantua. Tomes III et IV : Pantagruel. Les 4 vol. ensemble..... 240 fr.
(Tome V sous presse).

Revue du XVIe siècle, publiée par Abel LEFRANC et A. PLATTARD. Tome XV, 1928..... 40 fr. U. P. 62 fr. 50

Revue de littérature comparée, dirigée par F. Baldensperger et P. Hazard. Tome VIII, 1928..... 50 fr. — U. P. 100 fr.

ROCQUAIN (Félix). — **La France et Rome pendant les guerres de Religion.** 1924, in-8°, 500 p..... 35 fr.

RONZY (P.). — **Un Humaniste italianisant : Papire Masson. Bibliographie.** 1921, 2 vol. in-8° raisin. .. ... 72 fr.

Imp. E. Jollbois, S. A. R. L., Bar-le-Duc. — Th. Cubières, Dir.