



**Ri.L.Un.E.**

2/2007, n. 7 - Atti/Actes *Eros Pharmakon*

Gilles Polizzi

## **Le mal et son remède: le paroxysme amoureux dans deux réécritures françaises de *l'Hypnerotomachia Poliphili* (1542 - 1546)**

*Come eccellente medico, che cura  
con ferro e con fuoco e con veneno  
(Ariosto, Orlando furioso VII, 42)*

**D**ANS LA DECENNIE PAR LAQUELLE s'achève le règne de François I<sup>er</sup>, après un demi-siècle de côtoiement fasciné, envieux et méfiant, la France s'est laissée envahir, par les romans italiens. Ce ne sont pas des romans au sens moderne du terme<sup>1</sup>, mais d'une part, les produits issus de la veine sentimentale et réaliste qui s'écoule de Boccace, d'Eneas Silvius et de Caviceo (*L'Elégie de Madonna Fiammeta* et ses continuations, *L'Histoire d'Euriale et Lucrece*, *Le Peregrino*), de l'autre, les «chants d'armes et d'amour» qu'Andrea da Barberino, Francesco Bello, Boiardo, puis l'Arioste ont tirés d'une matière épique italianisée depuis plus d'un siècle<sup>2</sup>. À cette moisson s'ajoutent les trames allégoriques du *Polifilo* de Colonna et lyrique de *l'Arcadia* de Sannazaro. Pour l'essentiel, ces œuvres, lues dès le premier tiers du siècle, sont traduites ou adaptées et publiées à Lyon et à Paris entre 1540 et 1550. On situe les acteurs de cette *translatio* parmi les cercles humanistes et éditoriaux de ces deux villes. À Lyon, dans l'entourage de Scève, les auteurs présumés des *Contes amoureux* attribués à la pseudo-Jeanne

---

<sup>1</sup> Sur la définition des genres et le roman à la Renaissance voir les actes de colloque Clément-Mounier 2005.

<sup>2</sup> Voir la récente synthèse de Everson 2005.

Flore<sup>3</sup>, le ou les traducteurs du *Roland furieux* autour de Jean des Gouttes. À Paris, des traducteurs tels que Jacques Vincent, dont le *Roland amoureux* paraît en 1549, et surtout Jean Martin, à qui l'on doit, outre une révision précoce du *Peregrin* une participation au *Roland furieux* de 1544 et les traductions de Serlio et de Vitruve, celles de l'*Arcadie* en '45 et du *Poliphile* l'année suivante<sup>4</sup>.

Cette floraison éditoriale entraîne de profonds changements dans le traitement romanesque de la passion amoureuse. Elle substitue au code courtois des jugements d'Amour, ainsi qu'à la mélancolie inspirée par l'ennuyeuse «dame sans mercy», l'expression réaliste d'une sentimentalité brûlante et charnelle, avec ses déchirements et son tragique propre. En ce sens, sur le plan de la morale amoureuse, *le mal vient d'Italie*, et c'est pourquoi celle-ci fascine.

En transcrivant ces nouveaux paroxysmes, les auteurs français importent une esthétique expressionniste. À l'inverse des formes allégoriques qui éloignent leur objet, elle rapproche, réifie et théâtralise la représentation. La France importe également le fondement d'une psychologie romanesque qui semble neuve. Le *système* qui, dans l'analyse des tourments amoureux, unifie les contraires. Il s'agit d'une sorte de *coincidentia oppositorum* rapportée à la polysémie du mot *pharmakon*, à la fois poison et remède, et qui confond l'un et l'autre. Selon la formule qui, chez l'Arioste, qualifie les soins que l'enchanteresse Mélisse prodigue à Ruggiero pour le guérir de l'enchantement d'Alcine, puisque l'amour (ou la projection narcissique qui en tient lieu) «déchire», «brûle» et que sa plaie «s'envenime», il se soigne «par le fer, le feu et le poison». La formule ménage de beaux spectacles, car il s'agit de donner à voir ce qui ne peut se dire. Par exemple ces hyperboles où le clivage du sujet – qu'il s'agisse de l'esprit d'Orlando, «divisé contre lui» par sa folie, ou de celui de Polia tourmenté par le crime qu'elle croit avoir commis – se réifie dans le fantasme du déchirement ou *laniation* des corps; où bien la peinture doloriste du feu amoureux dans les enfers de Colonna et de l'Arioste. Elle est aussi la clé de l'herméneutique d'une fiction qui extériorise ses ressorts par des mises en scènes conçues comme des *simulacres* de passage à l'acte.

Voilà ce qu'on voudrait montrer en examinant deux des réécritures françaises du *Polifilo*, les transpositions fragmentaires mais littérales insérées dans les *Contes amoureux* de la pseudo-Jeanne Flore, et les passages correspondants dans le *Poliphile* de Jean Martin, en les

---

<sup>3</sup> Cf. Jeanne Flore *Contes amoureux*, (Lyon, circa 1537) et *La Pugnition de l'Amour contempné* (1540).

<sup>4</sup> Sur Jean Martin voir les actes du colloque Fontaine 1999.

rapportant ponctuellement à leurs équivalents dans l'*Orlando furioso*<sup>5</sup>. Afin d'y mettre en évidence la cohérence du système qui agence la représentation, on examinera les définitions de l'amour, avant de considérer ses «remèdes», selon un ordre (le fer, le poison, le feu) qui valorise le mal et fait la singularité de la fiction colonnienne.

### Le «grand désordre» du mal d'amour

Puisqu'il s'agit d'une notion médicale, autant que d'un concept philosophique, théologique ou littéraire, avec les infinies variations de sens que ces catégories surimposent au terme, il n'est pas incongru d'ouvrir notre recension par un parallèle entre une définition tardive du «mal d'amour», due au médecin Jacques Ferrand (1610), et le *Poliphile* français. L'énumération des symptômes

[...] de même fontaine ruissellent les battements de coeur, bouffissure de visage, appétits dépravés, chagrins soupirs, larmes, syncopes, faim et soif insatiables, veilles continuelles, oppressions, suffocations, furies, rages, frénésie et autres pernicioeux symptômes qui ne reçoient autre remède que ceux qui profitent à la guérison d'amour [...] ces effets ont occasionné plusieurs de croire qu'Amour est un venin lequel s'engendre dans nos corps, ou s'y glissait par la vue, ou bien était causé par des médicaments qu'ils appelaient philtres [...] (Ferrand 1610: p. 17):

ainsi que leur diagnostic «Mélancolie érotique ou amoureuse que quelques médecins nomment *erotomania*, c'est-à-dire rage d'amour ou folie amoureuse»<sup>6</sup> répondent, malgré la différence des temps et des genres, au titre du roman colonnien (*erotomachia*) et à son programme; celui du récit que réclame à Polia, la nymphe Polioemene, à la fin du premier Livre:

les peines, les repoz, les plainctes, les contentemens, les peurs, les hardiesses, les crainctes & presumption, le deuil, les joyes, l'oubly, le souvenir, le fuyr, le chercher, le hayr, & désirer, le blesmir & rougir, l'espérer & le douter, le vouloir & le refuz, les petitz desdaingz, & courroux, les hontes, & manières inconstantes, le parler tremblant, les paroles brisées

---

<sup>5</sup> On se réfère pour l'*Hypnerotomachia Poliphili* (F. Colonna, Venise, Alde, 1499) aux éditions de Pozzi-Ciapponi 1964 et de Ariani-Gabriele 1998. Pour le *Poliphile* français, qu'on cite dans sa traduction révisée par Jean Martin, (Paris, Kerver, 1546), on se permet de renvoyer à notre édition (Polizzi 1994). On cite les *Contes amoureux* de la pseudo-Jeanne Flore dans l'édition de Pérouse 1980, en renvoyant aussi aux travaux de Campanini-Catani 2000. On cite l'*Orlando furioso* d'après l'éd. de Caretti 1992.

<sup>6</sup> On cite la deuxième édition, *De la maladie d'amour ou mélancolie érotique*, Paris 1623, *ibidem*: p. 15.

& confuses, (...) les ottroyz & consentemens que les amoureux faignent en leur cervelles, avec aussi les plaisans songes & fantasies entrelardées de sospirs, dont ilz se paissent & norrissent (*Discours du Songe de Poliphile*, éd. cit. fol. 132r).

Le mal d'amour est un excellent sujet parce qu'il s'adresse à tous, même aux nymphes désœuvrées qui, à Cythère, en ignorent les infortunes, autrement dit, au nouveau lectorat féminin suscité par l'imprimerie:

Ce nous sera grand plaisir d'ouyr & apprendre de vous les *qualitez d'amour humaine* [...] Desquelles choses [...] s'il vous plait les nous déduire, cela nous fera passer sans ennuy l'oysiveté où de présent nous sommes (*ibidem*).

Mais comment le traiter, c'est-à-dire représenter une émotion indicible et incompréhensible et comment y remédier, puisque somme toute, c'est le but de l'histoire?

Commençons par le diagnostic. Il se fonde sur l'observation des symptômes. On sait que l'amour est un *mal* parce qu'il engendre une discorde intérieure qui en est le plus sûr indice. C'est ce que nous apprend l'épisode de la rencontre de Poliphile et de Polia. Après avoir traversé en songe les épreuves de la «selva oscura» et du «val périlleux» de la pyramide, le héros narrateur choisit la porte de la «vie amoureuse» (*Mater amoris, erototrophos*, «qui nourrit l'amour») au royaume de Telosie (la Destinée), encouragé par Thélémie (la Volonté) et contre le conseil de Logistique (la Raison). Transporté dans une prairie qui s'identifiera aux «vergers des Bienheureux» – une version euphémique de l'Autre monde – il y trouve une «nymphé divine» dont un long portrait détaille les beautés avant d'en décrire l'effet:

La veue (certes) de la nymphé engendra *une grande discorde entre mes sens & mon désir*, ce qui ne m'estoit encores advenu pour toutes celles que j'avoie auparavant trouvées [...] (*ibidem*).

La discorde est un signe. Le seul qui permette au narrateur de reconnaître l'objet de son amour, sa Polia. Mais n'est-il pas étrange qu'en la (re-)voyant, *il ne la reconnaisse pas*, alors que les tourments qu'elle lui inspire sont la cause du songe? Il y a une explication allégorique à cette invraisemblance. Dans une optique ficinienne, l'aveuglement initial du héros signifierait le nécessaire passage d'un amour sensuel, *senza cognizione* à un amour platoniquement éclairé, celui de de l'*idée* de la Beauté. Disons toutefois qu'elle ne sous semble pas suffisante et que l'incongruence marque délibérément un écart énigmatique entre le récit allégorique (la quête comme initiation aux

Mystères d'Amour) et les données du récit réaliste (les amours terrestres de Poliphile et de Polia dans la Trévisie des années 1460). Quoiqu'il en soit, la discordance participe de la dynamique narrative. Elle agence la réception du portrait de Polia aux folios précédents:

Mes sens jugeoient l'une des parties de celle excellente composition estre plus belle que l'autre: mes yeulx estimoient le contraire: lesquelz furent auteurs & cause principale de ceste altercation & débat pour embrouiller mon povre cueur, qui pour leur obstination vehemente a esté précipité en trouble & travail perpétuel (*ibidem*).

Ce «trouble & travail perpétuel» qui anticipe sur la représentation des enfers amoureux dans l'épisode ultérieur du Polyandron, n'est pas dit pour lui-même. On y voit d'abord un effet d'écriture qui redouble la scène de la rencontre et la commente sous un nouveau jour: la dissociation du sujet en deux instances (les sens et le désir), qui pour être distinguées ne sont pas dissociables:

Le désir exaulceoit sigulièrement sa belle poitrine: à quoy les yeulx s'accordoient aucunement, pourveu qu'ilz la peussent veoir plus à plein. Puis attirez de la belle contenance, l'estimoient plus que tout le reste. L'appetit y contredisoit, prisant sur toutes choses sa chevelure dorée, large, espoisse, agencée par belles undes, entortillée en façon d'anneletz. Mes yeux s'arrestoient à leurs semblables, & les comparoient à deux estoilles luyantes au matin, environ le mylieu du ciel serein (*ibidem*).

L'écart véritable s'établit entre la projection de l'objet contemplé et le sujet spectateur. Il tient à la mécanique d'un désir fétichiste qui découpe le corps de Polia en autant de (bons) morceaux qu'il en escompte de jouissances. Et résulte d'une focalisation de la pulsion scopique, qui décompose pour le démultiplier, le temps du plaisir, maintenu en suspend afin de prolonger l'exquise douleur de la dissension:

je congnoissoie bien en moy-mesme que ceste dissension ne pourroit cesser sans perdre le plaisir de regarder la belle Nymphé (*ibidem*).

C'est ainsi que la *psychomachia* devient *erotomachia* et que celle-ci pour autant qu'elle assume sa dimension obsessionnelle peut être qualifiée d'*erotomania*. Sur le plan de la *mimesis* littéraire, l'allégorie en est altérée. On ne la reconnaît pour telle qu'à l'instant où elle représente un objet, littéralement absent. Car cette nymphe sans nom n'est pas (pas encore) une personne. Son regard ne croise pas celui du narrateur, il

traverse son coeur, et ce n'est pas un regard, mais la flèche d'Eros «en sa colère»:

Helas les rayons de ses beaux yeux passaient au travers de mon coeur comme deux dardz tirez par Cupido quand il se met en sa cholère (*ibidem*).

Polia est un fantasme qui n'atteint à un certain degré de réalité, que par le geste qui lui fait prendre le narrateur par la main, pour le distraire en dirigeant son œil vers d'autres spectacles.

Revenons aux symptômes et à leur expression. Celle-ci réfère à une théorie du désordre appliquée au corps humain (la maladie) et à l'architecture (les édifices gothiques) comme on l'apprend en d'autres lieux. Ce qui ne va pas sans paradoxe, puisque ce désordre-ci est source de jouissance. Par ailleurs on sait, ou l'on croit savoir, que l'allégorie se conçoit comme une rationalisation, une mise en ordre des choses. N'est-ce pas la fonction explicite du colosse anatomique, dont le narrateur explore les entrailles de bronze dans le val de la pyramide, et qui porte les noms des maladies et de leurs remèdes, gravés en trois langues, sur chacun des organes concernés ?

O merveilleux concept d'entendement humain entreprise plus qu'admirable. Je vey toutes les parties intérieures du corps naturel ouvertes & cheminables, le nom de chacune escript en trois langues ascavoir Chaldée, Grecque & latine, avec les maladies qui s'y peuvent engendrer & par mesme moyen la cause & le remède. Par tout y avoit passage, tant que l'on pouvoit clairement veoir oz, artères, nerfz, veines, muscles & intestins (*ibidem*: fol. 9v).

Un tel luxe de précision est l'occasion de trouver un remède au mal qui afflige le héros. Mais celui-ci, une fois parvenu au cœur, «le lieu ou amour forge ses soupirs», n'en tire aucun enseignement:

Quand je fu venu au droict du cieur j'aperceu le lieu où amour forge ses soupirs & l'endroit où il offense le plus grièvement. Adonc jectay une grande plainte, appellant Polia, si hault que je senty retentir toute celle machine (*ibidem*).

L'allégorie n'aura rien résolu. Elle voulait seulement manifester, amplifier et faire partager, par la résonance de cette «grande plainte», une émotion devenue exemplaire.

Disons enfin un mot d'un phénomène qui nous semble essentiel à la compréhension de l'histoire des formes. La traduction tardive de l'ouvrage par Béroalde de Verville en 1600, sous l'intitulé de *Tableau des riches inventions qui sont représentées dans le Songe de Poliphile*, se

donnera pour une glose. Or le passage de la rencontre de Polia y transforme l'*erotomachia* initiale, en un éloge hyperbolique mais réducteur. Pour avoir commenté ailleurs cette réécriture (cfr. Polizzi 1996), on se contentera de dire que la grande discorde de la version de 1546 devient un concours de beauté, superficiel et mondain. Verville, qui comprend bien les ressorts de l'ouvrage et en donne les preuves dans son *Moyen de parvenir*, affadit une représentation, dont il ne perçoit pas l'enjeu, car il en ignore le caractère fantasmatique: la nymphe que décrit Poliphile est-elle une personne ou une projection? Combien y a-t-il, en vérité, de protagonistes sur la scène du songe? Ainsi l'esthétique colonnienne et le système mimétique qui la fonde sont-ils des syntagmes transitoires dans le cadre d'une évolution qui mène à une psychologie romanesque. À cinquante ans de distance, ils ne seront plus nécessaires et plus compris. Cette transition entre allégorie et réalisme nous semble perceptible, sinon chez Colonna lui-même, du moins dans sa réception française. Car on trouve, dans le principe même d'une quête qui prétend remédier à une perte (celle de Polia manifestée par les épitaphes finales *omises par le traducteur*) la volonté de faire communiquer le fantasme avec le réel, de changer le second par l'efficience du premier.

Ce qui nous amène à considérer, au Livre II, la représentation d'abord allégorique, puis littéralisée, du mal d'amour, et la même ambiguïté, source d'une intensification de la *mimesis*.

### **Le littéral et le figuré: le conte de la mal-mariée**

Commençons par la fin, c'est-à-dire le littéral. Il s'agit de l'histoire de la «mal-mariée» contée à Polia par sa nourrice. Celle-ci, à la requête de Polioemene, fait aux nymphes le récit de ses amours ou, pour être exact, de son indifférence à l'égard de Poliphile, qu'elle vient de laisser pour mort sur le carreau du temple de Diane. Elle est alors «transportée» par une vision – on y reviendra – puis «réveillée par un songe» où des bourreaux la tourmentent. Elle cherche un réconfort auprès de sa nourrice qui lui raconte la fable exemplaire de la mal-mariée, dont la morale toute pragmatique s'énonce ainsi:

celluy se monstre & declaire ennemy des Dieux qui desprise [méprise] les offices de la nature, ou est négligent de les exercer (*Poliphile, op.cit.*: fol. 141v - 142v).

C'est l'histoire d'une jeune femme qui, après avoir rebuté ses soupirants, finit par se trouver seule. Elle est alors punie par Cupidon. Sa flèche la frappe au coeur:

Cupido *qui n'oublie jamais les injures* qui luy ont esté faictes par un cueur superbe voyant la malice de cette jeune folle, *luy va tirer un tel coup de sa flèche d'or* qu'elle entra jusques aux empennons dedans son estomach farouche: & *en fut la plaie tant griève & si périlleuse* qu'il estoit impossible y remédier (*ibidem*).

Elle manifeste les symptômes d'un mal pour lequel les médecins n'ont qu'un remède:

finablement la povre damoyselle pressée d'une chaleur intolérable, tumba en une fièvre extreme & en langueur jusques près de mourir. Mais le médecin qui fut appelé pour la visiter, sage & bien expert en sa pratique, cogneut au mouvement de son poulx, que sa maladie ne procédoit sinon d'une chaleur démesurée: parquoy ordonna qu'il n'y avoit autre remède pour luy sauver la vie, que de la marier (*ibidem*).

Mais ce remède survient trop tard et le mari, vieux et impotent, ne lui est d'aucun secours. Elle meurt donc de son mal, ou plus exactement, elle se suicide du coup de couteau qui redouble et réifie le trait de Cupidon en frappant au même endroit.

Finablement [...] elle tumba en une mélancholie si terrible qu'elle [...] veint à concevoir une rage furieuse, & inimitié contre soy mesme, si grande qu'elle devint ennemye mortele de sa propre vie pour laquelle mettre à fin, elle print un jour secrètement un couteau & s'en donna dedans l'estomach (*ibidem*).

Elle est punie par là où elle a péché, pour avoir «négligé un corps qu'elle devoit plus cher tenir» (le sien). On se demande pourtant si quelques exercices physiques auraient suffi à la guérir car, à y voir de plus près, l'histoire dit autre chose.

Observons d'abord que la traduction de Jean Martin affadit le texte tandis que l'adaptation de l'épisode devenu, en 1542, le troisième des *Contes amoureux* de la pseudo-Jeanne Flore transcrivait littéralement les effets de l'original. Les hyperboles qui amplifient le geste de Cupidon:

Cupido [...] va descocher une poignante sagette ayant le fer d'or fulgurant sur ce coeur marbrin, superbe, saulvaige et contumax, lequel y pénétra cruellement jusques aux empennons. par ce moyen escheut que le puissant Amour campegeant au meillieu de l'enflambé estomach, la dame de ses feux secretz et cachez commença à brusler d'une terrible sorte, comme celle qui tant profondément fut playée de playe atroce, incogneue et que encores rejointe en cicatrice, la douleur s'en pavoit ressentir (Pérouse 1980: p. 159).

et les néologismes caractéristiques de l'écriture colonnienne:

[...] cacha en son liet ung tranchant cousteau, duquel comme coupable maléfique, rompue et ostée de toute espérance, faicte de soy mortelle ennemye (*O cas énorme et jamais non ouy!*) en la nuict se deffit en *appellant à son trespas les luctueuses Furies d'enfer* (*ibidem*: p. 163).

C'est qu'il s'agit de théâtre, d'une mise en scène qui veut frapper pour émouvoir et persuader son public, Polia l'occurrence. Mais c'est un théâtre mensonger et un récit doublement truqué, par une incongruence interne et sa mise en abyme dans la fiction. Cupidon nous est dépeint sous les traits de Genius dans le *Roman de la Rose*. Il représente la loi naturelle et personnifie une instance purement physique (épicurienne au demeurant). Pourtant sa revanche sur la jeune fille est d'ordre psychologique. Les deux réécritures convergent sur ce point, ce n'est pas son corps qui la tourmente mais sa jalousie ou son envie, lorsqu'elle songe aux jouissances de ses soeurs mieux-aimées:

Et que plus fort la tormentoit, c'est qu'elle veoit les aultres ses voisines estre heureusement mariées [...] finalement la malheureuse reallumée et se rompant en son ardente envye [...] (*ibidem*: p. 162).

quand elle venoit à penser à l'aise, soulas & contentement que recevoient les autres jeunes mariées gisantes entre les bras de ceulx qu'elles avoient aymez [...] ce luy estoit un reingrègement de doleur qui la tormentoit d'autant plus que celle imagination lui revenoit à tous propoz en la mémoire (*Poliphile, op.cit.*: fol. 142v).

Par ailleurs, elle ne meurt pas de maladie, elle se tue. À grand spectacle, par colère et par dépit:

commencea à s'esgrafiner le visaige et à battre son estomach *criant et urlant hydeusement* [...] tout luy estoit de mauvaïse saveur, sinon l'improbe mort [...] dont luy survint de là une furieuse fureur (Pérouse 1980: p. 162).

ce qui rend la définition du mal d'amour finalement plus subtile. Le tourment amoureux ne s'éprouve que dans la représentation antithétique de la jouissance des autres – lorsqu'on en est soi-même privé. Il ne s'agit pas d'une authentique mélancolie, mais d'un processus mimétique (sur le modèle girardien) et cathartique, puisque la scène est rejouée par son enchâssement dans le discours de Polia.

D'autre part cet enchâssement est lui-même fautif. Car la nourrice qui n'a *rien* compris, déduit son «remède» d'un faux diagnostic. Polia n'est nullement tourmentée par les affections d'un corps privé de jouir,

mais par le remord d'avoir «tué» son amant – du moins le croit-elle – et le conte de la nourrice n'est que la *littérialisation* ou la traduction – à la fois transposition et glose – d'un premier récit, celui de la vision que Polia lui a racontée d'abord. Il nous faut donc y revenir, en un point où nos trames, celle de la lecture du *Poliphile* et l'inventaire des remèdes de Mélisse qui nous sert de fil directeur, se rejoignent.

### **Guérir par le fer: *vision* de Polia et *laniation* de Méridienne**

Polia fuyant le lieu de son «crime» et le «cadavre» de son amant, se voit transportée en une forêt obscure où, cachée dans un buisson, elle observe le cortège d'Amour, dont le char est tiré par «deux damoysselles misérables, nues & déchevelées».

Ces povres femmes estoient piteusement enchainées à chaines de fer ardent, & tiroient un chariot tout espris de feu dont leur chair tendre & délicate estoit cruelement arse & grillée. Leurs mains estoient lyées sur leur doz, qui fumoient & bresilloient comme un fer chault jecté en l'eau (*Poliphile*, *op.cit.*, fol. 138v).

Fouettées par «l'enfant de feu» d'une «escourgée faicte de nerfs», les demoiselles sont ensuite percées au coeur puis découpées:

après estre descendu de son chariot, il délya ces deux povres martyres: puis d'une espée trenchante leur perça les corps tout atravers du cueur [...] & l'enfant couppa les deux damoysselles chacune en deux pièces, desquelles il tira les cueurs, [...] & pareillement toutes les entrailles: puis demembra & meit en quartiers le demourant du corps (*ibidem*: fol. 139r).

Enfin leurs membres dépecés sont dévorés par des bêtes féroces:

je vey arriver à l'entour du chariot plusieurs bestes cruelles, comme lyons, loups, chiens affamez, aigles, corbeaux, milans, vaultours & autres [...] alors ces bestes affamées accoururent incontinent pour dévorer celle tendre chair féminine & la dessyrer aux ongles & aux dentz (*ibidem*).

On mesure l'ampleur du déplacement qui s'accomplit de l'allégorie au fantasme, par le sadisme d'une scène constituée en vision exemplaire et efficace, puisque Polia cèdera finalement à sa persuasion. Ceci demande quelques explications.

L'épisode rendu célèbre par les illustrations des éditions aldine et française, a lui-même sa propre histoire. Il rejoue, sous un autre angle puisque le point de vue est ici féminin, celle de Nastagio, également traduite, d'après Boccace, dans les *Contes amoureux*. Et le renversement

qui la constitue en exemple n'est pas innocent. Observons d'abord que la scène de fouettage, de découpage et de dévoration est rendue expressionniste par le silence final où s'entendent seulement des bruits de machoire:

Helas je regarday ces misérables membres qui trembloient encores entres leurs gencives, & entendoie rompre & froisser les os si que j'en avoie la plus grande pitié du monde. Jamais ne fut plus cruele boucherie, ny un spectacle plus piteux. O l'estrange manière de sépulture (*ibidem*).

Elle joue sur deux registres. D'une part elle se lit comme une allégorie réifiant les tourments du mal d'amour. Ces corps dépeçés figurent de manière conventionnelle la *psyché* du sujet clivée, aliénée et dévorée par ses passions. D'autre part elle s'entend à l'origine, chez Boccace, comme la revanche *masculine* d'une blessure narcissique. Un simulacre qui matérialise la vengeance de Nastagio méprisé, et l'intensifie par la répétition obsessionnelle d'une mise en scène théâtralisée et partagée lors du banquet final. Ce qui en fait un remède *doublement efficace*: non seulement Nastagio est (peut-être) soulagé de son obsession par le récit qu'il en fait, mais mieux encore, la dédaigneuse, touchée par la contagion de la catharsis partage son émotion et cède à son désir. La scène fonctionne comme une syllepse diégétique, au sens où elle s'entend simultanément au figuré (comme allégorie) et au littéral (comme fantasme).

Revenons au *Poliphile* qui exploite ce mécanisme. L'effet cathartique tend à conjoindre le mal et son remède. Mais l'interprétation se complique d'un renversement. L'identité de la spectatrice (Polia) à laquelle le narrateur premier (Poliphile) prête ce qu'on devine être son propre fantasme. Le trouble érotique que suscite la violence du spectacle se communique de l'un à l'autre dans l'écriture même, et motive le revirement de l'héroïne. Celle-ci, après avoir écouté, quasiment pour la forme, le conte de sa nourrice revient au temple de Diane, y retrouve Poliphile inanimé et le «soigne» en partageant, c'est-à-dire en imitant son mal:

Et cependant advint qu'en trebuchant sur luy, j'appuyai ma main droite sur son estomach, & senty un poulx sourd & profond, tant débile que rien plus. Ce neantmoins il me sembla que *son cuer sentant auprès de luy ce qu'il aymoît, reprint un petit de vigueur*, tellement que mon cher amy Poliphile s'en esveilla & en ouvrant les yeux jecta un soupir de plainte [...] parquoy je pris incontinent ses deux mains & approchay son visage de ma poitrine, où il se renforça quelque peu, & tourna ses yeux devers moy [...] alors je senty une joye meslée d'une douceur amoureuse, *qui me fit fremir tout le cuer* (*ibidem*: fol. 144v).

Enfin la scène des demoiselles, traduite de Colonna, est également insérée à la fin du deuxième *Conte amoureux*. Elle s’y rejoue, cette fois-ci, hors du cadre du songe. Une autre «belle sans mercy», la comtesse Méridienne, est punie de sa froideur par une mort accidentelle (causée par la chute de la statue de Vénus) puis son corps est, contre toute vraisemblance, «jeté aux champs pour être dévoré par les bestes». Le sadisme du discours colonnien s’y transcrit fidèlement. De l’énumération des bêtes dévoreuses:

le deschyrement et laniation du déplorable corps estoit hydeux et trop espoventable à regarder. Car incontinent à l’entour furent assemblez plus de mille chiens [...] pareillement y survint un gros nombre de corbeaux, millans et vaultours lesquelles [sic] de première entrée luy mengèrent les yeux escaichés et plein de sang (Pérouse 1980: p. 153).

aux gros plans qui consomment le sacrifice:

Las c’estoit voyrement droicte pitié de contempler sa face deschirée aux grïphes des cruelz et furieux animaux, et les cheveux de son chief froissez & arrachez & souillez de sang entremeslé de pouldrière et ordure [...] Et le polly et resplendissant veis naguières revestu de couleur vive et vermeille, apparoissoit tery de la couleur de la propre mort et ne différoit aux pallides umbres versans en la nuit profonde d’Erebus. [...] le corps de Méridienne en ung instant fut mis en pièces, si que rien d’icelle n’apparut que tout ne fut ensepvely en la panse des bestes pleines de famine (*ibidem*).

perçu comme un théâtre de la cruauté au sens qu’Artaud a donné à ce terme, celui d’une catharsis généralisée:

O spectacle certes d’incredible amertume et de cruaulté excécrable! O calamité avant ces jours non ouye! O punition cruellement estrange! O *theatre au veoir horrible*, au considérer hydeux, d’endurer & souffrir espoventable! (*ibidem*).

Car le récit veut convertir à l’amour les devisantes qui, tour à tour, récitent et écoutent ces fables. On comprend mal d’ailleurs, qu’après avoir écouté successivement l’histoire de Méridienne (conte II), celle de la mal-mariée (conte III) puis de Nastagio (conte V) elles ne se soient pas précipitées dans les bras de leurs amants. Il n’y a rien là de très nouveau, à ceci près que cette réécriture montre à quel point les ressorts du paroxysme sont maîtrisés et parfaitement mis en oeuvre. Toutefois, sur le plan des formes, le conte de Méridienne marque un tournant. Parce qu’il n’est plus, comme chez Boccace et Colonna, une *vision*, mais une anecdote (prétendument) réaliste, il annonce la vogue des «histoires

tragiques» qui sévira en France dans la deuxième moitié du siècle. Le transport de son contenu fantasmagique *hors de son cadre initial* amorce, quoique sous une forme encore hybride, le dépassement et la fin de l'allégorie comme registre narratif.

Si le «fer» lorsqu'il agence un spectacle, est un remède à l'amour – sans doute le plus violent – les deux autres, le poison et le feu ne sont pas moins efficaces et procèdent eux aussi, mais de manière différente, de la *mimesis* du mal qu'ils combattent.

### Guérir par le poison: l'antidote du désenchantement

Entre les deux «extrêmes» que sont le «fer» et le «feu», souvent conjoints par Colonna, le poison est un moyen terme et, pour cette raison, quelque peu négligé. Sa topique affleure pourtant en quelques lieux, par exemple, dans ces imprécations du livre II:

Pourquoy m'est-il [Cupidon] donques si félon? [...] O dieux tout puissans, *il présente du miel & leur donne de la poyson*. Il leur fait un gracieux raccueil, & puis les meyne à l'écorcherie, telement que tout son art n'est que *fainctise & simulation: tant ses effects sont différents & contraires* (*Poliphile, op.cit.*: fol 137v).

Voilà le mal et le remède. Car il suffit de dénoncer l'amour pour ce qu'il est, une illusion – du moins chez Lucrèce – pour s'en délivrer. La trame allégorique du livre I ne manque pas d'y recourir de manière préventive, dans l'épisode du choix du destin. Logistique tente en effet de dissuader Poliphile de succomber aux charmes vénéneux de «Philtro», «poison d'amour» comme le précise Jean Martin:

quand nous feumes entrez, vint à nous une dame notable nommée philtro (poison d'amour) pourveue d'un regard lascif & inconstant [...] quoy voiant Logistique ma bonne & loiale conseillère, mesmes que j'estoie ja enclin & servilement adonné à l'amour de celle dame, piteusement m'admonesta, disant: Ha Poliphile, la beaulté de ceste cy est feinte, faulse & fardée: & si tu avois veu le derrière de ses espales, tu serois contrainct de vomir: tu congnoistrois la trahison, & sentirois une charogne puante outre mesure. Tu la verrois si fort abominable que tu en aurois grand horreur (*ibidem*: fol. 48r).

Mais ce tableau est hypothétique. Ni Poliphile ni le lecteur ne «voient» «le derrière des épaules» de Philtro, et parce que le remède vient avant le mal, et qu'il n'est pas assumé par la mise en scène, ce n'est qu'une vaine glose. Logistique ne sera pas entendue. De rage, elle jette sa lyre contre terre et la rompt en plusieurs pièces (*ibidem*: fol. 47v-

48r). Quant à Poliphile, il ne semble pas puni de son choix, puisqu'il y gagne de rejoindre sa Polia.

Relevons à propos de ce motif, le parallèle avec l'Arioste. Il fait paraître un écart dans la mise en œuvre du même remède. C'est en effet le moyen qu'emploiera Mélisse pour désenchanter Roger épris d'Alcine, en lui faisant découvrir, par la vertu de l'anneau «che gli scoperse il vero» (VIII,2), la vraie nature de la magicienne:

così Ruggier [...] ritrova [...] invece  
de la bella che dianzi avea lasciata  
donna sì laida, che la terra tutta  
né la più vecchia avea né la più brutta.  
Pallido, crespo e macilente avea  
Alcina il viso, il crin raro e canuto [...]  
ogni dente di bocca era caduto [...]  
(*Orlando furioso*, VII, 72-73)

La différence tient à ce que Roger découvre par lui-même l'affligeant spectacle, alors qu'il a déjà, et fort longuement, goûté aux charmes d'Alcine. Il lui est évidemment plus facile de s'en déprendre, même sans anneau.

La topique du poison autorise un second type de mise en scène. Parallèlement au désenchantement, s'observe le recours à des remèdes avérés, plantes allégoriques autant que médicinales. Poliphile, égaré dans la forêt obscure se met, dès les premières pages, en quête de la fameuse *herbe moly*, qui eut pour Ulysse les mêmes vertus que pour Roger, l'anneau de vérité:

je consideroie en moymesme les variables mutations de fortune: & me souvenoit des enchantements de Circé, & autres semblables, pensant si j'estoie point ensorcelé. Helas disoy je, *comment pourray je icy entre tant de différences d'herbes trouver Moly la mercuriale, avec sa racine noire, pour mon refuge et medecine?* (*Poliphile, op.cit.*: fol. 3r).

On sait bien qu'il ne la trouvera pas, mais peut-être le fantasme colonnien (celui de la quête amoureuse) nourrit-il dans cette digression la conscience de sa propre irréalité. Plus loin, dans l'épisode du bain des nymphes, le héros réfrènera ses ardeurs en consommant un anti-aphrodisiaque (le nymphéa) avant de partager avec Polia, le fruit de l'arbre miraculeux, né de la fumée du sacrifice célébré par la «prieuse» de Vénus. Il ne s'agira plus de combattre le poison, ni d'en neutraliser les effets, mais de le consommer comme une drogue précieuse, un divin *soma* qui donne l'immortalité. En cette matière, si la fiction colonnienne évite la mise en œuvre antithétique des deux fonctions du *medium* (le

mal et le remède), c'est qu'elle tend vers leur confusion progressive, qui change l'un en l'autre. Le poison amoureux devient liqueur de vie, aliment d'une communion ritualisée par le cérémonial des Mystères.

Il reste dans la pharmacie de Mélisse un dernier ingrédient, le feu. C'est un remède plus polémique que les précédents, car en lui les contraires ne se combattent ni ne se rejoignent, ils coexistent. Cette coexistence est à l'origine de la *physiomachia* qui sous-tend le récit.

### L'eau et le feu: la *physiomachia* colonnienne

Au sortir de la forêt obscure, Poliphile, tout près de rendre l'âme s'inquiète de la faiblesse qui a «débilité sa force virile»:

J'estoie (croiez) tant diminué de force, qu'à grand peine povoy je humer l'air pour le rechauffer dedans mon estomach, où estoit demouré *un bien peu de chaleur*, preste à expirer & sortir pour me laisser du tout insensible (*ibidem*).

On comprend que cette chaleur soit précieuse, car elle s'identifie au souffle vital. À l'inverse, le feu amoureux met le sujet en danger, Cupidon lui-même, dans l'*ekphrasis* ironique du triomphe de Sémélé:

Au front de derrière estoit encores Jupiter séant au tribunal divin & devant luy Cupido esclopé, qui avoit faict convenir sa mère, l'accusant d'avoir esté occasion que luy mesme *s'estoit navré de l'amour d'une trèsbelle nymphe, laquelle l'avoit bruslé en la jambe de l'étincelle d'une lampe en la main*: & Jupiter en riant disoit à Cupido: «Perfer scintillam, qui caelum accendis, & omnes endure une estincelle toy qui brusles tant le ciel que toutes choses» (*ibidem*: fol. 60v).

Quant à la peinture-mosaïque des Enfers du Polyandron, elle procède d'une syllepse généralisée. Elle réifie et matérialise le feu amoureux, projeté sur un paysage, produit de l'affrontement géologique et métaphorique de deux principes:

[...] un abysme espovantable situé entre deux roches [...] avec un pont traversant l'abyme [...] l'une des moitez se monstroït de fer chault embrasé comme sortant d'une fournaise, & l'autre de glace froide [...] d'un costez tout sembloit estre plein de feu jetant des estincelles volantes & bruyantes en l'air puis retumbantes en cendres estaintes [...] & de l'autre costé un lac obscur & trouble, gelé en toute rigueur (*ibidem*, fol. 88r- 89v).

La *physiomachia*, combat des éléments, intensifie sa représentation jusqu'à lui prêter le mouvement et le son:

Et pour se trouver deux matières toutes contraires si prochaines l'une de l'autre, & ne se pouvoir mesler naturellement, comme il estoit exprimé par la peinture, il sembloit qu'il s'y engendrast un tonnerre merveilleusement impetueux, tout ainsi que quand la vapeur humide enclose en lieu où elle treuve son contraire, venant à estre agitée par fine force, fait tout son pouvoir de sortir, & de fait en sort rottant & esclattant par les voies qui luy sont plus aisées (*ibidem*).

Avant d'y faire paraître des corps. Notons que l'illustrateur de l'édition aldine ne les représente pas, contrairement à celui de la version française. C'est que *ces corps sont des âmes*, dont les peines sont figurées par leur incarnation, la variété des poses étant la condition de leur expressivité, voire de la *verisimilitude* du tableau:

le gentil maistre avoit figuré les âmes en forme corporele: entre lesquelles aucunes s'estouppoient les oreilles de peur d'ouyr le bruit espoventable. Les autres se couvroient les yeux à deux mains, n'ozant regarder les abymes trop hydeusement enfondrées, & remplies de monstres abominables. La plus part estoient palles & décolorées, estraignant les bras contre leurs poitrines ainsi que gelées de froid. Aucunes pour exprimer l'ardeur qu'elles souffroient, vomissoient par la bouche une espoisse fumée. Maintes avoient les mains serrées l'une dedans l'autre, ou bien les doigtz entrelassez comme dentz de pigne, pour signification de leur tristesse, accompagnée de peine trop vehemente (*ibidem*).

L'explication insérée dans un titre (c'est-à-dire un écriteau) proclame la loi qui ordonne les peines. Le feu châtie les excès amoureux, la glace, la froideur:

en la flamme eternele sont condamnées les âmes de ceux qui par trop ardemment aymer se sont meurdriz eux mesmes. En la glace sont plongées les autres qui en amour ont esté par trop froides, refusant obeyr aux constitutions amoureuses, déprisé ou dédaigné les sainctes loix & ordonnances de Cupido (*ibidem*).

Notons que la dernière phrase formule, à peu de choses près, la même leçon que le conte de la mal-mariée chez Jeanne Flore. Le système mérite qu'on s'attarde sur l'équivalence de la faute (le mal) et de la sanction (le remède) qui répartit symétriquement et graduellement les peines, car d'elle dépend la cohérence de l'allégorie. En dépit des apparences, le même principe régit le système des enfers amoureux chez l'Arioste. On se souvient qu'au chant XXXIV, Astolphe, aveuglé par *un fumo oscuro e fello / più che di pece grave e di zolfo* (XXIV, 6) prête l'oreille aux plaintes de Lydia. Pour s'être jouée d'Alceste qui l'aimait, celle-ci est punie, non par le feu (puisqu'elle est demeurée froide) mais par sa fumée (*Pur troppo il negro fumo mi molesta*, XXIV, 9). Cette

fumée réifie et signifie l'illusion mensongère qu'elle a entretenu dans le coeur de son amant. La logique mimétique permet ainsi de percevoir le signifié dans la littéralité du signifiant et de comprendre l'encodage du récit. Pourtant un siècle plus tard, lorsque La Fontaine empruntera à Colonna la scène des enfers dans ses *Amours de Psyché et Cupidon* (1670), il inversera la répartition des peines, non par inadvertance, mais parce qu'il y verra, selon un principe compensatoire, l'effet d'une juste revanche. Autrement dit, la nature mimétique du discours qu'il transcrit lui échappe. C'est là un nouvel indice du caractère transitoire de l'esthétique qui nous occupe.

Enfin la *physiomachia* peut se transporter au coeur de la matière, pour illustrer une dernière forme de la relation entre le mal et le remède: l'effet du principe d'identité, par lequel le feu combat le feu.

### **Combattre le feu par le feu: la plombée ignivome**

Ce n'est pas dans le *Poliphile* que le motif est le plus clairement exposé – on dira pourquoi – mais dans le premier des *Contes amoureux*. Celui-ci est une marquetterie d'emprunts à *Ysaïe le triste* (une suite tardive du *Tristan* arthurien), au *Poliphile*, aux *Illustrations de la Gaule* de Lemaire De Belges, au *Mambriano* ainsi que, pour le détail qui nous intéresse, à l'Arioste. Il raconte l'aventure du chevalier Andro qui entreprend de délivrer la belle Rosemonde, emprisonnée dans un château, par un mari vieux et jaloux (nommé Pyralius par anti-phrase). Le héros est aidé dans son entreprise par Cupidon qui, d'un souffle, attise son «courage»:

«Vous avez Amour de vostre cousté et ayde: contre lequel aucune Rocque ne peut longuement durer». Ce disant Amour halena invisiblement sur la face du chevalier Andro: et lors luy accreust [...] le courage, (Pérouse 1980: p. 111)

et par Vénus qui vient à sa rencontre pour le préparer au combat. Un facétieux renversement des rôles lui fait contempler avec ravissement le corps d'Andro, qu'elle enduit d'un onguent ignifuge qui s'avèrera bien utile:

[Venus] tira d'ung petit coffret une boicte faicte d'une esmeraude: et de l'unguent en lava elle mesme tout le corps du Chevallier. Si sentoit bon l'ambrosie céleste, dequoy l'unguent fut composé (*ibidem*: p. 118).

Car Andro doit affronter l'une des créatures monstrueuses, commises à la garde de la belle par l'odieux Pyralius, le géant Caignazo, armé d'un «boulet de feu»:

Une chaîne de fer de la longueur de sept piedz, où au bout y avoit ung gros boulet faict d'acier et creu, plain par enchantement de je ne scay quel feu infernal respirant dehors par petitz trous: et jamais ne s'estaignoit ou diminoit, mais soudain s'attachoit aux armes ou aux vestements, ou à la chair. Ainsi convenoit brusler sans remede, à qui en estoit touché et feru (*ibidem*: p. 119).

Pour fantasmatique qu'elle soit, cette arme ne manque pas de réalisme. On en a trouvé l'exacte description dans les recettes de la *Pyrotechnie* de Vannoccio Biringuccio, traduites par Jacques Vincent, premier traducteur français de Boiardo<sup>7</sup>:

Encores prend-on un boulet de pierre sur le mylieu duquel est posé un anneau auquel est attachée une corde de la longueur d'une brasse et demie. Et au dessus de ce boulet vous mettez estoupes ou pièces de lin bien trempées & imbibées de telle composition, sur lesquelles vous mettez le feu [...] le tout se convertit en flamme qui ne se peut esteindre, jusques à ce que le tout soit consommé. Et si vous la gettez sur le harnois, celui qui l'a sur le dos sera contraint de se désarmer, s'il ne veust estre totalement bruslé de ce feu.

Mais elle évoque aussi l'arme du chevalier Dédain (Lo Sdegno) la *mazza infocata* grâce à laquelle celui-ci vient en aide à Renaud, agressé par un monstre serpentiforme et féminin (la Gelosia), au moment où il va boire à la fontaine du Désamour:

Piena d'un foco eterno è quella massa,  
che senza consumarsi ognora avampa  
(*Orlando furioso*, XLII, 54).

On retrouve là, le problème de la cohérence de l'allégorie, car on conçoit mal que le Dédain, qui devrait être froid, combatte l'ardeur amoureuse par le feu plutôt qu'avec un pic à glace. Mais il faut sans doute entendre que chez l'Arioste, la *flamme* de l'honneur combat la *récréantise* du paladin (selon Chrétien de Troyes) ou le feu de sa jalousie.

Quoiqu'il en soit, l'opposition *du même au même* s'applique au récit du combat d'Andro et de Caignazo. Le géant prend l'initiative, mais son coup reste sans effet sur le corps du chevalier, brûlant d'ardeur amoureuse:

---

<sup>7</sup> Vannoccio Biringuccio, *La Pyrotechnie ou art du feu contenant dix livres* (...) traduite d'italien en françois par feu maistre Jaques Vincent, Paris, Claude Fremy, 1556, Livre X, chap. IX La façon de faire plusieurs compositions de feuz appellez par le vulgaire feux artificielz.

[Caignazo] luy lancea il son boulet de feu en manière de plombée contre l'estomach: et alors chose espouventable, s'espachoit en l'air tel feu et fumée comme de la forge des siciliens cyclopes, Vulcanus les hastant à l'oeuvre. *Si eust esté le chevalier bruslé, ne fut que ainsi comme ung venin, par l'aultre venin est estainct, le feu d'amours, qui estincelloit dans son corps, estaignoit celle infernale chaleur, joinct que pour le danger, Amour halena si vertueusement, et eschauffa si fort le coeur du chevalier [...] que bien luy sembloit que le péril ne pouvoit empescher son entreprinse (ibidem: p.120).*

L'analogie entre le feu et le venin, rappelle la pharmacopée de Mélisse et le principe de la *physiomachia* paradoxale qui encode le texte et oriente sa réception. Et pour que la leçon soit bien comprise, un redoublement de l'assaut nous vaut une deuxième explication:

il [Cagnaizo] fatigue assez sa plombée ignivome pour en brusler son adversaire, mais le proeux Andro, *lavé de l'unguent céleste ne pouvoit aultre chaleur sentir, que celles d'Amours (ibidem).*

Car le récit en dépend, pour autant qu'il agence des concepts dont l'antagoniste ambigu (l'amour et la jalousie) *doit* rester compréhensible.

Rien de tel chez Colonna dont l'écriture porte le motif à son paroxysme. Il s'applique à confondre, dans leur manifestation, les contraires secrètement logés dans le Même. La formule est obscure. Qu'on juge pourtant de sa pertinence en considérant cet exemple. A grand renfort d'*adynata*, le narrateur décrit la confusion des sentiments qui l'agitent, alors qu'il s'embarque pour Cythère avec Polia, sous la conduite de Cupidon. Il fait d'abord valoir la force irrésistible, pulsionnelle, d'un désir décuplé par la présence du dieu (entendons l'imminence du plaisir):

Cupidon nostre patron estendit ses aelles, appellant Zephyrus, pour luy souffler dedans en lieu de voiles [...] & nageasmes en haulte mer avec singulière bonnasse, voire certes en tel plaisir, que je ne sache *cueur si farouche, qui ne s'y fust apprivoisé: non concupiscence tant esteincte, ou desir tant esperdu & desgousté, qui ne se fust allumé reprenant appétit naturel. (Poliphile, op.cit.: fol. 103r).*

Puis il en considère les effets sur des mortels prédisposés à cet «enfer»:

Or considérez comment s'en devoient sentir les mortelz, qui en estoient si proches, aptes & disposez pour ardre. J'estoie donc comme le petit poisson né en l'eau chaulde, lequel mis en autre pour cuire, ne peult eschauffer ne bouillir (*ibidem*).

Enfin, en ravivant le mécanisme de la *physiomachia* (l'eau et le feu), il fait sentir l'universalité du désir, célébré comme loi naturelle et principe vital:

D'une seule chose estoy-je esmerveillé, asavoir comment le feu que cest enfant portoit, pouvoit brusler en l'eau, & aller au profond de la mer eschauder Neptune, puis monter jusques à Jupiter: & comme les hommes mortelz qui sont gettez au travers vivent en luy, & s'en norrissent (*ibidem*: fol. 104r).

On reconnaît au passage des termes identiques à ceux de la devise de François Ier («nutrisco et extingo») emblématisée par la salamandre royale. Une devise entendue en l'occurrence comme une définition de l'amour qui *valorise le mal*, en réalisant le fantasme d'un sujet enflammé, qui ne se *sait* vivant qu'autant qu'il se *sent* mourir. Les passagers sont en vue de Cythère. Il n'y a plus ni mal ni remède, mais seulement l'intériorisation d'un sentiment dans un monologue qui se change en célébration lyrique. Son expression nous semble ainsi – mais c'est une autre histoire – échapper à la distanciation allégorique, en réduisant à (presque) rien, l'écart entre le sujet et sa parole.

Revenons pour conclure aux leçons qu'inspire la théâralisation des paroxysmes amoureux. Elles portent sur le système qui en agence la *mimesis*, sur les oeuvres, le *Poliphile*, les *Contes amoureux*, enfin sur la fortune du thème de l'*eros pharmakon* à la Renaissance.

Nos exemples valident un constat. Il y a bien dans la représentation littéraire du mal d'amour l'expression méthodique d'un système qui se retrouve, *mutatis mutandis* chez tous les auteurs. S'agit-il pour autant d'un moment de l'histoire des idées, ou d'une vérité psychologique référée à l'universalité de la nature humaine? On n'en croit rien. Le système a ceci d'universel, qu'il dérive – on s'en est avisé après coup – des trois régimes narratifs analysés par Gilbert Durand dans ses *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Au fer correspond le régime diurne (celui de l'antithèse), au poison, le régime «nocturne» (celui de la réconciliation des contraires), au feu, le principe de la dramatisation cyclique (qui réactualise le mythe). Mais ceci n'ôte rien au caractère historique du phénomène qu'on a voulu décrire, c'est-à-dire à un impératif mimétique. Le besoin d'intensifier la représentation par une catharsis impliquant le sujet «en direct» et non plus à travers le processus de remémoration, de filtrage et de conceptualisation propre au registre allégorique, qui est pourtant celui qu'a choisi Colonna. Les déformations des transcriptions françaises vont toujours dans le même

sens. Elles tirent le récit vers le réel, menant parfois le processus à son terme: dans les *Contes* de Jeanne Flore, lorsque les fables (les fantômes colonniens) deviennent des passages à l'acte, «rejoués» hors du cadre du songe. On croit y voir «dérailler» l'allégorie, en des paroxysmes (la laniation de Méridienne) dont les siècles suivants ne comprendront plus la cause et qu'ils condamneront au nom de la bienséance.

Voyons ensuite l'œuvre colonnienne à la lumière de sa réception française. La singularité de sa morale, exploitée par Jeanne Flore et dénoncée par d'autres, est une des raisons de son succès. C'est en tous cas ce que montre le choix des passages transcrits dans les *Contes amoureux*. Ceux-ci ne s'intéressent ni à la quête du personnage, ni aux savantes architectures, mais exclusivement aux paroxysmes, les fantômes sadiens qui traversent l'œuvre et que l'illustration signale à l'attention du lecteur. Or cette «lecture», qui ne peut être *absolument fautive*, puisque elle est celle des contemporains (fussent-ils français), nous semble trop peu prise en compte par les gloses de l'original, c'est-à-dire les commentaires qui accompagnent les éditions respectives du Père Pozzi et de Marco Ariani et Mino Gabriele<sup>8</sup>. Le premier, mettant à juste titre l'accent sur le caractère scolastique du songe, n'a voulu voir, dans la défloration de l'héroïne, qu'une *allégorie* du mariage. On comprend que c'était par bienséance. Les seconds insistent sur le caractère *platonicien* d'une quête qui conduit le narrateur à la célébration d'un Mystère. Ils ont raison, mais Colonna n'est pas Ficino (loin de là) et le caractère charnel et fantasmatique du texte s'en trouve sous-estimé ou déguisé. Par ailleurs, les relations entre le songe colonnien et les fictions contemporaines, longtemps obliées par la singularité linguistique de *l'Hypnerotomachia*, gagneraient à être éclairées et resituées dans le cadre de la révolution expressive qui affecte la littérature à l'aube du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>.

Voyons enfin le succès du motif. Il s'agit sans doute d'un effet publicitaire, tenant à la floraison des romans sentimentaux qui, dans le premier tiers du siècle, ont inventé un nouveau lectorat. Mais le phénomène fait aussi écho à un débat sur la nature de l'amour, sur les liens de l'esprit et du corps, qui concerne *tous les savoirs* et conduit à cette promotion du moi, qu'on tient pour le fait marquant de la Renaissance. Et puisqu'on a entamé notre propos par la citation d'un

---

<sup>8</sup> *Op. cit.* Cf. note 5.

<sup>9</sup> On pense à l'écriture (au sens barthésien) du *Peregrino*, à *l'Orlando furioso* pour la figure de Logistilla à mettre en relation avec la nymphe Logistica chez Colonna; enfin aux ressemblances entre les descriptions des rites funéraires dans l'épisode du Polyandrion et dans *l'Arcadia*.

traité de médecine, qu'on nous permette d'ajouter une pièce au débat, en concluant avec les mots de Vanoccio Biringuccio qui s'interroge, à la fin de sa *Pyrotechnie*, sur la nature du «feu amoureux»:

[...] souventesfois nostre esprit peu rusé & aveuglé de la raison vient à se laisser engluier & prendre de la beauté, ou désir de posséder la chose aymée. Et si par cas fortuit ce qu'on a en pensée vient à succéder à bien, ils viennent à dire qu'amour vient du ciel [...] accompagnée des chaisnes qui procèdent du regard de la chose aymée, signifiant les graces, vertus honnesteté & mignardes caresses, desquelles on ne se nourrit seulement, ains acquiert l'experience, qui à la fin se covertit en feu, lequel brusle & dévore d'autant plus qu'on vient à le charger des choses susdites. Aucunes desquelles sont plus faciles à embraser que soufre comme celles qui non seulement ont puissance de faire ce feu irreparable puissant & grand, ains de le multiplier & rendre semblable à une peste contagieuse tellement que non seulement sans avoir respect à la sagesse, force & richesse, les Roys & Empereurs, ains les animaux irraisonnables, tant terrestres qu'aquatiques en viennent à estre infectez. Parquoy on congnoit facilement que la puissance de ce petit dieu pharetré descend du ciel pour influer sur toute chose naturelle vivante. Et encores fait on doute que son pouvoir s'estend jusques dessus les plantes, si que pour n'avoir pouvoir de scavoir cognoistre comme il se convertit en ardente passion de coeur, un chacun vient le nommer feu amoureux [...] et si je ne vous ay peu mieux donner congnoissance de sa nature & condition, je vous supplie de vouloir recevoir & accepter pour agréable, mon bon vouloir (Biringuccio 1556: Livre X, chap. XI, «Du feu qui consomme et ne rend point de cendres, beaucoup plus puissant que tout autre, & duquel on dit estre forgeron le grand fils de Vénus»; fol. 228r ss.)

Gilles Polizzi\*  
(Université de Mulhouse)

---

\* Gilles Polizzi enseigne Littérature Française à l'Université de Haute-Alsace. Il s'est occupé une première fois du *Songe de Poliphile* pour sa thèse de doctorat (Gilles Polizzi, *Emblématique et géométrie: l'espace et le récit dans le «Songe de Poliphile»*, thèse de doctorat de l'Université de Provence, janvier 1987).

## BIBLIOGRAPHIE

- BIRINGUCCIO V., *La Pyrotechnie ou art du feu contenant dix livres (...)* traduite d'italien en françois par feu maistre Jaques Vincent, Paris Claude Fremy, 1556.
- CLEMENT M., MOUNIER P. (éd.), *Roman français au XVI<sup>e</sup> siècle*, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, coll. Europes Littéraires, 2005.
- EVERSON J., «The epic tradition of Charlemagne in Italy», in *Cahiers de la Recherche Médiévale*, n° 12, Paris: Champion, 2005.
- FONTAINE M.M. (éd.), *Jean Martin, un traducteur au temps de François Ier*, 1999. *Cahiers V-L. Saulnier* n°16, Paris: Presses de l'Ecole normale supérieure, 1999.
- POZZI G., CIAPPONI L., *Hypnerotomachia Poliphili*, Padova: Antenore, 1964.
- ARIANI M., GABRIELE M., *Hypnerotomachia Poliphili*, Milano: Adelphi, 1998.
- POLIZZI G. (éd.), *Francesco Colonna. Le Songe de Poliphile*, Paris: Imprimerie Nationale, 1994 et 2004.
- PEROUSE G-A. (éd.), *Pseudo-Jeanne Flore. Contes amoureux*, édition du CLEH, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1980.
- CAMPANINI-CATANI M., *L'Immagine riflessa, la riscrittura delle fonti nei Contes amoureux di Jeanne Flore*, Venezia: Supernova ed., 2000.
- CARETTI L. (éd.), *Ludovico Ariosto. Orlando furioso*, Torino: Einaudi, 1992.
- FERRAND J., *Traité de l'essence et guérison de l'Amour ou De la Mélancolie érotique*, Paris, 1610.
- POLIZZI G., «Les riches inventions de Béroalde de Verville», in *Béroalde de Verville*, *Cahier V-L. Saulnier* n° 13, Paris: Presses de l'ENS, 1996.