



HAL
open science

De la narration à la scène : le Roland furieux du cycle d'Effiat

Stéphane Lojkiné

► **To cite this version:**

Stéphane Lojkiné. De la narration à la scène : le Roland furieux du cycle d'Effiat. Roland furieux à Effiat : un mystérieux décor sous Louis XIII, 2020. hal-03175155

HAL Id: hal-03175155

<https://hal.science/hal-03175155v1>

Submitted on 19 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De la narration à la scène : le Roland furieux du cycle d'Effiat

 utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/arioste/narration-a-scene-roland-furieux-cycle-deffiat

Pour citer ce texte

Stéphane Lojkine, « De la narration à la scène : le Roland furieux du cycle d'Effiat », *Roland furieux à Effiat : un mystérieux décor sous Louis XIII*, dir. Cécile Dupré, SilvanaEditoriale, 2020, p. 24-43.

Texte intégral

Que veut-on dire exactement quand on dit que les douze tableaux du cycle du château d'Effiat représentent, racontent, illustrent le *Roland furieux* ? Représentent-ils de manière différente le même épisode ? Ou racontent-ils une histoire suivie épisode après épisode ? Et en ce cas dans quel ordre la racontent-ils ? Ces questions apparemment simples n'ont pourtant pas, nous le verrons, de réponse simple. On se propose ici d'enquêter précisément sur l'ordre, la fonction et la signification des épisodes représentés, en adoptant la méthode de lecture des gravures d'illustration qui ont précédé la réalisation de ces peintures et constituaient alors le matériau iconographique principal préexistant. On partira de l'hypothèse que le peintre adopte, au moins au départ, pour la composition de ses toiles, des principes de composition similaires à ceux de l'illustrateur. On verra cependant qu'il s'en affranchit peu à peu, pour aller d'une composition narrative vers une composition scénique.

Cette enquête nous a amenés à proposer un ordre de succession des tableaux sensiblement différent de l'ordre jusqu'ici généralement adopté. Pour la clarté de l'exposé, nous désignerons les tableaux par les intitulés suivants, qui seront justifiés au fur et à mesure de l'analyse :

1. Angélique et Médor, réf. 52.5.3
2. Roland et Manilard, réf. 52.5.4
3. Révélations à Roland : la vision d'Angélique, inv. n° 52.5.1
4. Révélations à Roland : la découverte des monogrammes, inv. n° 52.5.5
5. Révélations à Roland : l'arrivée chez le berger, inv. n° 52.5.6
6. Révélations à Roland : Roland refuse la coupe de vin, inv. n° 52.5.7
7. La folie de Roland : Roland dégaine Durandal, inv. n° 52.5.9
8. La folie de Roland : Roland détruit la fontaine, inv. n° 52.5.8
9. La folie de Roland : Roland arrache son armure, inv. n° 52.5.10
10. La folie de Roland : Roland arrache un arbre, inv. n° 52.5.11
11. Histoire d'Isabelle et de Zerbin : Mandricard contre Zerbin, réf. 52.5.12
12. Histoire d'Isabelle et de Zerbin : la mort de Zerbin, réf. 52.5.2

Par ces intitulés, nous entendons d'emblée mettre en évidence la structure d'ensemble du cycle, qui s'ordonne selon nous en deux tableaux d'introduction, puis deux séries de quatre tableaux, centrées la première sur la révélation faite à Roland de l'histoire

d'Angélique et de Médor et la seconde sur la folie déclenchée par cette révélation, et enfin deux tableaux de conclusion, composés pour faire pendant aux tableaux introductifs. Nous procéderons à l'analyse du contenu, de la composition et des méthodes d'illustration du texte mises en œuvre dans ces tableaux en suivant cet ordre.



Angélique fait monter Médor sur le cheval d'un berger (Cycle d'Effiat)

Angélique et Médor

Un jeune homme vêtu de jaune et de rose défaille entre les bras du berger qui le porte. Son bras droit mollement passé autour du cou de celui qui le sauve, son bras gauche dénudé et pendante, il regarde vers la droite, les yeux perdus dans le vide : l'instant d'avant, il se voyait mourir. Sa jambe gauche est encore posée au sol, sa cuisse droite et son torse solidement agrippés par le berger le hissent vers le cheval agenouillé, à droite, qui le conduira vers le hameau où il sera secouru. Au tout premier plan à droite, un enfant tient la bride. Le carquois du blessé, avec ses flèches, est abandonné à terre au milieu des fleurs rouges : à gauche, une campanule et des roses ; à droite, peut-être des renoncules. Derrière le berger, une femme en robe bleue avec un surtout blanc à fleurs ajusté à la taille regarde attentivement l'homme qu'elle vient de secourir. Elle tient encore dans sa main gauche l'herbe magique qui l'a ramené à la vie^[1]. Ce regard attentif, attentionné, qui n'est pas encore amoureux, qui est encore celui du médecin sur son malade, contraste avec celui du berger, inquiet, impressionné, paradoxalement plus ému.

La séquence est peinte dans un vaste paysage de forêt et de campagne. On distingue, au loin, une étendue d'eau, au fond, des montagnes. Sur la gauche, représentée à beaucoup plus petite échelle, une femme est agenouillée, portant la même robe bleue au surtout blanc à fleurs : il s'agit du même personnage, d'Angélique, l'héroïne principale du *Roland furieux*, la princesse du Cathay^[2] dont Roland, le neveu de Charlemagne, le héros de Roncevaux, le héros de la plus ancienne chanson de geste française^[3], est tombé follement amoureux. Mais ce n'est pas à Roland qu'elle est ici confrontée : c'est à Médor, un simple soldat, qui plus est de l'autre camp, des Sarrasins. Nous reconnaissons Médor assis devant Angélique à cette même tunique jaune et rose qu'il porte au premier

plan à droite entre les bras du berger. Ici à gauche le berger le prend par l'épaule, il commence déjà à le relever. Son carquois est à ses pieds, le même humble carquois de fantassin qui est reproduit à droite aux pieds de l'autre lui-même et contrastera, dans les tableaux suivants, avec l'épée, le bouclier, le casque et le cheval d'un Roland ou d'un Zerbin.

Sur le même tableau donc, les personnages sont représentés au moins deux fois, à deux moments différents. Le même lieu se retrouve en deux endroits. Voilà qui dérouté nos habitudes héritées des règles classiques de représentation d'une scène picturale, à la manière d'une scène de théâtre à l'italienne, avec son point de fuite unique et son respect aristotélicien des unités de temps, de lieu et d'action.

Ici, c'est tout autre chose : ce tableau ne nous représente pas un moment, un instant prégnant^[4] concentrant toute l'intensité dramatique de l'action ; il nous raconte une histoire, dont il développe les épisodes successifs. Angélique a d'abord trouvé Médor blessé dans la forêt, et c'est ce qui nous est représenté à gauche. Puis le berger a hissé Médor sur son cheval pour l'emmené chez lui et le soigner.

Si maintenant nous levons les yeux un peu plus haut à gauche, nous distinguons deux personnages devant un arbre : nous retrouvons à droite notre Angélique en bleu et blanc et notre Médor barbu en rose et jaune tendant sa main droite vers l'arbre. Cet épisode intervient plus tard dans le récit : Médor est guéri, Angélique non seulement est tombée follement amoureuse de lui, mais l'a épousé chez les bergers (XIX, 34). Le jeune couple jouit d'un amour parfait dans la forêt et Médor grave sur les rochers, sur l'écorce des arbres leur initiales entrelacées (str. 36). Ce chiffre gravé un peu partout va jouer un rôle fondamental dans l'histoire, on peut même considérer que c'est là l'événement qui en noue toutes les parties. En effet, quelques temps plus tard, alors qu'Angélique et Médor sont définitivement partis vers la Chine où les attend leur royaume (str. 41), Roland passant par là, découvre les chiffres gravés (XXIII, 102), comprend qu'Angélique lui a préféré un autre homme, et sombre dans la folie par désespoir amoureux : le cycle des peintures du château d'Effiat raconte cette folie, qui prend son origine ici, à partir de ces chiffres gravés.

Il faut donc lire ce tableau un peu comme une bande dessinée : dans le sens inverse des aiguilles d'une montre nous suivons la rencontre en bas à gauche, le sauvetage à droite, et les amours en haut à gauche. Dans cette suite de séquences cependant, celle de droite est représentée à beaucoup plus grande échelle, et ainsi privilégiée. Il ne s'agit pas ici de perspective : les trois groupes de personnages peints sur le tableau n'ont pas d'existence distincte et simultanée dans un espace-temps homogène. Il s'agit bien d'échelle : le peintre établit entre ces trois groupes une hiérarchie d'importance ; il sélectionne et privilégie dans l'histoire une séquence sur laquelle il souhaite attirer plus particulièrement l'attention du spectateur. Il nous explique pourquoi il a préféré cette séquence : le sauvetage de Médor découle immédiatement de la rencontre qu'a faite Angélique ; et ce sauvetage va précipiter leurs amours, les chiffres gravés et la folie de Roland. Gros de ce qui a précédé, destiné à accoucher de ce qui va suivre, le sauvetage de Médor constitue un instant prégnant.

La logique de succession narrative est la logique des premières gravures d'illustration qu'on voit apparaître au XVI^e siècle, dans le fil des grands programmes iconographiques de l'Europe gothique : cycles en bas-relief dans les églises, séries de tapisseries, grandes enluminures pleine page des in-folios à contenu historique. La logique scénique en revanche, fondée sur la sélection exclusive d'un instant prégnant, est la logique qui, sur le modèle de la peinture de chevalet, s'impose progressivement dans la gravure d'illustration à partir de la fin du XVI^e siècle mais ne triomphera définitivement qu'au XVIII^e siècle.

Le principe de composition des tableaux du cycle du château d'Effiat pourrait donc sembler, en première analyse, obéir à une logique de composition archaïque, voire dépassée. À moins que ces tableaux ne soient pas exactement... des tableaux ! Deux éléments sont en effet à prendre en compte : d'une part, ils illustrent un texte, le *Roland furieux*, et ils l'illustrent dans la logique d'un cycle de peintures, nécessairement narratif ; d'autre part, ils ont pu être conçus comme des cartons de tapisseries, dont les principes de composition évoluent plus lentement que ceux de la peinture de chevalet. Cette dernière n'a que rarement retenu, dans l'histoire d'Angélique et Médor, l'épisode du sauvetage. On peut citer plusieurs compositions de Giovanni Lanfranco, un tableau de Giovanni Francesco Romanelli : tous privilégient le couple formé par Médor allongé, blessé, et Angélique auprès de lui^[5], c'est-à-dire la séquence précédente, représentée en bas à gauche sur notre tableau. Mais la séquence plébiscitée est la suivante, celle des amours pastorales et du chiffre gravé.



Angélique et Médor - Dubreuil



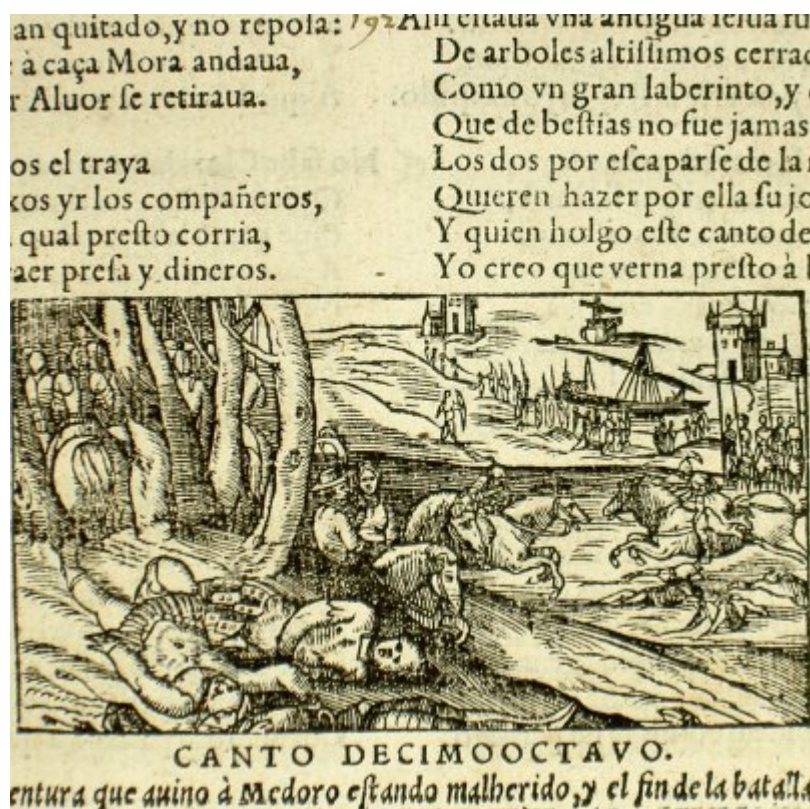
Angélique et Médor - Bloemaert

Si nous comparons l'*Angélique et Médor* de Toussaint Dubreuil (ill. 2), peint vers 1580, à celui d'Abraham Bloemaert (ill. 3), peint dans les années 1620, c'est-à-dire au moment où le cycle d'Effiat est réalisé, nous pouvons mesurer le changement de logique. Les deux tableaux représentent Médor gravant le chiffre des amants avec Angélique auprès de lui. Dans le tableau de Dubreuil, réalisé dans le style renaissant de l'école de Fontainebleau, tandis que Médor se concentre à droite sur son inscription et qu'Angélique alanguie contre lui observe avec attention son travail, Roland surgit à gauche à l'arrière-plan. Dans le récit, Roland n'apparaît dans la forêt qu'après que le couple est parti, il n'y a ni rencontre ni même simultanément des présences. Le tableau se lit donc narrativement, comme une progression dans le temps au fur et à mesure qu'on avance vers le fond de l'image.

Dans le tableau de Bloemaert, le couple formé par Angélique et Médor est également installé dans la partie droite du tableau, et de la même manière Médor grave le chiffre tandis qu'Angélique s'appuie sur lui. Leurs yeux se rencontrent, c'est cette rencontre qui vient s'inscrire par le chiffre^[9]. Dans la partie gauche, on distingue à l'arrière-plan la maison du berger. Devant elle, deux personnages sont assis, presque indistincts. Ces personnages pourraient figurer un autre épisode, mais ils sont devenus décoratifs. Ils caractérisent le site de la scène, ils indiquent son cadre pastoral, que corrobore l'ensemble du paysage, un paysage très proche de celui du cycle d'Effiat. Chez Bloemaert, il n'y a plus qu'un instant, qu'éternise le croisement des regards : non le mouvement de progression d'un récit, mais l'intensité immobile du désir, qui passe tout entier dans le face à face des contemplations.

Le choix de cet épisode d'Angélique et Médor a précipité ce basculement vers la scène. Les gravures d'illustration du seizième siècle sont elles composées selon une logique narrative radicale : la séquence du premier plan n'est pas choisie par l'artiste ou par son

commanditaire ; elle est commandée par le découpage du texte. Elle correspond à la première séquence du récit dans le chant qui est illustré : on avance ensuite dans le texte au fur et à mesure qu'on progresse vers le fond de l'image.



Cloridan et Dardinel morts ; Guidon & Marphise (*Roland furieux*, Anvers, 1558, chant 19)

Dans l'édition in-4° imprimée par Gabriele Giolito de' Ferrari à Venise en 1542^[7], pour le chant XIX du *Roland furieux* qui nous occupe ici (ill. 4), le premier plan est occupé par le champ de bataille où sont étendus Dardinel et Cloridan morts, ainsi que Médor blessé, tandis que la troupe de Zerbin, qui les a massacrés, s'éloigne à gauche dans la forêt. Angélique accompagnée du berger ne surgit qu'au second plan au centre^[8]. Sur le même plan à droite, deux cavaliers s'affrontent en combat singulier ; celui de droite est une femme, reconnaissable à sa robe flottant au vent derrière ses jambes. Il s'agit de Marphise, dont l'Arioste reprend brutalement le récit en plein milieu du chant XIX^[9], laissant en plan Angélique et Médor dans la plaine parisienne pour faire accoster le bateau de la guerrière à Alexandrette, la cité des Amazones au sud de la Turquie (XIX, 63). Devant le port, Marphise livrera combat à dix cavaliers, la gravure représente sans doute le face à face avec le dernier, le cavalier noir, Guidon^[10]. L'hétérogénéité narrative de l'espace de la représentation est encore plus forte.



Roland renverse Manilard et met en fuite les alliés d'Agramant (Cycle d'Effiat)

Roland et Manilard

Après la cause de la folie, la rencontre d'Angélique avec Médor, vient le sujet du cycle, Roland, le chevalier par excellence, représenté d'entrée de jeu dans toute sa fureur guerrière. Carapaçonné d'acier, d'or, de pourpre et de safran, Roland se rue avec son cheval Bride-d'or sur son adversaire qu'il renverse à terre avec sa monture. Il a d'abord frappé Alzird : on le voit expirant derrière lui (XII, 75). Il a voulu frapper ensuite Manilard mais son épée Durandal a tourné dans sa main, épargnant miraculeusement son adversaire (str. 83). Qu'à cela ne tienne : les yeux exorbités, la bouche entrouverte, Roland pousse Bride-d'or en avant, renverse Manilard qui tombe sous son cheval et poursuit sa route.

C'est par hasard que Roland, parti seul en quête d'Angélique, a croisé la troupe d'Alzird, roi de Trémizène, et de Manilard, roi de Noricie, venus en renfort rejoindre leur suzerain Agramant, qui assiège Paris. Roland n'a pas craint l'inégalité des forces en présence : jouant de l'effet de surprise, il a fondu sur ses adversaires et les a mis en fuite. Cet épisode est raconté à la fin du chant XII, un chant où domine la présence massive du château du magicien Atlant, dans lequel Roland entre, poursuivant un simulacre d'Angélique, et d'où il ressort, derrière l'Angélique véritable, que poursuivent également Sacripant et Ferragus. L'épisode d'Alzird et de Manilard constitue presque une pause, un divertissement accessoire, dans cette grande poursuite effrénée. Il n'est donc pour ainsi dire jamais représenté. On le voit uniquement dans les gravures très détaillées de l'édition Valgrisi (1556, **ill. 5**), dont l'illustrateur serait peut-être Dosso Dossi, et de l'édition de Franceschi (1584, **ill. 6**) illustrée par Girolamo Porro. L'épisode apparaît dans l'une et dans l'autre tout en haut de la gravure à gauche, au-dessus du château d'Atlant,

Le tableau du Cycle d'Effiat présente Roland en pleine lumière au premier plan à gauche ; les hommes de Manilard et d'Alzird s'enfuient dans l'obscurité du bois au second plan à droite. Cette composition est symétrique de celle du tableau d'*Angélique et*

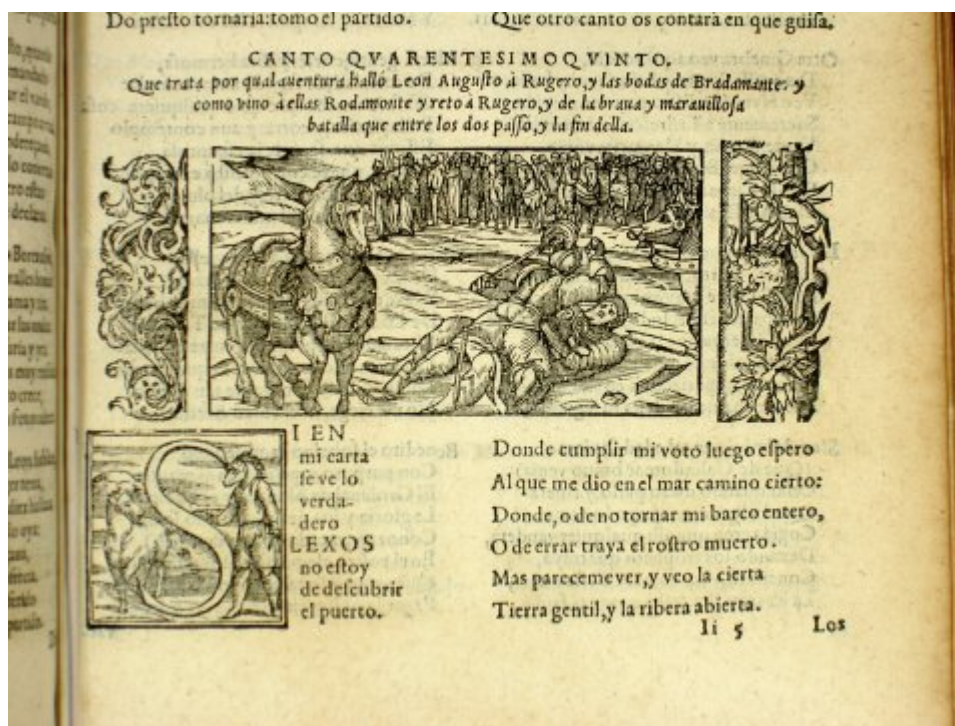
Médor, à qui ce *Roland et Manilard* fait pendant. Médor est relevé sur un cheval, Manilard est désarçonné ; Angélique sauve Médor, Roland écrase Manilard ; le premier tableau peint l'éveil de l'amour, le second la fureur guerrière : c'est la combinaison de ces deux sentiments qui va produire la *furia* de Roland.

Ici, le tableau ne se décompose pas en séquences représentant des moments différents. Chaque personnage n'est représenté qu'une fois. Certes, dans le texte de l'Arioste, il s'écoule une bonne dizaine de strophes entre la mort d'Alzird dès le début du combat et le renversement de Manilard qui en sonne la fin et provoque la fuite de l'ensemble de sa troupe. Le peintre a resserré les événements mais cette condensation est une licence théâtrale que s'autorise la peinture scénique : elle est même caractéristique de l'instant prégnant pictural. Ainsi, visuellement, les deux tableaux qui ouvrent le cycle sont parfaitement symétriques ; mais sémiologiquement, ils obéissent à des logiques de composition différentes : *Angélique et Médor* appartient encore à l'ancien monde des images narratives gothiques, qui est le monde dans lequel l'Arioste a composé ; *Roland et Manilard*, lui, appartient au nouveau monde, initié par la scénographie picturale et théâtrale italienne. Ce monde commence tout juste à pénétrer en France, où la scène théâtrale est encore une scène à compartiments^[11].

Ce nouveau monde n'engage pas seulement les formes et la composition. Si l'on compare la représentation de l'épisode de Roland et Manilard dans les gravures des éditions Valgrisi et de Franceschi avec la manière dont il est représenté sur notre tableau du cycle d'Effiat, on constate une différence essentielle. Dans l'édition Valgrisi, l'illustrateur a représenté Manilard et Alzird étendus à terre derrière Roland, qui fonce à la rencontre de deux assaillants sarrazins à demi cachés par une montagne. De ces deux adversaires, on ne distingue que la tête de leurs chevaux, également lancés au grand galop contre Roland. Le modèle utilisé est celui du combat héroïque, de l'affrontement face à face : c'est le grand modèle canonique de la performance chevaleresque. Dans l'édition de Franceschi, Girolamo Porro représente également des guerriers étendus à terre ; au-dessus d'eux, et donc derrière eux, Roland l'épée levée s'élance au grand galop contre la troupe des fantassins qui, brandissant également leurs épées, s'apprêtent à lui faire face.

Point de face à face sur le tableau du cycle d'Effiat. Non seulement la troupe de Manilard et d'Alzird tourne le dos et fuit dans le bois, mais leurs chefs sont ignominieusement écrasés sous le cheval de Roland, sans possibilité d'affronter courageusement leur adversaire. Une telle représentation est beaucoup plus fidèle au texte de l'Arioste qui, après le renversement de Manilard, compare la fuite des soldats à un vol d'étourneaux. Mais elle contrevient aux codes de la représentation iconographique épique généralement respectés par les illustrateurs : ces codes sont, au seizième siècle, plus puissants que le principe de fidélité au texte. Si l'on consulte les bois de l'édition Giolito de Ferrari, on constate que 10 des 46 chants sont illustrés par un combat face à face au premier plan^[12] ; dans trois autres cas, l'un des deux combattants est monté sur un hippogriffe^[13] ; dans deux cas, la représentation centrale est celle, déshonorante, d'une poursuite^[14] ; dans un seul cas, le dernier, le combat corps à corps de Roger et de Rodomont présente les deux guerriers à terre et Roger écrasant de son corps Rodomont

sous lui (ill. 7). Mais même dans ce dernier cas, l'écrasement du guerrier est en quelque sorte compensé par la représentation des deux chevaux qui sur les côtés assistent au combat et, eux, se font noblement face.



Roger tue Rodomont (*Roland furieux*, Anvers, 1558, chant 46)

L'objectif du peintre du cycle d'Effiat n'est pas tant de représenter l'humiliation de l'adversaire que la folie meurtrière de Roland. Il met en place un caractère et suit une logique théâtrale de représentation des passions. En bas à gauche, on distingue un poing refermé sur un pommeau d'épée dont la lame a été tranchée net^[15]. Ce poing ne peut pas appartenir à Alzird, transpercé et renversé en arrière : c'est déjà ici la barbarie de Roland qui se manifeste, par laquelle le cœur même du système chevaleresque est atteint et déconstruit. Le cycle d'Effiat porte à l'image le projet même de l'Arioste, que ses illustrateurs avaient toujours pris soin d'atténuer, d'édulcorer, de normaliser : le nouveau monde, avec ses scènes visuelles et ses condensations temporelles, se bâtit sur l'effondrement des anciennes valeurs de la chevalerie. Face à la chevalerie devenue boucherie, la pastorale d'*Angélique et Médor*, la société des bergers qu'elle introduit, l'égalité des amants qu'elle dramatise, ne prend consistance et sens, avec ses nouvelles valeurs, qu'en bordure d'une barbarie généralisée.



Révélation à Roland de l'histoire d'Angélique (Cycle d'Effiat)

La Vision d'Angélique

Le tableau de *La Vision d'Angélique* opère la jonction d'*Angélique et Médor* et de *Roland et Manilard*. Ce tableau est de loin le plus énigmatique du cycle, car contrairement à tous les autres il ne s'adapte parfaitement à l'illustration d'aucun passage précis de l'épopée de l'Arioste.

Commençons par ce que nous pouvons établir avec certitude : Le personnage assis à gauche est Roland. Nous le reconnaissons à ses vêtements : chausses grises bordées de rouge, culotte jaune, tunique rouge brodée d'or, recouverte d'une cote de maille d'acier et d'or et d'une cuirasse, c'est le même costume que l'on retrouve tout au long du cycle. Son visage encadré de cheveux blonds bouclés mi-longes et sa barbe naissante, à la mode Louis XIII, sont également reconnaissables d'un tableau à l'autre. Roland a déposé ses armes sous lui : nous distinguons son bouclier, son épée Durandal et son casque damasquiné surmonté d'un dragon d'or.

Face à Roland, mais au second plan à droite, une femme marche au bord de l'eau les yeux baissés, tendant le bras droit derrière elle. Le geste est énigmatique, mais l'identité de la jeune femme ne fait pas de doute : à sa robe bleue, à son surtout blanc brodé, à la cornaline sertie de quatre grosses perles qui lui sert de fermoir à l'échancrure, nous reconnaissons Angélique. On a cru sur cette base qu'il s'agissait du rêve prémonitoire de Roland, alors qu'il est encore à Paris, et que les yeux d'Angélique lui apparaissent pour être bientôt emportés dans une tempête^[16]. Mais sur le tableau Roland ne dort pas et Angélique baisse les yeux ; surtout, dans ce passage aucun des autres personnages du tableau ne trouve une explication.

C'est en arrivant sur les lieux des amours d'Angélique et Médor au chant XXIII que Roland fatigué dépose ses armes :

« Fourbu, il descend de cheval et laisse Bride-d'or
à un bon valet pour qu'il en prenne soin
un autre lui ôte ses armes, un autre lui enlève ses éperons d'or,
un autre prend son armure pour la fourbir^[17]. »

Ce passage explique le groupe central du deuxième plan, où l'on voit le cheval Bride-d'or entouré de deux pages, plus pages de cour il est vrai que garçons de ferme comme l'avait imaginé l'Arioste : il n'est qu'à comparer leur élégant chapeau à plume rouge et leur pourpoint bleu ajusté avec la tunique brune et fruste du berger du premier tableau. Mais les deux pages sont bien les valets du berger, que nous retrouvons dans *La Découverte des monogrammes*, dans *L'Arrivée chez le berger* et dans *Roland refuse la coupe*, avec la même livrée bleue et rouge. Dans le texte, Roland est arrivé dans la ferme du berger qui vient d'héberger Angélique et Médor. Ici, la ferme est représentée dans le fond, de l'autre côté de la rivière, en bordure d'un village dont on distingue à droite le clocher^[18].

Or dans l'Arioste, quand Roland arrive, Angélique n'est plus dans les lieux. Roland ne peut pas voir Angélique, il n'y a pas de rencontre. On peut même dire que toute la tragédie du *Roland furieux* réside ici dans cette rencontre manquée qui va le rendre fou. À défaut de rencontre, le berger qui accueille Roland entreprend de lui raconter l'histoire d'Angélique et de Médor, et lui prouve qu'il s'agit bien d'Angélique par le bijou qu'elle lui a offert en remerciement de son hospitalité :

« Cette conclusion fut la hache
qui d'un coup lui décolla la tête du cou
quand de ses innombrables traits
cette canaille d'Amour se vit rassasiée.
Roland s'emploie à cacher sa douleur ; et pourtant
elle est plus forte que lui et il a bien du mal à la dissimuler :
par les larmes et les soupirs, de la bouche et des yeux
il faut bien, qu'il le veuille ou non, qu'enfin elle éclate^[19]. »

Le berger narrateur n'est pas sur la toile. Mais Amour décochant ses flèches est bien présent, dont l'arc fatal fait perdre la raison à Roland. Encore calme, se retenant avant de s'élanter, le jeune homme s'appuie déjà de sa main droite pour se lever ; ses yeux plissés retiennent en lui son émotion. Angélique lui apparaît au moment où il devient fou, pendant cette brève parenthèse de douleur retenue. L'apparition d'Angélique est une invention du peintre, ou d'une source secondaire, une des innombrables réécritures et adaptations qui fleurissent entre la fin du XVIe et le début du XVIIe siècle.

Roland voit Angélique les yeux baissés, honteuse, lui désigner derrière elle la rive : c'est là, sur ses bords, qu'elle a trouvé Médor blessé et qu'elle est tombée amoureuse de lui. C'est là, confirme du doigt le page qui tient le harnais de Bride-d'or. La jeune paysanne qui cueille des fleurs dans un panier au troisième plan relève la tête comme pour le confirmer également. Et la suivante^[20] qui accompagne Angélique semble l'attester également. Trois groupes, formés par la jeune fille au panier de fleurs, les pages tenant Bride-d'or et Angélique avec sa suivante, s'ordonnent autour d'un espace vide, qu'ils

bordent et qu'ils désignent, que Roland désigne également de la main gauche : c'est le lieu où Médor a été trouvé. C'est à ce lieu vide que se confronte le regard vide de Roland basculant dans la folie. C'est cette confrontation impossible qui est peinte ici.

Ce vide, cette absence de Médor blessé à l'intersection des trois bras de la cueilleuse, d'Angélique et du page, est ce qui obscurcit l'intelligibilité du tableau. Comme nous l'avons vu pour les tableaux précédents, le peintre hésite entre l'ancienne logique de composition narrative et la nouvelle logique de composition scénique. Dans l'ancienne logique, l'espace de la toile peut accueillir différentes séquences appartenant à des moments différents de l'histoire. Les plans qui ordonnent la profondeur perspective étagent les étapes du récit. Il est donc possible de représenter à la fois Médor blessé, Angélique cueillant le dictame pour le soigner^[21], Angélique confessant à Roland son amour pour le soldat maure (une confession qui n'a jamais lieu dans le texte de l'Arioste, mais que représenterait ici le tableau sous la forme indirecte d'une vision de Roland) et Roland devenant fou. Dans la nouvelle logique, l'espace de la représentation est l'espace d'une scène de théâtre à l'italienne^[22], gouvernée par l'unité de temps, de lieu et d'action, et sa traduction visuelle, le point de fuite unique d'une vue perspective. Je formule donc l'hypothèse que c'est pour se conformer à cette nouvelle logique que le peintre fait disparaître Médor, transforme Angélique cueillant ses herbes en un personnage distinct, une paysanne anonyme ramassant des fleurs, et fait de l'Angélique partie au moment où Roland arrive une vision d'Angélique par Roland, coprésente à lui.

La composition de la toile se ressent de cette hésitation et de cette évolution. Comme dans la première peinture, *l'Angélique et Médor*, le peintre dispose dans *La Vision d'Angélique* des groupes de personnages qu'il étage en plans, entre lesquels il indique un sens de lecture. Roland tend la main gauche en direction du second plan, où le page de droite tend également la main gauche en direction du troisième plan, où Angélique tend la main droite encore derrière elle. Mais ce cheminement de lecture n'établit plus une chronologie ; entre Roland assis sur une butte et tous les autres groupes de personnages en contrebas, une frontière au sol beaucoup plus décisive s'établit, qui constitue le fond à droite en spectacle pour le premier plan à gauche. La vision, la révélation d'Angélique théâtralise déjà la peinture comme scène, alors même que le jeu déictique des bras tendus maintient encore l'étagement séquentiel.



Roland découvre le monogramme d'Angélique et de Médor (Cycle d'Effiat)

La découverte des monogrammes

Dans le récit de l'Arioste, la découverte par Roland des monogrammes AM dont Médor a littéralement tapissé la forêt vient avant le moment où, après être arrivé chez le berger et à la conclusion de son récit, il perd la raison sous les flèches d'Amour. Mais force est de constater que le peintre suit une autre chronologie. Dans *La Découverte des monogrammes*, Roland n'a plus ni épée, ni bouclier, et il s'est éloigné de Bride-d'or et des deux pages, qu'on distingue à droite au premier et au second plans. Ce tableau vient donc bien après le précédent.

La logique du récit, dans le texte du *Roland furieux*, progresse de la découverte des indices, les monogrammes, vers la confirmation par le discours du berger, et les preuves qu'il apporte ; la logique de l'image est ici inverse : le discours suscite une vision, une apparition à la fois sublime et inquiétante, et désigne avant tout un lieu vide ; les monogrammes viennent confirmer visuellement ce qui ne se manifestait précédemment qu'en creux. Les AM inscrivent dans l'image la présence de Médor, une trace succède à un fantôme.

C'est dans cette logique qu'on peut comprendre le geste de Médor : Médor ne s'étonne pas, ne découvre pas ; il indique, il montre. *Nisi immitam digitum* : il touche du doigt ce qu'il ne voulait pas croire. La démarche du peintre est ici exactement à l'inverse de celle du poète, qui insistait sur l'incrédulité de Roland face aux traces qu'il découvrait peu à peu de la grande histoire d'amour qui allait le dévaster.

« Trois fois et quatre et six il lut l'inscription,
le malheureux, cherchant en vain
à ce que ne s'y trouve pas ce qui pourtant y était écrit^[23] ;
[...] Puis il revient un peu à lui et réfléchit comment
il se pourrait être que la chose ne fût pas vraie :
que quelqu'un veuille ainsi déshonorer le nom
de sa dame (et il le croit, le désire, l'espère)
ou l'écraser sous un insupportable poids,
sous tant de jalousie qu'il en périsse ;
et il aurait, qui que ce soit qui l'ait voulu,
parfaitement bien imité comme elle écrit^[24]. »

En vain le peintre a-t-il froncé le sourcil de Roland. Ce que nous voyons sur la toile n'est pas un Roland hésitant, qui refuserait de se rendre à l'évidence, qui ne voudrait pas voir. C'est au contraire un jeune homme décidé qui met hardiment le pied sur la marche de la fontaine et, après avoir déposé son casque à son rebord, désigne du doigt une inscription irréfutable, trouve dans ce qu'il lit l'authentification de ce qu'on lui a raconté, ou plutôt de la vision qu'il a eue. Il se rend compte par lui-même de la chose, il se rend à l'évidence. Roland fronce légèrement les sourcils car l'inscription de Médor est en arabe : déchiffrer lui demande un effort. La main de Médor montre le texte que nous ne voyons pas, et en même temps elle en suit la lecture.

Sur le côté droit, l'un des pages assis, les jambes mollement étendues, se repose et rêve ; au fond, un berger tenant sa houlette est assis en compagnie de son chien au bord de l'eau, ses moutons paissant autour de lui ; entre les deux, le second page au chapeau à plume rouge tient Bride-d'or^[25]. Les trois personnages sont tournés vers Roland. Le regardent-ils ? Ils l'ont en tout cas dans leur champ de vision ; le peintre les a disposés pour répercuter l'événement que Roland est en train de vivre^[26]. Roland lit l'arabe de Médor et les bergers lisent, ou s'apprêtent à lire le geste de Médor lisant.

Entre le protagoniste à gauche et ses spectateurs à droite, l'arbre aux monogrammes coupe la toile en deux. Cette séparation distribue un espace de la scène proprement dite, à gauche, où se produit l'événement, et un espace des spectateurs, qui assistent à l'événement comme au théâtre. Sur la bordure de cette séparation se trouvent les monogrammes, c'est-à-dire ce qui de façon ambivalente se refuse et se livre au déchiffrement. Entre scène et parterre, l'arbre aux monogrammes institue l'écran de la représentation^[27].



Roland refuse la coupe que lui offre le valet du berger (Cycle d'Effiat)

L'arrivée chez le berger ; Roland refuse la coupe de vin

En arrivant chez le berger, Roland est désarmé par les deux pages, dont nous reconnaissons la tunique bleue et les manches de chemise rouges. Au second plan au centre, un autre valet emmène *Bride-d'or*, dont le caparaçon à lanières de cuir et glands rouge et or était déjà visible dans *Roland et Manilard*. La table du repas, avec sa grande nappe blanche, dressée devant ce qui apparaît moins comme une ferme que comme un manoir cossu, apparaît au fond à droite, comme une anticipation narrative du tableau suivant, où Roland débarrassé de son armure est assis devant la table au premier plan, tandis que le berger lui raconte l'histoire d'Angélique et Médor. Roland se détourne de la table et de la coupe de vin qu'un serviteur lui verse et lui tend.

Visuellement, nous avons l'impression d'avancer dans le temps : Roland sort de la forêt, puis entre dans la propriété du berger, puis s'attable, puis refuse le repas. Pourtant, si nous nous référons au texte, on peut considérer que nous n'avons pas bougé de la strophe 116 du chant XXIII : c'est, encore et encore, l'arrivée de Roland chez le berger. Quand *Roland refuse la coupe de vin*, on distingue à l'arrière-plan à droite Roland descendant de son cheval *Bride-d'or*, qu'un des pages vêtus de bleu et de rouge prend par la bride. Roland n'en finit donc pas de descendre de cheval, et la peinture reprend une composition narrative, n'hésitant pas à représenter Roland deux fois, comme *Angélique et Médor* représentait le couple trois fois sur la même toile.

Cet épisode du repas n'existe pas dans le texte du *Roland furieux*. À la strophe 116, le narrateur rapporte explicitement que Roland a refusé de s'attabler :

« Roland demande à se coucher, non à dîner
Rassasié de douleur et non d'autre repas^[28]. »

Mais Roland trouve partout dans la maison, sur les murs, sur les fenêtres, les odieux graffitis d'Angélique et de Médor. C'est alors que le berger commence à lui raconter l'histoire (str. 118) : nulle trace alors de repas, ni même de table.

En revanche le motif du récit à table apparaît dans les éditions illustrées pour deux autres épisodes du *Roland furieux*, au chant XXVIII, lorsque Rodomont quittant Paris, et ayant perdu Doralice au combat contre Mandricard, dont elle était le prix, part pour l'Afrique et s'arrête sur les bords de Saône, puis au chant XLIII, lorsque Renaud parvenu dans un palais merveilleux se voit proposer par son hôte de boire à la coupe de la fée Morgue, qui révèle les adultères. Ces deux rapprochements ne sont pas de pure forme.

Au chant XXVIII, Rodomont vient de se faire souffler Doralice par Mandricard. C'est pour le consoler de cet amour perdu que son hôte lui conte l'histoire de Joconde^[29], qui tourne tout entière autour de l'infidélité des femmes. Le début de l'histoire débute comme celui des *Mille et une nuits* : Joconde, le plus bel homme du monde, quitte Rome et sa femme, dont il est fou amoureux, pour se rendre à Pavie, à l'invitation d'Astolphe, roi des Lombards. Mais il a oublié le collier qu'elle lui a donné ; il revient donc impromptu et la trouve au lit enlacée à un valet (str. 21). Sans la réveiller, sans un mot, il repart et dépérit, jusqu'à ce qu'il découvre, à Pavie, que la reine des Lombards trompe également son époux, qui plus est avec un nain horriblement contrefait (str. 34). Joconde et le roi décident de se dédommager en débauchant les femmes de par le monde, puis de s'assurer la fidélité d'une femme qu'ils se partageront en la plaçant entre eux deux dans le lit. Mais Fiammetta (str. 57) aime un Grec, qui réussit à s'introduire dans le lit et à coucher avec elle entre eux deux (str. 64). Quand ils découvrent la supercherie, Joconde et Astolphe éclatent de rire et marient Fiammetta à son Grec. L'histoire de Joconde met en abyme celle de Roland, qui reproche à Angélique de l'avoir trompé, qui plus est avec un simple soldat. Mais le conte raconté par l'aubergiste de Valence donne un tour comique à ce que Roland vit comme une tragédie ; et son récit misogyne et tendancieux contraste avec le récit du berger au chant XXIII, empli d'admiration et de louanges pour Angélique, qui d'ailleurs ne devait rien à Roland.

Au chant XLIII, Renaud se voit offrir l'hospitalité dans un palais magnifique de la plaine du Pô, au sortir de Mantoue. Là, son hôte l'installe à une table et lui offre à boire dans une coupe magique que la fée Mélisse lui a donnée pour son malheur, qui elle-même la tenait de la fée Morgue, qui l'avait offerte à Arthur pour confondre Guenièvre^[30]. Celui qui boit à cette coupe, en renverse le vin si sa femme lui est infidèle : Renaud refuse de mettre à l'épreuve la fidélité de son épouse Clarice, la sœur du roi Yon de Gascogne^[31]. Il se détourne donc de la coupe détestée (*Respingendo da sé l'odiato vase*) de la même manière que Roland, dans le cycle d'Effiat, se détourne de la coupe de vin qu'on lui tend. Renaud écoute alors l'hôte lui raconter comment lui qui n'a pas été aussi prudent, séduit par Mélisse, a provoqué l'infidélité de sa femme et son malheur. De même, Roland écoute le récit du berger, mais c'est ce récit précisément qu'il reçoit comme une humiliation après ce qu'il considère comme la trahison d'Angélique.

Le peintre construit une scène où Roland refuse la coupe de vin qui lui est offerte non à partir d'un texte qui décrirait littéralement cette scène, mais par extrapolation à partir des scènes analogues du chant XXVIII et du chant XLIII, et de leurs illustrations : pour le

chant XXVIII, on peut citer la gravure de Girolamo Porro dans l'édition de Franceschi de 1584 (**ill. 9**), où Rodomont est attablé face à l'aubergiste de Valence ; pour le chant XLIII, on se référera de préférence à la gravure qui aurait été dessinée par Dosso Dossi dans l'édition Valgrisi de 1556 (**ill. 10**), où un valet, à gauche, apporte à Renaud attablé, à droite, la coupe de Mélisse que son hôte, debout à ses côtés, l'invite à boire. Ces deux gravures obéissent aux règles d'une composition narrative, et représentent donc à l'arrière-plan plusieurs fois le protagoniste (Rodomont, puis Renaud) dans ses pérégrinations ultérieures : on illustre toujours le texte chronologiquement de l'avant vers l'arrière, du bas vers le haut. Dans le cycle d'Effiat pourtant, Roland descendant de cheval au second plan à droite vient avant chronologiquement et non après : les conventions de la composition narrative, désormais désuète, sont brouillées ou perdues.



La coupe qui révèle les adultères (*Roland furieux*, Valgrisi, chant 43)

La folie de Roland

La folie de Roland proprement dite commence après le repas chez le berger et occupe quatre tableaux, comme la révélation de l'histoire d'Angélique et Médor à Roland occupait les quatre tableaux précédents : ces deux groupes de quatre tableaux, révélation et folie, constituent le noyau du cycle.



Roland dégainé Durandal contre la fontaine aux monogrammes (Cycle d'Effiat)

Les étapes de la folie suivent le texte de l'Arioste et la transformation progressive du statut de Roland : *Roland dégainant Durandal* contre la fontaine aux monogrammes est encore un chevalier, même s'il est déjà nu tête, son casque tombé à ses pieds (XXIII, 129-130) ; puis Durandal rejoint le casque à terre et c'est à mains nues que *Roland détruit la fontaine* (str. 131-132) ; puis *Roland arrache son armure* dans un paysage où ne subsiste plus aucune construction humaine (str. 133-134) ; enfin, torse nu, *Roland arrache un arbre* : il est devenu une pure force destructrice de la nature, destituée de toute humanité (str. 135-136).

Roland dégainant Durandal obéit aux mêmes règles de composition scénique que *La Découverte des monogrammes* : à gauche, Roland brandissant Durandal fait l'événement et constitue la scène proprement dite, à droite, aux premier et second plans, les paysans fuyant et se retournant, puis au troisième plan le berger paisiblement assis sont les spectateurs de ce théâtre dont l'action se répercute et s'amortit avec la distance. La rivière au centre établit la frontière entre la scène et le parterre.



Roland détruit à mains nues la fontaine aux monogrammes (Cycle d'Effiat)

Roland détruisant la fontaine retrouve pour ainsi dire insensiblement une logique narrative. À gauche, Roland brandit un quartier de roche et s'apprête à détruire la fontaine. À l'arrière-plan à droite, le même Roland exténué, reconnaissable au liseré rouge de sa tunique, s'écroule à terre près de la rivière :

« Et fatigué à la fin, finalement trempé de sueur quand son haleine vaincue ne répond plus à son indignation, à sa haine profonde, à sa colère ardente, il tombe sur le pré et tourné vers le ciel il soupire^[32]. »



Roland au 4e jour arrache son armure (Cycle d'Effiat)

De même *Roland arrachant son armure* est représenté une première fois à gauche et une deuxième fois à droite à demi nu, poursuivant deux bergers et brandissant un bâton. Enfin, pour *Roland arrachant un arbre*, le peintre reprend une image popularisée dès les premières gravures d'illustration, Roland nu arrachant un arbre : c'est l'image que privilégie la gravure du chant XXIII dans l'édition Giolito de' Ferrari dès 1542 (ill. 11)^[33]. Le peintre atténue la brutalité de l'image originelle : Roland n'est plus complètement nu et n'arrache plus complètement l'arbre ; il n'est plus représenté de dos, mais de face pour la scène avec, pour spectateur dérisoire, sur la gauche, un chien aboyant. Le Roland du premier plan figure exceptionnellement à droite, pour respecter la composition traditionnelle et connue des gravures, où Roland arrachant son arbre est à droite.

Le même Roland à l'arrière-plan à gauche empoigne un berger, tandis que deux autres plus éloignés lèvent les bras au ciel et s'apprêtent à fuir. C'est là la représentation atténuée de la barbarie ultime de ce déchaînement de fureur : dans le texte, Roland décapite d'abord le berger, puis attrape son corps par une jambe et l'utilise pour frapper tout ce qui bouge autour, jusqu'à étendre à terre sa massue humaine (XXIV, 5-6). Ces différentes actions sont décomposées ici sur la toile : le corps sans tête à gauche, le berger empoigné derrière et le berger étendu mort, comme endormi devant au premier plan, sont peut-être après tout trois personnes différentes. L'Arioste, avec ce berger utilisé comme massue, reprend un motif de l'*Hercule furieux*, Hercule massacrant le berger Lichas avant de se jeter dans le bûcher sur l'Œta^[34]. C'est bien ce Roland-Hercule furieux qu'avait représenté le graveur au premier plan de la gravure du chant XXIV pour l'édition Valgrisi de 1556 (ill. 12).



La folie de Roland (*Roland furieux*, Valgrisi, 1560, chant 24)

Histoire d'Isabelle et de Zerbin

Les deux derniers tableaux du cycle d'Effiat illustrent l'histoire d'Isabelle et de Zerbin qui, à la fin de la série, fait écho aux deux tableaux par lesquels le cycle débutait : le combat de Mandricard et de Zerbin rétablit les règles de chevalerie que Roland, en renversant sans mesure Manilard, avait commencé d'enfreindre. La victoire de Mandricard, chevalier sarrasin, répare alors, en quelque sorte, la défaite ignominieuse de Manilard, également sarrasin. Puis, dans le dernier tableau, Zerbin blessé expirant sur les genoux d'Isabelle reprend le motif du premier tableau, où Médor blessé est soigné par Angélique : mais le motif est inversé ; alors que Médor guérit et épouse la princesse qui l'a sauvé, Zerbin meurt : le convoi vers les amours pastorales se change en convoi funéraire.

L'histoire d'Isabelle et de Zerbin est contée par l'Arioste au chant XXIV, dont était tiré déjà, dans le dernier des quatre tableaux consacrés à la folie de Roland, le massacre du berger. Parce que dans le récit de l'Arioste ils viennent en quelque sorte^[35] en conclusion de l'épisode de la folie, Isabelle et Zerbin sont parfois associés à Angélique et Médor dans les réductions du *Roland furieux* pour le théâtre : en 1614 puis en 1618, Nicolas Oudot publie à Troyes deux tragédies attribuées aujourd'hui à Charles Bauter et imitées de l'Arioste, la première centrée sur Angélique et Médor, la seconde sur Zerbin et Isabelle^[36] ; en 1638, Jean Mairet fond les deux intrigues en une et donne une tragicomédie du *Roland furieux* où Angélique et Médor d'une part, Isabelle et Zerbin d'autre part, se retrouvent dans la maison du berger au moment même du déchaînement de la folie de Roland. Le cycle d'Effiat est créé entre Bauter et Mairet, et participe du processus de transformation de la matière gothique-renaissante de l'Arioste en une fiction simplifiée, ordonnée, qui répond aux nouvelles règles classiques de composition.



Doralice & Isabelle interrompent le duel de Mandricard & Zerbin (Cycle d'Effiat)

Le tableau du *Combat de Mandricard contre Zerbin* met en œuvre à la fois sur les plans sémiologique et symbolique cette normalisation : dans le récit, Zerbin et Isabelle parviennent sur les lieux du carnage de Roland (XXIV, 48) ; Isabelle ramasse pieusement ses armes sacrées (str. 53^[37]) et Zerbin en fait un trophée qu'il suspend à un arbre (str.

57). Sur le tableau, on distingue ce trophée à l'arrière-plan sur la droite ; il n'y a plus aucune trace des dévastations de Roland, ni arbre arraché ou coupé, ni fontaine détruite, ni cadavres. Surviennent alors Mandricard (str. 58) et sa compagne Doralice. Mandricard s'empare de Durandal, qu'il considère comme sienne ; Zerbin s'y oppose, le combat s'engage et Zerbin est mortellement blessé (str. 64-70) : face à Mandricard brandissant Durandal à gauche, on le distingue au centre, reculant vers l'arrière-plan, l'épée baissée, la tête tombant entre les oreilles de son cheval qui fait un écart.

Cependant Isabelle, représentée à droite sur le tableau, engage Doralice à s'interposer entre les combattants (str. 72). Symboliquement, Doralice est vêtue d'une robe rouge ajustée sur un jupon bleu pâle discrètement rayé de blanc et de jaune-vert. Le tissu du jupon est le même que celui de la chemise déchirée de Roland au tableau précédent, tandis que le rouge de la robe rappelle le rouge de la tunique du paladin fou. Placée de face au premier plan, au centre gauche du tableau, Doralice remplace Roland : elle introduit modération et esprit de compromis après le déchaînement des épisodes précédents.

Le tableau représente donc, ou au moins évoque la constitution du trophée, puis l'arrivée de Mandricard, puis son combat avec Zerbin, puis la blessure fatale que Zerbin reçoit, puis l'interposition de Doralice qui met fin au combat, un récit qui s'étale sur plus de 25 strophes dans le chant XXIV. Pour autant, la composition n'est pas une composition narrative, par groupes séquentiels s'étageant à la fois dans le temps et dans l'espace, selon le principe que nous avons vu à l'œuvre dans plusieurs tableaux précédents et qui se retrouvera au dernier tableau. Le peintre a condensé les éléments narratifs dans un moment artificiel qui donne l'illusion d'être unique : c'est l'instant prégnant, cristallisé par le geste de Doralice arrêtant le combat. Par son geste qui suspend l'action, Doralice concentre tout ce qui a précédé, tout le conflit autour des armes de Roland, et annonce ce qui va suivre, la mort de Zerbin.

Interposée entre Mandricard et Zerbin, Doralice est aussi placée face à Isabelle qui, avec son cheval qu'on distingue derrière elle, assiste à la scène. Plus nettement que dans aucun des tableaux précédents, un dispositif scénique s'affirme ici, avec une scène à gauche, que modère Doralice, et un parterre à droite, où Isabelle relaye notre regard de spectateurs. Entre l'espace symbolique de la scène et l'espace réel du monde, le trophée sert d'interface à la bordure : figure vide, il déploie les attributs du chevalier, mais indique l'absence de sa personne. Le trophée, comme l'arbre médian de *La Découverte des monogrammes*, constitue l'écran de la représentation : il indique la chevalerie qu'on devrait voir sur la scène et il rappelle qu'on ne la voit pas, délivrant en quelque sorte le message symbolique de l'ensemble du cycle, la lecture que le cycle fait du *Roland furieux* comme d'une épopée de la fin de l'épopée, comme la représentation de l'effondrement de la chevalerie : Durandal sera volée, les Sarrasins triomphent, le parfait Zerbin est promis à la mort^[38].



Un ermite au secours d'Isabelle pleurant la mort de Zerbin (Cycle d'Effiat)

Le dernier tableau, de *La Mort de Zerbin*, reprend une composition narrative symétrique de celle de *l'Angélique et Médor*. Au deuxième plan à droite, Zerbin renversé sur les genoux d'Isabelle expire près d'une fontaine, qu'on distingue dans le coin inférieur droit. À gauche, incapable de marcher plus loin, il a attaché son cheval à un arbre, qui se détourne pour ne pas voir son maître mourir. Devant Zerbin, constituant une nature morte au premier plan sous lui, son casque, son bouclier et son épée d'acier damasquiné d'or rappellent les armes posées à terre par Roland fourbu dans *La Vision d'Angélique*. Mais paradoxalement les armes de Zerbin, qui ne sont pas auréolées de la légende de celles de Roland, sont représentées ici avec beaucoup plus d'éclat. Le message est clair : Zerbin est le parfait chevalier, dont les armes gris et or reflètent la distinction brillante de sa parfaite courtoisie, et contrastent avec le noir brutal et le rouge sanglant de celles qui seraient pourtant les armes d'Hector, datant de la guerre de Troie (XXIV, 60).

Zerbin mourant fixe de ses yeux Isabelle éplorée :

« Zerbin dont les yeux languissants sont tournés vers elle
souffre plus de la douleur de l'entendre gémir
que de la souffrance puissante et tenace
qui le conduit désormais aux portes de la mort^[39]. »

Derrière le cheval de Zerbin, au second plan à gauche, un ermite survient à pied, tenant son bâton de marche d'une main et son pot à eau de l'autre. Il venait de l'ermitage voisin, qu'on distingue entre les arbres au-dessus de lui, pour chercher le l'eau à la fontaine (str. 87) ; il arrive alors que Zerbin vient de mourir. L'ermite aide Isabelle à remonter le corps de Zerbin sur son destrier (str. 91) et tous deux prennent la route vers la Provence, où le moine connaît une riche abbaye où l'on saura prendre soin d'Isabelle et du mort (str. 92).

Techniquement, la composition est narrative ici, puisque chacun des personnages, l'ermite, Isabelle et Zerbin vivant puis mort, sont représentés deux fois. Contrairement à *l'Angélique et Médor*, l'ordre de succession des séquences suit cette fois le sens des aiguilles d'une montre : du groupe formé par Zerbin fixant des yeux Isabelle, on passe à l'ermite survenant et au convoi qui emporte Zerbin mort sur la route.

Pourtant la logique scénique est déjà complètement intégrée : les groupes d'*Angélique et Médor* représentent chacun une action successive ; pour *La Mort de Zerbin*, le groupe initial fait scène par le regard intense de Zerbin, qui condense à l'image le long discours qu'il tient à sa bien aimée avant de mourir :

« De cela, mon cœur, qu'aucune crainte ne vous touche
car je veux vous suivre au ciel ou en enfer
il faut que nos esprits l'un et l'autre se décochent,
partent ensemble, se tiennent ensemble pour l'éternité^[40]... »

Ce n'est plus l'action, mais la parole qui est privilégiée pour la scène, comme dans le tableau précédent l'était le discours de Doralice parlementant entre les deux assaillants : dans *Angélique et Médor*, on voit essentiellement le berger hisser Médor sur le cheval ; alors que la même action, le même geste sont présents dans le récit qu'illustre *La Mort de Zerbin*, ce geste n'est pas représenté. Dans *Angélique et Médor*, le visage de Médor se détourne du Berger et d'Angélique, Médor est vu mais ne regarde pas ; dans *La Mort de Zerbin*, le regard intense du mourant condense au contraire tout l'effet dramatique de la scène, dont le ressort est désormais essentiellement scopique.

Conclusion

La première leçon que nous pouvons tirer de cette étude est l'excellente connaissance que le peintre avait du texte du *Roland furieux*. Il n'a pas composé à partir d'un vague thème des amours et de la folie de Roland, mais en s'appuyant très précisément sur le texte et en l'illustrant selon les techniques d'illustration mises à l'épreuve par les graveurs avant lui. En cela, le cycle d'Effiat se distingue de l'iconographie picturale du *Roland furieux* qui le précède, et se concentre toujours sur les mêmes quelques épisodes, et même essentiellement sur Angélique dans les bras de Médor, un sujet que justement notre peintre a soigneusement évité.

Paradoxalement, c'est dans les deux cas où le peintre s'écarte du texte que sa connaissance à la fois du texte et de sa réception française^[41] se révèle le mieux : dans *La Vision d'Angélique*, pour résoudre le problème d'une rencontre et d'une explication qui n'a pas lieu entre Angélique et Roland, le peintre imagine une condensation des événements qui anticipe en quelque sorte la construction dramatique à laquelle parviendra Mairet dans sa tragicomédie du *Roland furieux* en 1638. Et en imaginant chez le berger *Roland refusant la coupe de vin*, il trouve le moyen d'évoquer par allusion, alors qu'ils n'ont pas de rapport direct avec son sujet, les deux épisodes de l'épopée italienne qui vont devenir les deux passages les plus célèbres de l'Arioste, l'histoire de Joconde et la Coupe enchantée, comme en atteste leur intégration quelques décennies plus tard dans les *Contes et nouvelles* de La Fontaine.

Ce faisant, le peintre du Cycle d'Effiat, par la construction réfléchie d'un parcours en quatre temps dans les douze tableaux, saisit et actualise le sens de l'épopée. Loin de l'exercice de style convenu sur les ravages de la passion amoureuse, le Cycle dit la fin des valeurs de la chevalerie et l'incertitude du contexte religieux. Il s'ouvre sur la furie des hommes et se ferme sur la solidarité et l'intervention des femmes : c'est Doralice, une femme musulmane, qui met un terme aux combats meurtriers. C'est un berger et un ermite qui, du fond des campagnes, assurent la relève d'une société effondrée. Voilà de quoi méditer dans le monde qui nous entoure...

Notes de pied de page

[1]

« était-ce dictame, ou était-ce panacée ? / une herbe, je ne sais laquelle, tellement efficace... » (*fosse dittamo, o fosse panacea, / on non so quel, di tal effetto piena...*, XIX, 22). Les références au texte original de l'*Orlando furioso* sont données d'après l'édition bilingue en 4 volumes d'André Rochon, Paris, Les Belles Lettres, 1998-2002. J'ai précisé la traduction française à partir de la sienne. Le numéro du chant est donné en chiffres romains, suivi du numéro de la strophe en chiffres arabes.

C'est avec le dictame que Vénus soigne son fils Énée blessé lors du combat contre Turnus (*Énéide*, XII, 411sq). Au Moyen Âge, la panacée ou thériaque était un remède légendaire censé guérir de tout. L'Arioste joue entre le merveilleux magique et la parodie de ce merveilleux...

[2]

Le Cathay désigne, depuis Marco Polo, le nord de la Chine. Angélique est donc chinoise. Elle n'est cependant jamais représentée avec des traits asiatiques.

[3]

La Chanson de Roland est une chanson de geste du XI^e siècle, transcrite vers 1140 à Saint-Denis, prétendument par l'évêque Turpin. À la fin du XV^e siècle, Matteo Maria Boiardo en écrit la suite sous la forme d'une épopée mi-sérieuse mi-parodique en l'honneur du duc d'Este : c'est l'*Orlando innamorato*, dont le début est publié en 1483 ; mais le poème reste inachevé. Ludovico Ariosto, dit l'Arioste, prend la suite avec l'*Orlando furioso*, publié en 1516 en 40 chants, puis en 1532 dans l'édition définitive en 46 chants. Comme Boiardo, l'Arioste prétend ironiquement, à maintes reprises, tenir son récit de Turpin. Le succès international du *Roland furieux* se prolongera jusqu'au XIX^e siècle.

[4]

Sur la notion d'instant prégnant, introduite par Lessing dans le *Laocoon* (1766) pour caractériser la concentration du temps dans la scène picturale, voir Roland Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein », *Revue d'esthétique*, 1973, repris dans *L'Obvie et l'Obtus*, Seuil, 1982, et Stéphane Lojkine, *L'Œil révolté*, Jacqueline Chambon, 2007, p. 204-238. Nous verrons plus loin, avec *Le combat de Mandricard contre Zerbin*, un exemple parfait d'instant prégnant.

[5]

Cette composition subit elle-même l'influence d'un épisode similaire de la *Jérusalem délivrée* du Tasse, lui beaucoup plus couramment représenté, où Tancrède est secouru par Herminie. C'est l'illustration par Bernardo Castello du chant XIX pour l'édition Gentili et Guastavini de Gênes, 1590 (ill. 1), imitée par Michel Lasne pour la traduction française de 1626, d'où procèdent les deux *Tancredè et Herminie* de Poussin (la version de 1628-9 de l'Ermitage et celle de 1634 de Birmingham).

[6]

L'exhibition insistante de la rencontre des regards est caractéristique du nouveau dispositif scénique. Dans le cycle d'Effiat, elle constitue le point d'aboutissement du parcours, avec *La Mort de Zerbin*.

[7]

Cette édition, historiquement la deuxième édition illustrée du *Roland furieux*, était dédiée au dauphin de France, ce qui permet de supposer que plusieurs exemplaires y furent envoyés. Un exemplaire en est conservé à la bibliothèque municipale de Ferrare, cote E.3.19. La bibliothèque nationale de France possède deux exemplaires d'une 2^e édition Giolito de' Ferrari, datée de 1543 (Bnf RES-YD-642 et Arsenal 4-BL-2577), un exemplaire de l'édition de 1544 (RES-YD-245), deux de l'édition de 1546. La médiathèque Émile-Zola de Montpellier possède une édition in-8° de 1549 (cote 34239RES). Giolito de' Ferrari imprima en tout plus de vingt éditions, avec 46 gravures sur bois illustrant les 46 chants. Ces bois furent également utilisés, ou copiés, pour d'autres éditions comme la traduction espagnole avec suite par Espinosa, publiée à Anvers par M. Nucio en 1558.

La première édition illustrée du *Roland furieux* est l'édition Zoppino, publiée à Venise en 1530, alors que le *Roland furieux* ne compte encore que 40 chants. Zoppino complète son jeu de gravures pour une nouvelle édition en 1536, illustrant les 46 chants. Les bois de Zoppino sont plutôt sommaires.

La troisième édition illustrée du *Roland furieux* est l'édition Valvassori (Venise, 1553), qui a elle aussi connu de nombreuses rééditions. Les bois de Valvassori, sans copier exactement ceux de Giolito de' Ferrari, adoptent les mêmes principes de composition et font *grosso modo* les mêmes choix d'épisodes à représenter.

Les gravures des éditions Giolito de' Ferrai serviront de modèle aux bois de l'édition de Gabriel Chappuys (nouvelle traduction française), Rouen, Claude Le Villain, 1618, Bnf YD-2303.

[8]

Voir les strophes 16 et 17 du chant XIX.

[9]

Ma di Marfisa a ricontarvi torno, « mais je retourne au récit de Marphise » (XIX, 42). Le détail de la robe flottante ne suit pas le texte : le narrateur prend soin au contraire d'indiquer que Marphise habillée en guerrière ne se distingue pas des hommes (str. 108).

[10]

XIX, 78-79 (1ère apparition du cavalier), 93-101 (le combat). Le nom de Guidon n'est révélé qu'au chant suivant (XX, 7).

[11]

Voir *Le Mémoire de Mahelot*, édition critique établie et commentée par Pierre Pasquier, Paris, Champion, 2005.

[12]

Gravures des chants 1, 7, 8, 24, 27, 30, 33, 35, 38, 45.

[13]

Chants 2, 6, 10.

[14]

Chants 15 et 44.

[15]

« Non seulement dans les airs les gémissements et les plaintes volent, mais les bras et les épaules et les têtes tranchées » (*Non pur per l'aria gemiti e querele, / ma volan braccia e spalle e capi sciolti*, XII, 80).

[16]

Le rêve de Roland est un blason amoureux, tout entier organisé autour des yeux d'Angélique : « Il semblait à Roland que, sur une verte rive toute peinte de fleurs odorantes, il contemplait le bel ivoire et la pourpre naturelle qu'Amour avait colorées de sa main, et les deux étoiles brillantes où se nourrissait son âme prise dans les mailles du filet d'Amour : je veux dire les beaux yeux et le beau visage qui lui avaient enlevé le cœur au milieu de la poitrine » (*Parea ad Orlando, s'una verde riva / d'odoriferi fior tutta dipinta, / mirare il bello avorio, e la nativa / purpura ch'avea Amor di sua man tinta, e le due chiare stelle onde nutriva / ne le reti d'Amor l'anima avinta : / io parlo de' begli occhi e del bel volto, / che gli hanno il cor di mezzo il petto tolto*. VIII, 80).

[17]

Languido smonta, e lascia Briigliardo / a un discreto garzon che n'abbia cura ; / altri il disarmo, altri gli sproni d'oro / gli leva, altri a forbir l'armatura. (XXIII, 116)

[18]

En un sens, la narration ne progresse pas durant les quatre tableaux des *Révélation*s à *Roland* : Roland n'en finit pas de descendre de cheval... Il n'y a pas de succession narrative à proprement parler, aors que les quatre tableaux suivants, nous allons le voir, organisent eux une progression dans la folie.

[19]

Questa conclusion fu la secure / che'l capo a un colpo gli levò dal collo, / poi che d'innumerabil battiture / si vide il manigoldo Amor satollo. / Celar si studia Orlando il duolo ; e pure / quel gli fa forza, e male asconder pòllo : / per lacrime e suspir da bocca e d'occhi / convien, voglia o non voglia, al fin che scocchi. (XXIII, 121)

[20]

C'est là une conjecture difficile, il faut le reconnaître, car Angélique n'est ailleurs jamais représentée avec une suivante. C'est seule qu'elle fuit, poursuivie par tous les chevaliers de la terre, depuis le *Roland amoureux* de Boiardo. Dans sa tragicomédie du *Roland furieux*, Mairet, qui est soucieux de l'unité de temps, imagine qu'Angélique et Médor ne sont pas partis quand Roland arrive, et il écrit une scène où Angélique accompagnée de Bérénice (chez Mairet, la femme de Bertrand, le berger), recherche désespérément Médor qu'elle craint d'avoir été victime de la folie meurtrière de Roland. Mais, outre que la pièce de Mairet, jouée en 1638, est postérieure à la date présumée de réalisation des tableaux, et qu'ici Angélique n'est pas dans la posture de quelqu'un qui cherche, mais plutôt qui confesse, Roland n'y voit jamais Angélique.

[21]

Voir par exemple la gravure de Girolamo Porro pour le chant XIX dans l'édition de Franceschi (Venise, 1584, **iii. 8**). Porro représente Angélique arrivant à cheval devant Médor blessé, puis plus à gauche Angélique cueillant le dictame, puis au-dessus Angélique et le berger soulevant Médor devant leurs deux chevaux, puis au-dessus encore toute une série sur les amours d'Angélique et Médor.

[22]

Il faut insister sur le fait que, même si une telle scène, pratiquement, n'existe pas encore à Paris dans les années 1620-1630, elle se pratique en Italie depuis un siècle et est bien connue en France par la gravure. Voir par exemple Sebastiano Serlio, *Le Second Livre de perspective*, trad. J. Martin, Paris, 1545, p. 69 (gravure représentant le décor type de la scène tragique, avec sol dallé en perspective raccourcie et point de fuite central souligné par une arche et un fronton).

[23]

Tre volte e quattro e sei lesse lo scritto / quello infelice, e pur cercando invano / che non vi fosse quel che v'era scritto (XXIII, 111)

[24]

Poi ritorna in sé alquanto, e pensa come / possa esser che non sia la cosa vera : / che voglia alcun così infamare il nome / de la sua donna e crede e brama e spera, / o gravar lui d'insopportabil some / tanto di gelosia, che se ne pèra ; / et abbia quel, sia chi si voglia stato, / molto la man di lei bene imitato. (XXIII, 114)

[25]

Dans le récit de l'Arioste, lorsque Roland découvre les monogrammes, il n'est pas encore arrivé à la maison du berger. Roland descend bien de cheval pour aller voir l'entrée de la grotte (str. 107), mais aucun valet ne prend alors soin de son cheval. Roland remonte ensuite sur son cheval (str. 115), dont il descend en arrivant chez le berger, chez qui il confie Bride-d'or à un bon valet (*discreto garzon*, str. 116). La présence du valet tenant par la bride le cheval de Roland est l'indice du réaménagement opéré par le peintre.

[26]

Plus de vingt ans avant le *Paysage avec un homme tué par un serpent* de Poussin, le peintre compose sa toile comme un système de répercussion de l'événement. Le tableau de Poussin, dit aussi *Les Effets de la terreur*, (Londres, National Gallery, NG564) constituera un cas d'école (Fénelon, Félibien, Diderot...) : face à l'événement terrible du premier plan (un homme étouffé par un serpent géant qui l'entraîne dans sa mare), la réaction des personnages disposés dans la profondeur de la toile s'atténue au fur et à mesure qu'on progresse vers le fond.

[27]

Sur la notion d'écran et la théorie des dispositifs qu'elle engage, voir Stéphane Lojkin, *Image et subversion*, Jacqueline Chambon, 2005.

[28]

Corcarsi Orlando e non cenar domanda, / di dolor sazio e non d'altra vivanda (XXIII, 116).

[29]

En dehors même des traductions du *Roland furieux*, l'histoire avait été mise en vers français par Nicolas Rapin (*Les Imitations de quelques chans de l'Arioste par divers Poètes François*, Paris, L. Breyer, 1572) puis par Étienne Durand (*Méditations*, slnd, sans doute vers 1611). Elle sera reprise par La Fontaine dans la première partie des *Contes et nouvelles* (1664).

[30]

XLIII, 28. L'histoire de la fée Morgue ou Morgane révélant à Arthur l'infidélité de Guenièvre au moyen d'une coupe enchantée est relatée dans le *Tristan en prose*. Morgane, qui tient prisonniers Renaud et d'autres chevaliers dans son château, est vaincue par Roland qui les délivre dans le *Roland amoureux* de Boiardo (dans l'adaptation de Le Sage, livre IV, chap. XIII et XIV). Mais point de coupe enchantée chez Boiardo.

Dans la version de l'Arioste, l'histoire de la coupe enchantée est bien connue en France dès la deuxième moitié du XVI^e siècle : Louis d'Orléans la traduit en français dans les *Imitations de quelques chants de l'Arioste*, *op. cit.*, 1572 ; Pierre de Deimier propose une autre traduction dans *Les Illustres Aventures*, « Aventures de Renaud », Lyon, Th. Ancelin, 1603, p. 186-230. Le conte sera ensuite adapté par La Fontaine dans la troisième partie des *Contes et nouvelles*.

[31]

XLIII, 6-9 (refus de Renaud) et 66 (évocation de Clarice).

[32]

E stanco al fin / e al fin di sudor molle, / poi che la lena vinta non risponde / allo sdegno, al grave odio, all'ardente ira, / cade sul prato, e verso il ciel sospira (XXIII, 131).

[33]

On retrouve le même Roland nu de dos arrachant un arbre dans l'édition Valvassori de 1553 et ses impressions ultérieures et dans un médaillon des fresques de Chiusa di Pesto, sans doute copié d'après la gravure de l'édition Giolito de' Ferrari.

[34]

Voir par exemple la majolique d'Avelli da Rovigo conservée au Metropolitan Museum, ou la gravure de Giovanni Antonio Rusconi pour les *Trasformazioni* de Lodovico Dolce, Venise, Giolito de' Ferrari, 1553, p. 193 ; et Ovide, *Métamorphoses*, IX, 155 et 211-225. C'est Lichas qui avait apporté à Hercule la tunique empoisonnée par le centaure Nessus, comme présent de Déjanire.

[35]

L'Arioste présente toujours ses enchaînements narratifs comme des ruptures. Au moment de passer de Roland à Zerbin, il écrit : « Ce qu'il fit là, vous aurez à l'entendre ailleurs / car c'est de Zerbin qu'il me convient d'abord de parler. » (*Quel che fe' quivi, avebe altrove a udire ; / che di Zerbin mi convien prima dire. XXIV, 14*)

[36]

[Charles Bauter ?.] *Tragedie françoise des amours d'Angelique et de Medor. Avecques les furies de Rolland, et la mort de Sacripan, le Roy de Circacye : et plusieurs beaux effets contenuës en ladicte tragedie, tiree de la Rioste [sic].* Troyes, Nicolas Oudot, 1614, in-12°, 32 p. Réimpression en 1620 (Arsenal, 8-BL-13863). La Bnf possède une édition sans date publiée à Troyes par Noël Laudereau, RES-YF-4673. La seconde tragédie est la *Tragedie françoise des parfaites amours de Zerbin, et d'Isabelle, Princesse fuitive*. Ou il est remarqué les perils et grandes fortunes passées par ledit Zerbin, recherchant son Isabelle parle monde ; et comme il est delivré de la mort par Roland. Troyes, Nicolas Oudot, 1618, in-12°, 40 p. Réimpression en 1621. Je n'ai pas eu accès à ce texte, qui n'est pas répertorié dans les catalogues des bibliothèques publiques françaises. De Bauter, la Bnf possède également une *Rodomontade et une Mort de Roger* (Paris, C. Ève, 1605, plusieurs exemplaires à la Bnf et à l'Arsenal).

L'argument de l'*Angélique et Médor* de Bauter est très proche de programme narratif du cycle d'Effiat. L'acte I raconte le sauvetage de Médor par Angélique et le Berger. À l'acte II, le Berger est avec Angélique et Médor, témoin de leurs amours. Les amants s'en vont pour le Catay, Sacripan survient (la réduction et l'intégration temporelle est donc imparfaite). À l'acte III, le Berger raconte à Roland la rencontre d'Angélique et de Médor et leurs amours. À l'acte IV, le Berger assiste à la folie de Roland. L'acte V confronte Sacripan au messager, qui vient d'échapper à la fureur de Roland. Le messager apprend à Sacripan les amours d'Angélique et de Médor : Sacripan en périt de douleur. Dans le cycle d'Effiat, la mort de Sacripan (qui n'est pas dans l'Arioste) est remplacée par la mort de Zerbin. Le souci de normalisation de la diégèse est semble-t-il le même : il s'agit d'équilibrer la figure du chevalier fou, Roland, par celle d'un chevalier incarnant et respectant les valeurs de la chevalerie.

[37]

Dans le récit de l'Arioste, Isabelle est alors rejointe par Fleur-de-lis qui recherche son amant Brandimart. Le peintre simplifie et supprime ce personnage, qui était représenté dans les grandes gravures in-4° des éditions Valgrisi et de Franceschi et qu'on voit également dans la tapisserie d'après Karel van Mander tissée dans l'atelier de Spiering à Delft entre 1605 et 1614 (Utpictura18, notice B7215).

[38]

Au moment où l'Arioste compose l'*Orlando furioso*, l'empire ottoman est à son apogée : en 1521, Soliman Ier prend Belgrade, Rhodes en 1522, Buda et la Hongrie en 1526, l'ensemble des Balkans en 1527. Le siège de Vienne en 1529 représente l'avancée maximale des Ottomans vers l'Europe. La dernière version de l'*Orlando furioso*, où l'Arioste intègre une bataille de Belgrade (chant XLIV), paraît en 1532.

[39]

Zerbin che i languidi occhi ha in lei conversi, / sente più doglia, ch'ella si querele, / che de la passion tenace e forte / che l'ha condotto omai vicino a morte. (XXIX, 77)

[40]

Di ciò, cor mio, nessun timor vi tocchi ; / ch'io vo' seguirvi o in cielo o ne lo 'nfero. / Convien che l'uno e l'altro spirto scocchi, / insieme vada, insieme stia in eterno. (XXIX, 81. Le discours de Zerbin se prolonge jusqu'à la str. 84 ; il meurt à la str. 85.)

[41]

Sur la réception française de l'Arioste, voir Alexandre Cioranescu, *L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, éditions des presses modernes, 1939 et *L'Arioste et le Tasse en France au XVIe siècle*, éd. Rosanne Gorris-Camos, *Cahiers V. L. Saulnier*, n°20, Editions Rue d'Ulm, Paris, 2003, notamment l'article de Jean Balsamo, « L'Arioste et le Tasse. Des poètes italiens, leurs libraires et leurs lecteurs français », p. 11-26, et celui de Jean Vignes, « Traductions et imitations françaises de l'*Orlando furioso* (1544-1580) », p. 75-98.

Référence électronique

Stéphane Lojkine, De la narration à la scène : le Roland furieux du cycle d'Effiat, mis en ligne le 14/04/2021, URL : <https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/arioste/narration-a-scene-roland-furieux-cycle-deffiat>

Auteur :

Stéphane Lojkine

Publié dans :



Arioste

Rubrique créée par Stéphane Lojkine en 2003

Autres rubriques
