

L'ARIOSTE:
DISCOURS DES PERSONNAGES,
SOURCES ET INFLUENCES

Édité par Gian Paolo Giudicetti
Illustré par Saul Darù



LES LETTRES ROMANES

Université catholique de Louvain

Les Lettres romanes

Numéros spéciaux :

Manzoni vivant (1985, n° 4)

Centenaire du symbolisme en Belgique (1986, n° 3-4) (reprint)

Unamuno, toujours proche, cinquante ans après... (1987, n° 3) (reprint)

Bernanos (1988, n° 4)

Saint Jean de la Croix (1591-1991) (1991, hors série)

Stendhal 1783-1842. Cultures antique et médiévale (1992, hors série)

Les Illuminations : un autre lecteur ? (1993, hors série)

La Littérature des camps : la quête d'une parole juste, entre silence et bavardage
(1995, hors série)

« *A l'heure encore de mon écrire* ». *Aspects de la littérature de Bourgogne sous Philippe le Bon et Charles le Téméraire* (1997, hors série)

Publié avec l'aide de la Typologie des sources du Moyen Âge occidental.

Les Écrivains espagnols face à la crise de 1898 (1998, hors série)

Création, sens, éthique : la triangulation des enjeux littéraires (2000, hors série)

« *Toutes choses sont faites cleres par escripture* ». *Fonctions et figures d'auteurs du Moyen Âge à l'époque contemporaine* (2004, hors série)

Publié avec l'aide de la Typologie des sources du Moyen Âge occidental.

Maurice Blanchot, la singularité d'une écriture (2005, hors série)

L'Arioste : discours des personnages, sources et influences (2008, hors série)

Rédaction et administration :

Les Lettres romanes

place Blaise Pascal, 1

B-1348 Louvain-la-Neuve (Belgique)

Tél. : 32 - (0)10 - 47.49.21

Fax : 32 - (0)10 - 47.25.79

E-mail : Lettres.Romanes@fltr.ucl.ac.be

L'Arioste dans le théâtre de la Renaissance : Robert Garnier, *Bradamante* (1582)

Les traductions et imitations françaises de l'*Orlando furioso* au XVI^e siècle

L'épopée de l'Arioste, basée à son tour sur l'*Orlando innamorato* de Matteo Maria Boiardo, avait été publiée en Italie dans sa première version en 1516, puis dans sa forme amplifiée et définitive en 1532. Déjà en 1543, on imprima à Lyon une traduction complète en français : *Roland Furieux. Composé premierement en ryme Thuscane par messire Loys Arioste, noble Ferraroy, & maintenant traduit en prose Françoisse : partie suyvant la phrase de l'Autheur ; partie aussi le stile de ceste nostre langue*.¹ Cette version en prose fut attribuée longtemps à Jean Martin ; mais dans la recherche récente on a préféré d'autres hypothèses, surtout celle proposée par Marie-Madeleine Fontaine, à savoir un travail en équipe sous la direction de Jean des Gouttes.² Le nom de ce dernier s'impose en raison de sa préface relative à cette traduction ; il y justifie le choix de la prose par l'imitation des romans de chevalerie, très populaires auprès du public français. Dans les vers « Au lecteur », qui se trouvent sur le frontispice de ce *Roland furieux*, on se réfère à l'*Amadís* espagnol, traduit en français en 1540-1543 par Herberay des Essarts :

¹ Cette introduction doit beaucoup aux articles de Jean VIGNES (« Traductions et imitations françaises de l'*Orlando furioso* (1544-1580) », dans *L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e siècle*. Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2003, pp. 75-98) et Frank-Rutger HAUSMANN (« Italia in Gallia. Französische literarische Übersetzungen aus dem Italienischen im Zeitalter der Renaissance », dans *Come l'uom s'eterna. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Kunstgeschichte Italiens und der Romania. Festschrift für Erich Loos*. Éd. par Giuliano STACCIOLI et Irmgard OSOLS-WEHDEN. Berlin, Arno Spitz, 1994, pp. 89-117) ; quant aux versions dramatiques, elles ont été commentées par Thomas ROTH (*Der Einfluss von Ariosts Orlando furioso auf das französische Theater*. Genève, Slatkine Reprints, 1971 [1^{re} éd. : Leipzig, 1905]) et Sijbrand KEYSER (*Contribution à l'étude de la fortune littéraire de l'Arioste en France*. Leiden, M. Dubbeldeman, 1933).

² Frank-Rutger HAUSMANN (*op. cit.*, p. 94) suppose que cette traduction a été établie par Jean des Gouttes en collaboration avec Jean Martin.

Si d'Amadis la tresplaisante histoire
 Vers les François à eu nouvellement
 Tant de faveur, de credit, & de gloire
 Parce qu'elle [est] traducte doctement,
 Le Furieux, qui dict si proprement
 D'Armes, d'Amours et de ses passions
 Surpassera, en ce totallement
 Avilissant toutes traductions.³

En 1555, Jean Fornier présenta sa version en vers du premier livre de l'*Orlando furioso* ; il y adopte la forme de la strophe italienne, mais remplace les *endecasillabi* par des décasyllabes, qui à travers la prédominance de la rime féminine sont assez proches de leur modèle. En 1556, Claude de Taillemont publia dans l'appendice de son recueil poétique *La Tricarite* un « Conte de l'Infante Genièvre, figle du Roy d'Ecosse pris du furieux è fet François [sic] » ; il s'agit d'une traduction en huitains du chant V de l'épopée italienne. Saint-Gelais commença peu de temps avant sa mort en 1558 à rédiger une version en vers du même épisode de l'*Orlando furioso*, en incluant aussi, à la différence de Taillemont, son début du chant IV et sa fin du chant VI ; cette traduction fut complétée en 1559 par Jean-Antoine de Baïf, qui en avait été chargé par le roi Henri II, lequel, ensuite, donna ce texte avec d'autres poèmes à Diane de Poitiers. De la même année 1558 est *L'Amie des Amies, imitation d'Arioste* par Berenger de La Tour, basée sur les chants XIII à XVI de l'ouvrage italien. L'héroïne du drame de Garnier est au centre du *Chant XXXII des plaintes de Bradamant [sic]*, publié en 1571 par Étienne de La Boétie. En 1572 parut le recueil *Imitations de quelques chans de l'Arioste par divers poetes françois* ; à côté de la *Genèvre* de Saint-Gelais et Baïf on y trouva une *Fleurdépine* du même Baïf, un *Renaud* de Louis Dorléans, et en outre plusieurs textes d'inspiration ariostesque par Philippe Desportes. Également en 1572, Nicolas Rapin présenta une version en vers du *Chant XXVIII du Roland furieux de l'Arioste*. En 1576, Gabriel Chappuys publia un nouveau *Roland furieux* en prose. La dernière traduction qu'il faut encore mentionner ici est *L'Arioste francoes [sic] de Jean de Boessieres de Montferrand an Auvernie. Auec les Argumans, & Allegories, sur chacun Chant*, publié en 1580, deux ans avant la *Bradamante* de Garnier.

On avait aussi commencé très tôt à adapter des parties de l'épopée ariostesque pour le théâtre en France. Plusieurs contemporains⁴ témoignent d'une représentation commandée par Catherine de Médicis en 1564 à la Cour de Fontainebleau d'une tragicomédie appelée *La Belle Genièvre*, basée sur les chants IV à VI de l'*Orlando furioso*. Malheureusement, le texte de cette pièce a été perdu et on ne connaît pas non plus son auteur. Autour de 1575, Gilles Fumée, auteur aussi de l'adaptation en prose *Le Miroir de loyauté qui est l'histoire déplorable*

³ *Roland furieux*, d'après Jean VIGNES, *op. cit.*, p. 79.

⁴ Abel Jouan, Pierre de Ronsard, Michel de Castelnau et Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme. Cf. Sijbrand KEYSER, *op. cit.*, pp. 73-75.

de *Zerbin*, publiée cette même année, aurait créé une version pour la scène du même épisode ariostesque.⁵ Finalement, on sait qu'au théâtre du Havre a été joué un *Roland furieux* en 1581⁶ ; mais on manque d'informations plus précises sur cet ouvrage.

On n'a pas mentionné ces quelques étapes de la réception de l'*Orlando furioso* en France sans raison : selon sa biographe Marie-Madeleine Mouflard,⁷ Garnier avait des connaissances très limitées de la langue italienne et était donc obligé de lire l'épopée de l'Arioste à l'aide d'une traduction française. Étant donné que ces adaptations n'avaient pas hésité à détacher certains personnages et épisodes de la structure globale de l'*Orlando furioso*, et que ce type de florilège avait eu beaucoup de succès auprès du public français, Garnier devait se sentir encouragé à procéder de manière similaire dans son drame. En outre, on suppose que Desportes, dont l'amitié avec Garnier est avérée,⁸ aurait pu lui suggérer l'idée de choisir comme modèle cette fois-ci un auteur italien au lieu des auteurs de l'Antiquité qu'il avait imités dans ses tragédies.⁹

La carrière professionnelle et littéraire de Robert Garnier et sa position politique et religieuse

Robert Garnier naquit probablement en 1545 à La Ferté-Bernard (Sarthe) et mourut en 1590 au Mans. De 1563 à 1566 il étudia le droit à Toulouse ; ensuite il vécut jusqu'en 1569 à Paris, où il fut nommé avocat au parlement en 1567. En 1569, il obtint un poste de juge au Mans, en 1574 il fut promu lieutenant-criminel, et en 1586 il arriva à l'échelon le plus élevé de sa carrière professionnelle avec son admission au Grand Conseil du Roi sous Henri III.

Il commença très tôt à écrire des poèmes ; en 1564 et 1566, il remporta un deuxième et un premier prix aux Jeux floraux de Toulouse. Sa première pièce de théâtre, la tragédie *Porcie*, fut publiée en 1568, suivie par d'autres tragédies avec des sujets grecs ou romains : *Hippolyte* (1573), *Cornélie* (1574), *Marc-Antoine* (1578), *La Troade* (1579) et *Antigone* (1580). Avec la tragicomédie *Bradamante* sur un sujet ariostesque (imprimée en 1582, mais rédigée probablement quelques années auparavant), Garnier s'éloigna des thèmes et de la forme de sa production dramatique antérieure. Dans la dernière pièce rédigée avant sa mort, *Les Juives* (1583), il adapta une matière biblique et retourna au genre de la tragédie.

⁵ Ainsi Thomas ROTH (qui de sa part se réclame de Goujet), *op. cit.*, p. 110. Frank-Rutger HAUSMANN par contre (*op. cit.*, p. 103) mentionne comme ouvrage de Fumée seulement *Le Miroir de loyauté*.

⁶ Selon le rapport de Gustave Lanson, cité par Thomas ROTH (*op. cit.*, p. 110) ; cf. aussi Sijbrand KEYSER (*op. cit.*, pp. 43-44), qui cite le *Journal de Guillaume et de Michel Le Riche*.

⁷ Marie-Madeleine MOUFLARD, *Robert Garnier, 1545-1590. La Vie*. La Ferté-Bernard, R. Bellanger, 1961.

⁸ Garnier dédia à Desportes son *Élégie sur le trépas de Ronsard*.

⁹ Ceci est une hypothèse d'Henri CHARDON (*Robert Garnier. Sa vie, ses poésies inédites*. Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1^{re} éd. : Paris, 1905], pp. 133-134), qui pourtant néglige d'en apporter une preuve.

Garnier est considéré aujourd'hui comme le plus important auteur du théâtre français du XVI^e siècle, qui a contribué de manière décisive à préparer la floraison dramatique de la période dite « classique ». ¹⁰ Il est à situer dans la tradition du théâtre humaniste ; ses prédécesseurs furent Théodore de Bèze (*Abraham sacrifiant*, 1550), Étienne Jodelle (*Cléopâtre captive*, 1553), Jacques Grévin (*Jules César*, 1561) et Jean de La Taille (*Saül le furieux*, 1562). Ce dernier publia en 1572 *L'Art de la tragédie*, une série de règles pour le théâtre, recommandant par exemple de respecter les unités aristotéliennes de lieu, de temps et d'action et d'utiliser des alexandrins avec une succession régulière de rimes masculines et féminines. Ces consignes, défendues aussi par Jean Vauquelin de la Fresnaye (*L'Art poétique*, 1574), furent presque toujours observées par Garnier dans ses pièces, pour la plupart même dans sa tragicomédie.

Vu le fait que, dans *Bradamante*, Garnier fait allusion aux guerres de religion dans la France de son époque à travers la description de la lutte des chrétiens contre les païens, racontée dans l'épopée ariostesque, et que le Charlemagne de cette pièce renvoie aux rois français du XVI^e siècle, il est important de connaître la position politique et religieuse de Garnier. ¹¹ Pendant ses études à Toulouse, il composa plusieurs poèmes qui traitent des troubles sociaux dans sa patrie, assumant toujours la perspective d'un catholique royaliste. Catherine de Médicis, veuve d'Henri II et de 1559 à 1574 régente au nom de ses fils mineurs François II et Charles IX, s'était efforcée dès le début d'arriver à une réconciliation avec les protestants français, mais ne pouvait rien contre le fanatisme et l'intolérance des Guise. Cette famille peut être considérée comme la vraie responsable du massacre de Vassy en 1562, le déclencheur de la première des guerres de religion ; afin de venger les victimes de Vassy, un protestant assassina le duc François de Guise en 1563. Dans son « Chant royal allegorique des troubles passés de la France » (1564), Garnier se réfère à cette discorde à travers l'image des vents violents et de la mer mouvementée, en souhaitant une paix prochaine : « Messieurs, toujours l'auster n'est pestilentieux, / Le peuple on ne voyt pas toujours seditieux ». ¹² Quand Charles IX visita Toulouse en 1565, Garnier rédigea une série de six poèmes, dans lesquels il célébra le monarque pour avoir rétabli l'ordre public : « Les troubles mutineux dont noz cœurs estoient plains, / Tu as, Sire,

¹⁰ Pour la place de Garnier dans l'histoire littéraire, cf. *Französische Literaturgeschichte*, herausgegeben von Jürgen GRIMM, unter Mitarbeit von Elisabeth AREND-SCHWARZ, Karlheinz BIERMANN, Brigitta COENEN-MENNEMEIER, Frank-Rutger HAUSMANN, Sabine JÖCKEL, Peter-Eckhard KNABE, Hans-Jürgen LÜSEBRINK, Ulrich MÖLK, Hanspeter PLOCHER, Dietmar RIEGER, Peter WUNDERLI und Margarete ZIMMERMANN (Stuttgart, Metzler, 1994), et Hans-Joachim LOPE, *Französische Literaturgeschichte* (Wiesbaden, Quelle & Meyer, 1990).

¹¹ Pour l'arrière-plan social, cf. Lucien BÉLY, *Histoire de France* (Paris, Éditions Jean-Paul Gisserot, 2003), pp. 44-50, et *Kleine Geschichte Frankreichs*, herausgegeben von Ernst HINRICHS, unter Mitarbeit von Heinz-Gerhard HAUPT, Stefan MARTENS, Heribert MÜLLER, Bernd SCHNEIDMÜLLER und Charlotte TACKE (Stuttgart, Reclam, 2003), pp. 148-163.

¹² Robert GARNIER, *Les Juifves, Bradamante, Poésies diverses*. Texte établi et présenté par Raymond LEBÈGUE. Paris, Les Belles Lettres, 1949, p. 210.

banny de ta subjecte France ».¹³ Dans son « Chant royal en allegorie » (1566), il fit l'éloge du roi comme nouvel Hercule, vainqueur des monstres de son temps, en offrant lui-même l'explication de cette allégorie : « Par les monstres j'entendz les hommes factieux, / Qui sur ce bord gaulois firent tant de domaige ».¹⁴ Mais son poème le plus long et le plus important sur ce thème est l'« Hymne de la Monarchie », composé en 1567 à Paris, qui ne comprend pas moins de 532 vers. Garnier dédia cet ouvrage à Guy du Faur, Seigneur de Pibrac, un de ses camarades d'études de Toulouse, qui était arrivé dans la capitale dix-huit mois avant lui, là où il avait obtenu le poste prestigieux d'avocat général. Pibrac dut cet avancement à la protection du chancelier Michel de l'Hôpital ; il est assez probable que Garnier ait été présenté à cet homme d'état par son ami,¹⁵ et ceci expliquerait en partie les références aux théories sociales de Michel de l'Hôpital dans les pièces de Garnier (entre autres, aussi dans *Bradamante*). Dans l'« Hymne de la Monarchie », Garnier présente cette forme de gouvernement comme meilleure que la démocratie ou le règne de l'aristocratie¹⁶ ; même l'existence de tyrans ne discrédite pas à ses yeux l'idéal de l'institution monarchique. Quand Garnier compare dans ce poème la nation française à une barque qui a besoin d'un timonier pour ne pas faire naufrage, il peut s'inspirer d'une image présente dans les écrits du chancelier.¹⁷ L'hymne se termine avec la glorification de la maison Valois ; Garnier mentionne parmi les devoirs du roi (à ce moment-là, Charles IX) celui de combattre en général suprême les ennemis de la nation et celui de garantir le bien-être de ses sujets en temps de paix (un idéal de monarche qu'on retrouve dans le personnage de Charlemagne de *Bradamante*). Au moment de la rédaction de ce poème, le paroxysme sanguinaire des guerres de religion françaises n'avait pas encore été atteint : il fallait attendre la nuit de la Saint-Barthélemy de 1572, au cours de laquelle pas moins de 3 000 huguenots furent massacrés dans Paris seul. Quant à Garnier, il se distingua pendant presque¹⁸ toute sa vie par une attitude de tolérance en matière religieuse ; il avait connu des protestants déjà au temps de ses études à Toulouse et n'avait jamais pris de recul à l'égard de leurs relations. Ce qui était plus important pour lui que

¹³ *Ibid.*, p. 213.

¹⁴ *Ibid.*, p. 215.

¹⁵ Cette hypothèse est soutenue par Marie-Madeleine MOUFLARD (*op. cit.*, p. 145) : « Garnier [...] retrouve à Paris Pibrac et, par lui, va presque certainement être mis en contact avec Michel de l'Hôpital. [...] Nous n'avons aucune preuve positive de relations entre Garnier et Michel de l'Hôpital, mais nous pouvons tirer de plusieurs circonstances aussi bien que de rapprochements entre des textes de Garnier et d'autres, alors inédits, du chancelier, des indices concordants ».

¹⁶ Robert GARNIER, *Poésies diverses*, *op. cit.*, p. 220 : « Mais quant à moy, je veus, tant que le docte Chœur / Du mont Parnassien m'échauffera le cœur, / Execrer par mes vers cete Aristocratie, / Avec l'ordre confus de la Democratie : / Et publier par tout le désiré bonheur / Que c'est en un païs de n'avoir qu'un seigneur, / L'infini bien que c'est à toute une Province / De demeurer paisible en la main d'un seul Prince ».

¹⁷ Cf. Marie-Madeleine MOUFLARD, *op. cit.*, p. 147.

¹⁸ Il y a des spéculations sur son possible rapprochement des extrémistes catholiques de la Ligue dans les dernières années de sa vie (en tout cas, seulement après la publication de *Bradamante*).

l'unité religieuse de la France, c'était de maintenir l'ordre social et d'éviter l'effusion de sang ; avec cette attitude pragmatique, on peut le classer dans la fraction des « Politiques »,¹⁹

Robert Garnier, *Bradamante* (1582)

La relation intertextuelle avec l'Arioste

Garnier base l'action de son drame en cinq actes *Bradamante* en substance sur les trois derniers chants (XLIV à XLVI) de l'*Orlando furioso*, où l'Arioste raconte comment les derniers obstacles rencontrés sur le chemin vers le mariage de Ruggiero et Bradamante sont surmontés. Comme chez l'auteur italien, chez Garnier les parents de Bradamante, Aymon et Béatrix, vu leur ambition excessive, s'opposent à cette union, souhaitant procurer à leur fille comme mari Léon, fils et futur héritier de l'empereur de Byzance. Mais Bradamante réussit à convaincre Charlemagne de faire dépendre le choix de son fiancé d'un duel avec elle, dans la conviction que Roger sera le seul homme capable de la vaincre. Pendant ce temps, au cours d'une bataille à Belgrade, Roger est fait prisonnier et doit être exécuté ; celui qui lui sauve finalement la vie est justement Léon, qui ne sait pas encore que Roger est son rival dans la lutte pour le cœur de Bradamante. Quand Léon demande à Roger de le remplacer dans le duel avec Bradamante en dissimulant sa véritable identité sous l'armure, Roger se sent obligé moralement de lui faire cette faveur, malgré son déchirement intérieur. En évitant de blesser Bradamante, il peut néanmoins tellement la fatiguer pendant le combat qu'il est déclaré vainqueur, bien entendu sous le nom de Léon. Afin d'aider Bradamante à éviter le mariage avec l'héritier de Byzance, la sœur de Roger, Marphise, déclare devant Charlemagne que le frère de Bradamante, Renaud, a déjà promis sa main à Roger, sans consulter auparavant ses parents. Quand le duel entre Léon et Roger doit décider qui des deux épousera Bradamante, ce dernier ne peut plus se cacher ; mais Léon se montre assez généreux pour ne pas vouloir empêcher le bonheur des deux amants. Même la résistance d'Aymon et Béatrix peut être surmontée, car par une heureuse coïncidence on offre juste à ce moment la couronne bulgare à Roger, comme récompense pour ses mérites pendant la bataille de Belgrade ; en l'acceptant, il devient un gendre tout à fait présentable.

Avant d'examiner les modifications introduites par Garnier dans la structure de l'action et dans les personnages, on montrera la relation intertextuelle entre l'épopée italienne et le drame français.²⁰ Garnier remplace les *endecasillabi* de

¹⁹ Lucien BÉLY, *op. cit.*, p. 47 : « Les Politiques, quant à eux, affirmaient que la souveraineté appartenait au roi seul, qu'il ne devait la partager avec personne et que la conservation de l'État était indépendante de l'unité de religion ».

²⁰ Pour analyser cet aspect, on peut se baser sur les recherches de Thomas ROTH et Sijbrand KEYSER (*op. cit.*).

l'Orlando furioso par l'alexandrin avec des rimes alternées (masculines et féminines), selon la recommandation des poétiques de ses contemporains. Normalement il cherche ses propres expressions, mais il traduit parfois une phrase de l'original ou adopte une image de l'Arioste.

Après un premier acte assez indépendant, on trouve un plus haut degré d'intertextualité dans le deuxième acte du drame, où la controverse entre Renaud et Aymon est racontée d'une manière beaucoup plus détaillée par Garnier que par l'Arioste. Cette dispute sur le choix du futur mari de Bradamante occupe chez l'auteur italien seulement trois strophes du chant XLIV, à savoir les stances 35, 36 et 75, dont voici la dernière :

Rinaldo, che si vide la sorella
per astuzia d'Amon tolta di mano,
e che dispor non potrà più di quella,
e ch'a Ruggier l'avrà promessa invano ;
si duol del padre, e contra a lui favella,
posto il rispetto filial lontano.
Ma poca cura Amon di tai parole,
e di sua figlia a modo suo far vuole.²¹

Garnier par contre consacre à cet épisode pas moins de 188 vers, l'entière scène II du deuxième acte (vv. 287-474) ; on en citera ici seulement une petite partie :

RENAUD.

[...]
Ne la contraignez point, vous seriez à jamais
Fasché de luy voir faire un mesnage mauvais.

AYMON.

Qui te fait si hardy de me venir reprendre ?
Penses-tu que de toy je vueille conseil prendre ?
Dequoy t'empesches-tu ? me viens-tu raisonner ?
Et quoy ? qui t'a si bien appris à sermonner ?
O le brave cerveau !

RENAUD.

Ce que je viens de dire
N'est pas pour vous prescher ny pour vous contredire.

AYMON.

Pourquoy donc ? qui te meut ?

RENAUD.

C'est pour vous declarer
Ce que probablement vous pouvez ignorer.

AYMON.

Et quoy ?

²¹ Ludovico ARIOSTO, *Orlando furioso* (Edizione a cura di Marcello Turchi. Milano, Garzanti, 1974), XLIV, 75, vv. 1-8.

RENAUD.

Que Bradamante ailleurs a sa pensée.

AYMON.

Cela ne rompra pas ma promesse passée.²²

La scène suivante, la troisième du second acte, qui contient une discussion entre Bradamante et sa mère Béatrix à propos du même sujet, a également été beaucoup amplifiée. Chez l'Arioste, l'unique défense de la fille contre un mari indésirable est son silence :

Sta Bradamante tacita, né al detto
de la madre s'arrisca a contradire :
che l'ha in tal riverenza e in tal rispetto,
che non potria pensar non l'ubbidire.²³

Chez Garnier, Bradamante répond à sa mère avec obstination et une série de bonnes excuses, dans une scène qui occupe 234 vers (vv. 475-708) ; c'est finalement avec la menace d'entrer au couvent qu'elle peut attendrir Béatrix :

Plustost ayez Roger, allez-le poursuivant,
Que vous enfermer vive aux cloistres d'un Convent.²⁴

Au début du troisième acte (vv. 709-804) pendant l'entretien entre Léon et Roger, ce dernier doit se décider d'une manière presque cornélienne entre l'amour et le devoir, choisissant après maints tourments intérieurs de prendre la place de Léon pendant le duel ; cette scène du drame est basée sur les stances 55-60 du chant XLV de l'*Orlando furioso*.

Le monologue plaintif de Bradamante dans la deuxième scène de l'acte III est une imitation souvent littérale de plusieurs stances de l'Arioste ; dans ce cas-ci, le passage a presque la même extension dans le drame que dans l'épopée. Que l'on compare par exemple les vv. 829-832 de Garnier avec les quatre premiers vers de la strophe 34 du chant XLV de l'Arioste :

Je ressemble à celui qui de son or avare,
Ne l'esloigne de peur qu'un larron s'en empare :
Tousjours le voudroit voir, l'avoir à son costé,
Craignant incessamment qu'il ne luy soit osté.

Son simile all'avar c'ha il cor sì intento
al suo tesoro, e sì ve l'ha sepolto,
che non può lontan viver contento,
né non sempre temer che gli sia tolto.²⁵

On peut constater une similaire proximité par rapport au modèle dans les vv. 835-840 et 841-848 du drame ; les passages de référence dans l'*Orlando furioso* sont les suivants : XLV, 36, vv. 1-6 et XLV, 38, vv. 1-8.

²² Robert GARNIER, *Bradamante*, op. cit., vv. 299-310.

²³ Ludovico ARIOSTO, *Orlando furioso*, op. cit., XLIV, 39, vv. 1-4.

²⁴ Robert GARNIER, *Bradamante*, op. cit., vv. 699-700.

²⁵ *Ibid.*, vv. 829-832. — Ludovico ARIOSTO, *Orlando furioso*, op. cit., XLV, 34, vv. 1-4.

Pendant l'épisode du duel entre Bradamante et Roger travesti en Léon (les vv. 1032-1117 du drame), la ressemblance entre le texte de Garnier et celui de l'Arioste est également assez frappante. On indiquera ci-dessous les correspondances :

Orlando Furioso, XLV, 71 —> *Bradamante*, vv. 1043-1048

Orlando Furioso, XLV, 72 —> *Bradamante*, vv. 1049-1052

Orlando Furioso, XLV, 73 —> *Bradamante*, vv. 1057-1066

Orlando Furioso, XLV, 77 —> *Bradamante*, vv. 1067-1076

Orlando Furioso, XLV, 74 —> *Bradamante*, vv. 1077-1080

Orlando Furioso, XLV, 75 —> *Bradamante*, vv. 1081-1092

La déception de Bradamante après la perte du duel contre le soi-disant Léon et son étonnement face à l'absence de Roger sont exprimés dans les vv. 1189-1192 du drame, presque avec les mêmes mots que dans la strophe 97 du chant XLV de l'Arioste.

Tandis que la scène IV du quatrième acte est de l'invention de Garnier, la scène V suit l'action (pas les expressions) de l'auteur italien, plus exactement les strophes 103-115 du chant XLV.

Dans le cinquième acte de *Bradamante*, on voit que l'ordre des parties dans lesquelles on peut identifier une influence intertextuelle ne correspond pas toujours à la structure de l'épopée italienne : Garnier a donc effectué des permutations. Le récit des ambassadeurs bulgares sur les prouesses militaires de Roger en faveur de leur nation dans la deuxième scène de cet acte (vv. 1559-1570) est une version abrégée des strophes 84-88 du chant XLIV de l'*Orlando furioso*, et ceci malgré le fait que dans l'acte précédent Garnier avait déjà imité le chant suivant.

Après une troisième scène librement élaborée par l'auteur français, le début de la scène IV du cinquième acte suit de nouveau assez étroitement le modèle italien, dans ce cas-ci les strophes 54-55 du chant XLVI. Que l'on compare la fin de ces deux passages, où Léon cède Bradamante à Roger ; les six vers de l'Arioste en deviennent quatre chez Garnier :

se s'ha da meritarla per valore,
qual cavallier più di costui n'è degno ?
s'aver la dee chi più le porta amore,
non è chi 'l passi o arrivi al suo segno.
Ed è qui presto contro a chi s'opponne,
per difender con l'arme sua ragione.

Nul autre tant que luy merite Bradamante,
Soit en digne valeur, soit en amour ardante :
S'il se presente aucun qui le vueille nier,
Il est prest sur le champ de le verifier.²⁶

²⁶ Ludovico ARIOSTO, *Orlando furioso*, op. cit., XLVI, 55, vv. 3-8. — Robert GARNIER, *Bradamante*, op. cit., vv. 1633-1636.

En présentant ces quelques exemples de l'influence intertextuelle de l'épopée italienne sur le drame français, on n'a pas essayé d'en établir une liste complète ; on voulait plutôt montrer un certain nombre de cas typiques.

L'adaptation aux trois unités aristotéliennes

Comme on l'a déjà mentionné brièvement ci-dessus, les théoriciens du drame au XVI^e siècle (entre autres, en 1572 Jean de La Taille et en 1574 Jean Vauquelin de la Fresnaye) exigeaient le respect des unités aristotéliennes de temps, lieu et action,²⁷ préparant ainsi les règles de la tragédie classique de l'époque de Corneille et Racine. Garnier avait essayé d'observer ces normes dans ses pièces antérieures, et même dans la tragicomédie *Bradamante*, il s'efforce de le faire, malgré l'appartenance de cette pièce à un genre nouveau. Étant donné que dans l'original italien, l'épisode en question s'étend sur plusieurs mois et se déroule dans un certain nombre de pays différents, il fallait introduire des modifications pour l'adapter au cadre du drame. Le changement le plus important était de situer la participation de Roger à la bataille de Belgrade et sa rencontre avec Léon en-dehors de la pièce, en y substituant le récit d'un témoin. Par cet artifice, Garnier pouvait confiner toute l'action de son drame dans un lieu unique, Paris ; Roger et Léon y apparaissent seulement au moment du duel avec Bradamante. D'autres éléments de l'action, qui auraient pu détruire l'unité de la pièce, ont été réduits dans leur ampleur spatio-temporelle. On trouve un exemple de cette manière de procéder dans l'épisode de la retraite de Roger dans la forêt après sa victoire sur Bradamante, où il voudrait rester jusqu'à sa mort ; chez l'Arioste, il y est retrouvé après trois jours par Léon :

Lo ritrovar che senza cibo stato
era tre giorni, e in modo lasso e vinto,
ch'in piè a fatica si saria levato,
per ricader, se ben non fosse spinto.²⁸

Chez Garnier, Roger annonce dans la deuxième scène de l'acte IV la même intention suicidaire

Mourons tost, depechons, ne tardons plus ici,
Allons voir des Enfers le Royaume noirci,²⁹

mais réapparaît seulement quand il a déjà été ramené par Léon ; Garnier évite ainsi de placer une scène dans la forêt — ce qui aurait impliqué de changer le lieu de l'action — et ne mentionne pas non plus combien de temps Roger a été absent, préservant ainsi l'unité de temps. En dépit de toutes ces manœuvres, on

²⁷ Ces unités ont été définies moins par Aristote lui-même que par ses commentateurs à l'époque de la Renaissance, surtout Julius Caesar Scaliger (1484-1558) et Lodovico Castelvetro (1505-1571).

²⁸ Ludovico ARIOSTO, *Orlando furioso*, op. cit., XLVI, 26, vv. 1-4.

²⁹ Robert GARNIER, *Bradamante*, op. cit., vv. 1155-1156.

peut parler d'unité de lieu seulement au sens le plus large, car si le drame se déroule toujours à Paris, il faut distinguer au moins quatre lieux précis : une salle du palais royal (acte I ; acte III, scènes III et IV ; acte IV, scène V ; acte V, scènes II, III, IV et VII), la maison d'Aymon, divisée entre les appartements des parents (acte II, scènes I et II ; acte IV, scène I) et ceux de Bradamante (acte II, scène III ; acte III, scènes II et VI ; acte IV, scènes III et IV ; acte V, scènes V et VI), et finalement le logement de Roger et Léon (acte III, scènes I et V ; acte IV, scènes II et VI ; acte V, scène I).³⁰ Garnier s'efforce du reste toujours de ne donner aucune indication précise de temps ou de lieu, évitant ainsi d'attirer l'attention du lecteur ou du spectateur sur d'éventuelles irrégularités.

L'influence stylistique des tragédies de Garnier

Dans ses tragédies, Garnier avait suivi le modèle de Sénèque (le Jeune, 4 av. J.-C. – 65 apr. J.-C.) non seulement sur le plan philosophique, mais aussi sur le plan stylistique : d'un côté, on trouve dans ces pièces de l'auteur français des éléments de l'idéal humain des stoïciens, de l'autre côté les sentences du dramaturge romain. Tandis que l'importance de Sénèque pour les tragédies de Garnier est connue depuis longtemps,³¹ une analyse sous cet angle de la tragi-comédie *Bradamante* manque toujours ; on essaiera de donner ici au moins quelques indications. Une sentence est une maxime insérée dans le contexte d'une œuvre littéraire, mais dont le sens dépasse cet ouvrage unique, atteignant une signification universelle. Des passages de ce type apparaissent assez souvent dans *Bradamante* ; ils sont d'autant plus faciles à reconnaître que l'auteur les a tous marqués par un signe au début du vers concerné. Quand Bradamante objecte à sa mère qu'elle ne pourra pas épouser Léon, parce que dans ce cas-là elle devrait l'accompagner dans un pays lointain, où elle ne pourrait jamais se sentir chez elle, Béatrix lui répond avec une sentence, suivie de l'application au cas concret de sa fille. Les trois premiers vers sont marqués, pas les autres :

- » Le pais est par tout où lon se trouve bien.
 - » La terre est aux mortels une maison commune :
 - » Dieu seme en tous endroits nostre bonne fortune.
- Partant cette douceur ne vous doit abuser,
Et vous faire un tel bien sottement refuser.
Quant à moy s'il vous plaist, je vous seray compagne,
Et lairray volontiers la France et l'Alemagne.
Aymon fera de mesme, ainsi ne plaindrez-vous
De laisser la patrie, estant avecques nous.³²

³⁰ Selon le tableau de Sijbrand KEYSER (*op. cit.*, p. 8).

³¹ Cf. entre autres la monographie *Gedankenkreis der Sentenzen in Jodelles und Garniers Tragödien und Senecas Einfluss auf denselben*, de Paul KAHNT. Marburg, N. G. Elwert'sche Verlags-Buchhandlung, 1887.

³² Robert GARNIER, *Bradamante*, *op. cit.*, vv. 588-596.

L'amour est le thème principal des sentences éparpillées dans cette pièce. Une scène particulièrement instructive est l'altercation entre Renaud et Aymon autour du choix de l'époux de Bradamante, pendant laquelle ils se jettent à la tête leurs opinions différentes sur le mariage avec l'aide d'une série de sentences. Tandis que le fils prétend que non seulement Bradamante mais toutes les femmes doivent être libres de choisir l'homme qui leur plait (« Vous sçavez que l'amour est tousjours volontaire », v. 294), le père exige la subordination de toutes les filles sous l'autorité patriarcale (« Un enfant doit tousjours obeir à son père », v. 409).

Le deuxième grand champ sémantique où se concentre une autre partie des sentences de ce drame, c'est la politique. Les adages prononcés par Charlemagne ne se réfèrent pas uniquement au contexte de l'action de la pièce, mais aussi à la société française du XVI^e siècle, éprouvée par les guerres de religion, et même à tous les états de toutes les époques. On verra cela encore plus tard, quand ci-dessous on analysera comment Garnier a intégré un message politique dans la matière ariostesque.

Les éléments constitutifs de la tragicomédie

Étant donné qu'avec cette pièce Garnier passe pour être un des fondateurs — probablement le plus important — du genre de la tragicomédie dans la littérature française, il faut éclaircir quels sont les éléments constitutifs de *Bradamante* qui établissent ce nouveau genre et comment ce choix a influencé le traitement de la matière ariostesque.

L'une des modifications du modèle de l'*Orlando furioso* qui peut être expliquée par les nécessités de la tragicomédie, concerne la fin de la pièce : tandis que Garnier adopte tout le cheminement raconté par l'Arioste vers l'union finale entre Bradamante et Roger, il y ajoute un élément qu'on ne trouve pas dans l'original, à savoir l'idée d'un mariage entre une fille de Charlemagne et Léon. Sans cette trouvaille, ce dernier aurait été le grand perdant de ce drame ; on peut supposer que Garnier ait ainsi voulu éviter toute dissonance dans l'harmonie de la fin. Quand le lecteur pense que la pièce va se terminer avec le seul bonheur de Bradamante et Roger, il vient s'y ajouter de façon inattendue une proposition du père de la fiancée :

AYMON.

Sire, vous plaist-il pas, pour la feste combler,
 Leonor vostre fille à Leon assembler
 Sous les loix d'Hymenee ? à cela son merite
 Et l'auguste grandeur de sa race m'incite.

[...]

CHARLEMAGNE.

Vrayment je le veux bien : que ma fille on appelle.³³

³³ *Ibid.*, vv. 1907-1913.

L'autre changement, dont la cause peut être identifiée dans les exigences de la tragicomédie, porte sur les personnages d'Aymon et Béatrix. Déjà dans l'*Orlando furioso*, les parents de Bradamante s'étaient opposés par calcul matériel à son union avec Roger, préférant comme gendre le riche héritier Léon, sans tenir compte des sentiments de la jeune fille concernée :

che del figliuol di Costantin sia sposa,
non di Ruggier, il qual non ch'abbi regno,
ma non può al mondo dir : questa è mia cosa ;
né sa che nobiltà poco si prezza,
e men virtù, se non v'è ancor ricchezza.³⁴

Ces traits tout autres qu'idéalistes d'Aymon et Béatrix, plus spécifiques déjà chez l'Arioste de personnages de comédie³⁵ que de héros tragique, ont été renforcés et tournés en ridicule par Garnier. Ceci est particulièrement frappant dans le cas du père, qui menace de provoquer un bain de sang si sa fille n'accepte pas de suivre ses ordres et d'épouser Léon ; mais les réactions de son fils et du serviteur La Roque montrent qu'en considérant son âge avancé ils ne le prennent pas au sérieux. Aymon apparaît donc comme un fanfaron et peut être comparé au « miles gloriosus » de Plaute ou au « capitano » de la *commedia dell'arte*, personnages également comiques :

AYMON.

Page, ça mon harnois, mon grand cheval de guerre,
Apporte moy ma lance avec mon cimeterre.
Hà hà par Dieu je vous.

RENAUD.

Monsieur vous colerez,
Vous en trouverez mal.

AYMON.

Corbieu vous en mourrez.

RENAUD.

Ne vous esmouvez point.

LA ROQUE.

Le bon homme a courage.

AYMON.

Par la mort, j'en feray si horrible carnage
Qu'il en sera parlé.

RENAUD.

Dequoy vous faschez-vous ?

AYMON.

Je n'espargneray rien.

³⁴ Ludovico ARIOSTO, *Orlando furioso*, op. cit., XLIV, 36, vv. 4-8.

³⁵ Un siècle après Garnier, Molière fera agir le protagoniste de sa comédie *L'Avare* de la même manière : Harpagon promet sa fille Élise au vieil Anselme, car celui-ci renonce à la dot, et son fils Cléante doit épouser une veuve aisée.

LA ROQUE.

Il ru'ra de beaux coups,
Dieu me vueille garder s'il m'atteint d'avanture.

AYMON.

Je seray dans le sang jusqu'à la ceinture.

LA ROQUE.

Monsieur, entrons dedans, je crains que vous tombiez,
Vous n'êtes pas trop bien assuré sur vos pieds.³⁶

Addition de personnages secondaires

Le domestique La Roque, apparu dans la scène qui vient d'être citée, est un des personnages qui n'étaient pas présents dans l'épisode de Bradamante de l'*Orlando furioso* et qui ont été ajoutés par Garnier à son drame ; ils sont tous des personnages secondaires. La Roque, avec son manque de respect envers son maître et son sens commun, renvoie à des serviteurs similaires dans le théâtre des XVII^e et XVIII^e siècles.³⁷ Une autre fonction est remplie par La Montagne, lui aussi un personnage nouveau : il doit faire le récit du duel entre Roger et Bradamante (vv. 1032-1117), qui en raison de sa durée ne peut pas être représenté sur la scène. D'autres caractères jouent les rôles d'un confident ou d'une confidente, des interlocuteurs qui permettent aux personnages principaux d'exprimer leurs réflexions et sentiments dans des dialogues pleins de vivacité plutôt que dans des monologues fatigants.³⁸ C'est la tâche de Nymes face à Charlemagne (dans la deuxième scène du premier acte, vv. 123-174), de Basile face à Léon (dans la sixième scène du quatrième acte, vv. 1425-1479) et de Hippalque face à Bradamante (dans la cinquième scène du cinquième acte, vv. 1773-1854).

Allusions à la situation politique française du XVI^e siècle

Dans la pièce de Garnier, on parle souvent de la « valeur de la France » (v. 1010) et le patriotisme de l'auteur s'exprime de manières différentes, par exemple dans la bouche d'un ambassadeur étranger :

Vray Dieu, que ce n'est rien de nostre Bulgarie,
Ce n'est, ma foy, ce n'est que pure barbarie
Auprès de ce país : la douceur et l'amour,
La richesse et l'honneur font à Paris séjour.³⁹

³⁶ Robert GARNIER, *Bradamante*, *op. cit.*, vv. 449-460.

³⁷ Ici on pourrait mentionner à nouveau les comédies de Molière ; on trouve un personnage comparable à La Roque par exemple dans la servante Dorine de la pièce *Tartuffe*, qui devine les intentions de l'hypocrite et en prévient son maître Orgon. Plus tard il y aura des valets qui se mêlent de tout chez Marivaux et Beaumarchais.

³⁸ C'est un des éléments innovateurs du théâtre de Garnier, qui en anticipe le développement au siècle suivant. On trouve une confidente très importante par exemple dans la nourrice Énone, de la *Phèdre* de Racine.

³⁹ Robert GARNIER, *Bradamante*, *op. cit.*, vv. 1549-1552.

Vu le fait que le drame se déroule à l'époque de Charlemagne, l'usage du terme « France » semble osé, car si le Carolingien (environ 747-814) était bien roi des Francs (et plus tard empereur romain), à ce moment-là il n'y avait pas encore de nation française au sens moderne. Il faut supposer que Garnier était prêt à accepter cette petite inexactitude historique afin de pouvoir insérer dans sa pièce des allusions à la situation politique de sa patrie au XVI^e siècle.

Marie-Madeleine Mouflard avance une série d'arguments convaincants pour l'hypothèse selon laquelle la pièce de Garnier fut écrite déjà en 1572-1573 et donc une décennie avant sa publication en 1582. À ce moment-là, le roi était encore Charles IX et non Henri III, qui allait le suivre sur le trône ; et Charles se voyait en effet comme héritier spirituel de Charlemagne, exigeant même de ses sujets de le célébrer comme tel.⁴⁰ Dans un drame rédigé en 1582, la mention du monarque carolingien aurait pu signifier un hommage à la famille des Guise, qui affirmaient que Charlemagne était leur ancêtre ; mais si on considère que les Guise et la Ligue mettaient la religion catholique au-dessus de l'institution royale, cette variante semble peu probable chez un auteur royaliste comme Garnier.

On peut découvrir plusieurs concordances entre les observations de Garnier sur la royauté dans *Bradamante* et les réflexions sur la théorie étatique de ses collègues parisiens au service de la justice. L'une d'elles est l'invitation au roi à respecter les lois ; Pibrac, dont on a déjà dit qu'il avait été un camarade d'études de Garnier, formule cette exigence dans un de ses quatrains :

Je hay ces mots de puissance absolue,
De plein pouvoir, de propre mouvement ;
Aux saints décrets ils ont premièrement
Puis à nos loix la puissance tollue.⁴¹

Dans le drame de Garnier, la mère de l'héroïne exprime une idée similaire avec une sentence :

AYMON.

Le Roy ne l'entend pas, je l'iray supplier
De revoquer la loy qu'il a fait publier.

BEATRIX.

- » C'est chose malaisée, un Prince ne viole
- » Les Edicts qu'il a faits, il maintient sa parole.⁴²

Le roi ne doit pas seulement honorer ses propres lois, mais doit aussi s'occuper de leur application dans l'état ; selon Michel de l'Hôpital, le chancelier de l'époque (ce qui correspond à un ministre de la justice dans la terminologie moderne), garantir la sauvegarde du système judiciaire n'est pour un roi pas

⁴⁰ Marie-Madeleine MOUFLARD, *op. cit.*, p. 341 : « Le roi régnant était alors Charles IX dont l'un des thèmes de propagande, utilisé abondamment à Toulouse aussi bien que pour son *Tombeau*, était justement celui de Charlemagne ».

⁴¹ Cité dans *Ibid.*, p. 145.

⁴² Robert GARNIER, *Bradamante*, *op. cit.*, vv. 235-238.

moins important que de mener la guerre comme suprême commandant : « Les Roys ont esté esleuz premierement pour faire la justice, et n'est acte tant Royale faire la guerre que faire justice ». ⁴³ Cette préférence des vertus salomoniennes aux vertus martiales peut être constatée aussi dans la pièce de Garnier ; à travers une allusion mythologique — Astrée étant la déesse de la justice — Nymes recommande à Charlemagne de se soucier personnellement de l'administration des lois et de bannir ainsi les vices de son état :

C'est l'office d'un Roy d'en purger sa contree :
 » Inutile est la Paix sans sa compagne Astree.
 Vous devez en repos vos peuples maintenir,
 Et de severes loix leurs offenses punir. ⁴⁴

Quand dans sa pièce il parle de la lutte de Charlemagne et de ses paladins chrétiens contre les païens, Garnier suit d'un côté le modèle de l'Arioste et de la vérité historique, car le Carolingien combattait vraiment les Maures espagnols, les représentants de l'Islam. De l'autre côté, il voyait dans le roi de France de sa propre époque ⁴⁵ le défenseur de la foi catholique contre les huguenots ; il n'est donc pas exagéré de voir dans ces vers adressés à Charlemagne une référence aux guerres de religion du XVI^e siècle :

C'est par vostre vertu que cette heureuse France
 Sert encor' Jesus-Christ, vous estes sa defense. ⁴⁶

La conversion chrétienne de Roger — reprise par Garnier de l'Arioste, mais évoquée dans son drame uniquement sous forme de récit indirect — et son mariage avec Bradamante, dont il était séparé auparavant par sa religion différente, peuvent être interprétés sur ce fonds contemporain comme réconciliation entre catholiques et protestants, certainement désirée par l'auteur :

Ils sont prests, grace à Dieu, d'estre ensemble conjoins.
 Qu'il en viendra de bien à nostre foy Chrestienne !
 Que de mal au contraire en aura la Payenne ! ⁴⁷

Représentations et réception

La fin de sa préface à *Bradamante* montre que Garnier avait bel et bien conçu ce drame pour la scène et pas seulement pour la lecture :

⁴³ Ainsi Michel de l'Hôpital dans un discours prononcé en 1561 devant le roi François II et la mère de celui-ci. Cité d'après Gillian JONDORF, *Robert Garnier and the Themes of Political Tragedy in the Sixteenth Century*. Cambridge, Cambridge University Press, 1969, p. 68.

⁴⁴ Robert GARNIER, *Bradamante*, op. cit., vv. 161-164. Le v. 162 est marqué comme sentence, ce qui signifie que Garnier voulait exprimer ici une vérité universelle.

⁴⁵ À savoir, quand cette pièce fut écrite ; car plus tard dans le même siècle, en 1589, un protestant accéda au trône en la personne d'Henri de Navarre (le futur roi Henri IV, qui en 1593 se convertira au catholicisme).

⁴⁶ Robert GARNIER, *Bradamante*, op. cit., vv. 1341-1342.

⁴⁷ *Ibid.*, vv. 1868-1870.

Et par-ce qu'il n'y a point de Chœurs, comme aux Tragedies precedentes, pour la distinction des Actes : Celuy qui voudroit faire représenter cette Bradamante, sera s'il luy plaist adverty d'user d'entremets, et les interposer entre les Actes pour ne les confondre, et ne mettre en continuation de propos ce qui requiert quelque distance de temps.⁴⁸

Malgré cela, on ne connaît aucune représentation de cette pièce du vivant de l'auteur ; mais au début du XVII^e siècle elle fut jouée plusieurs fois dans un cadre privé pour les (et par les) membres de la Cour Royale.⁴⁹ On sait en outre que pendant la première moitié du XVII^e siècle *Bradamante* fut représentée par des troupes professionnelles (on en trouve un écho littéraire dans le *Roman comique* de Paul Scarron, publié en 1651-1657).

Finalement on peut constater l'influence de cette version dramatique d'un épisode de l'*Orlando furioso* sur d'autres drames français : *La Rotomontade* de Charles Bauter (1605), la tragicomédie *Bradamante de La Calprenède* (1637) et la tragédie *Bradamante* de Thomas Corneille (1696).

Quant à l'Arioste, il fut apprécié dans le « siècle classique » français non seulement à cause de son influence sur le genre dramatique : pendant la « Querelle des Anciens et des Modernes », des auteurs comme Charles Perrault (1628-1703) considéraient l'épopée chevaleresque et chrétienne de 1532 comme supérieure aux grands modèles épiques de l'Antiquité païenne.

Friedrich-Alexander-Universität, Erlangen-Nürnberg

Thomas STAUDER.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 116.

⁴⁹ Raymond LEBÈGUE (« Notice sur Bradamante », dans Robert GARNIER, *Les Juifves [...]*, *op. cit.*, p. 286) cite le *Journal d'Héroard* : « Le 27 [avril 1609], lundi, à Fontainebleau... À neuf heures il [le Dauphin] va chez le Roi, où quelques-uns de ses petits gentilshommes se préparent de jouer quelques vers de la *Bradamante* devant le Roi ; il avoit sept vers à dire de Charlemagne. [...] Le 29 [juillet 1611], vendredi. – À six heures il va chez la Reine, où il voit achever la *Bradamante*, représentée par Madame et autres ».