

Catabase et esthétique des passions
dans *La mort de Rodomont et sa descente aux Enfers*¹
de Philippe Desportes

Marion Bracq, Université de Lille, ALITHILA

C'est dans le bruit et la fureur des batailles que Rodomont fait sa première apparition en littérature. L'*Orlando innamorato* (1483-1495) de Matteo Maria Boiardo puis, à sa suite, l'*Orlando furioso* (1516-1532) de l'Arioste mettent en scène un roi de Sarze et d'Alger tout aussi orgueilleux que furieux au combat². Cette démesure tient de la nature même de Rodomont qui verse plus dans l'archétype du géant que du chevalier³. Lui-même fils d'un géant, il fait partie d'une lignée de guerriers d'exception parmi lesquels on retrouve le mythique roi de Babel : Nemrod⁴. La sémantique de son prénom, qui signifie littéralement le « rongeur-montagne », témoigne quant à elle de sa puissance physique, de même que son surnom de « Mars africain »⁵. Les passions éprouvées par le Sarrasin ne se limitent cependant à la seule colère, et Rodomont fait l'expérience des passions érotiques et mélancoliques lors des épisodes mettant en scène ses amours malheureuses pour Doralice⁶ puis Isabelle⁷. Cette violence et cette passion semblent atteindre leur

¹ Philippe DESPORTES, « La mort de Rodomont et sa descente aux Enfers » in Lucas BREYER, *Imitations de quelques chans de l'Arioste*, Paris, 1572.

² Pio RAJNA, *Le fonti dell'Orlando furioso*, Firenze, Sansoni, 1975 : «[...] nel Boiardo personificava mirabilmente la superbia, il coraggio, la prodezza, con una buona dose di miscredenza », p. 59.

³ On peut notamment remarquer la grande force dont fait preuve Rodomont lors des différents sièges de Paris, respectivement chez Boiardo dans l'*Orlando innamorato* (vol. II, Torino, Einaudi, 1995), livre III, viii, 15, 25, 31-35, 39, 50 ; puis chez l'Arioste dans l'*Orlando furioso*, XVI, 19-89 (vol. II, Torino, Einaudi, 1992).

⁴ On retrouve ces précisions sur les origines de Rodomont tout d'abord dans l'*Orlando innamorato* où l'on apprend qu'il est le fils d'« *Ulieno di Sarza, il fier gigante* » (livre II, i, 17, v. 1, éd. cit., p. 532). On retrouve aussi la référence à Nemrod à plusieurs reprises dans l'*Orlando furioso* où il est précisé que Rodomont a hérité de la superbe et de la colère de son illustre ancêtre (*Orlando furioso* XIV, 119), dont il porte d'ailleurs les armes (XXVI, 121; XXVII, 69 ; XLVI, 119).

⁵ Il est surnommé ainsi lorsqu'il réapparaît pour la première fois dans l'*Orlando furioso*, lors de l'attaque de Paris par le roi Sarrasin Agramant (XVI, 19).

⁶ Dans l'*Orlando innamorato*, cette passion pour Doralice est évoquée à plusieurs reprises au livre II

paroxysme à sa mort, lorsqu'il se fait occire par Roger dans l'ultime chant de l'*Orlando furioso*. L'Arioste achevait alors son récit sur l'âme de Rodomont fuyant vers les rives de l'Achéron en blasphémant. L'Arétin reprend le récit là où l'Arioste l'avait laissé et imagine, dans sa *Marphisa*⁸ (1531), la descente aux Enfers du roi Sarrasin. Au cours de cette traversée infernale, Rodomont provoque successivement Charon puis Pluton lui-même avant de boire l'eau du Léthé et de retrouver le tombeau d'Isabelle dont il pleure la mort.

Lorsque Desportes entreprend d'écrire un grand poème patriotique sur les guerres civiles de son temps à la gloire de Charles IX⁹, ce poète plus habitué aux chants amoureux qu'au fracas des armes se tourne vers l'œuvre de l'Arioste, afin de trouver le souffle épique qui lui est nécessaire. Et pour cause, si on suppose que l'*Orlando furioso* a commencé à être lu en France après 1540, c'est avec la traduction de 1544 que le texte rencontre véritablement son lectorat et, fort de sa réussite éditoriale, connaît plusieurs publications régulières jusqu'en 1571¹⁰. Philippe Desportes rédige ainsi une série d'imitations tirées de l'Arioste qui rencontre le succès lors de leur publication dans le recueil collectif *Imitations de quelques chans de*

(vii 28 ; xiv, 20 ; xv, 36 ; xxiii, 13-14). De même, il sera encore question dans l'*Orlando furioso* des amours tumultueuses entre Doralice et Rodomont (XVII, 6-17 ; XXIII, 33-38 ; XXIV, 93-115 ; XXVI, 55-137 ; XXVII, 2-140).

⁷ *Orlando furioso* (XXVIII, 75-102 ; XXIX, 1-48).

⁸ En 1527, l'Arétin s'était effectivement attelé à l'écriture d'un poème épique dédié à la maison de Gonzague, la *Marphisa disperata*. Suite à la dégradation de ses relations avec la maison de Gonzague, le projet n'aboutit pas et seuls les trois premiers chants du poème, dont le sujet principal porte sur le voyage de Rodomont aux Enfers, sont publiés. La première publication connue est celle d'Ancône en 1531 (in Alexandre CIORĂNESCU, *Les Imitations de l'Arioste de Philippe Desportes*, Genève, Droz, 1936, p. 43). Nous nous appuyons pour ce travail sur l'exemplaire de la bibliothèque municipale de Blois : Pietro ARETINO, *Marphisa, Al Gran marchese del Vasto. Dui primi canti di Marphisa del divino Pietro Aretino. Nessuno gliardisca imprimere, ne impresi uendere, sotto le pene contenute ne le gratie concedute da tutti li Pincipi d'Italia, Venezia, 1532, [L.851]* (comme indiqué en page de garde, cette édition sans date a été imprimée à Ancône ; Brunet l'indique comme étant l'une des plus anciennes).

⁹ Philippe Desportes exprime cette volonté dans son invocation à Charles IX une autre imitation italienne : *Le Roland Furieux in Imitations de l'Arioste*, éd. J. Lavaud, Paris, 1936, p. 4, vers 7 à 16.

¹⁰ Jean BALSAMO, « L'Arioste et le Tasse. Des poètes italiens, leurs libraires et leurs lecteurs français », *L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e*, éd. Rosanna Gorris-Camos, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2003, in *Cahier V. L. Saulnier*, n°20, p.11-26 (p. 11 et 19). Il est question ici de la traduction anonyme de 1544 dont nous citons ici la référence : ANONYME, *Roland furieux, composé premièrement en ryme thuscane par messire Loys Arioste, ... et maintenant traduit en prose françoise*, chez Sulpice Sabon pour Jehan Thellusson, Lyon, 1544.

l'Arioste chez Lucas Breyer en 1572¹¹. Parmi elles, « La mort de Rodomont et sa descente aux Enfers » que Desportes définit comme étant « Partie imitée de L'Arioste partie de l'invention de l'auteur ». En réalité, le texte reprend pour sa première partie la fin du texte de l'Arioste et l'affrontement entre Rodomont et Roger lors du mariage de ce dernier¹² ; la partie catabasique est, quant à elle, une imitation de *La Marphisa* de l'Arétin dont Desportes suit avec fidélité le déroulement¹³. Cet article se propose de s'attacher plus particulièrement à cette seconde partie reprise de l'Arétin par Desportes où Rodomont, plus furieux que jamais, continue d'être animé par ses passions au-delà de la mort.

Cet épisode est l'occasion, pour Philippe Desportes, d'exploiter la situation particulière qu'entraîne la catabase, et d'enrichir ainsi la représentation de ces passions. Par ailleurs, cette imitation est l'occasion pour le poète de maîtriser la « Muse guerrière » tout en conciliant celle-ci avec la « Muse lyrique » qui lui est si chère. L'auteur inscrit dès lors la figure de Rodomont dans un double mouvement. Si la catabase permet à Philippe Desportes de représenter les passions à la hauteur de la démesure épique du personnage, l'ascension finale ainsi que la passion amoureuse éprouvée envers Isabelle permet, quant à elle, d'élever Rodomont et par la même d'apaiser ses passions

La matérialité et la supériorité de l'âme dans les épisodes catabasiques comme modalité d'exacerbation des passions

Rodomont est loin d'être le premier à traverser les Royaumes infernaux. La catabase est un motif classique de l'épopée antique et revient régulièrement dans les poèmes chevaleresques italiens sous l'influence de *La divina commedia* de

¹¹ Au côté de Mellin de Saint-Gelais, Loys d'Orléans et Jean Antoine de Baïf, Desportes publie en tout cinq imitations tirées de *l'Orlando furioso* dans le recueil : *Imitation de la complainte de Bradamante au XXXII chant de l'Arioste et Imitation de l'Arioste au XXXIII chant, Angélique, Roland Furieux et La Mort de Rodomont*.

¹² Comme l'atteste d'ailleurs l'indication marginale : « En ce lieu l'Arioste finit son livre. P. Desportes », éd. citée, fol. 16.

¹³ Dans les vers 1 à 248, Philippe Desportes reprend la fin du dernier chant de *l'Orlando furioso* (XLVI, 105) jusqu'à la fin de ce chant (XLVI, 140). Puis, à partir du vers 249, il imite librement la *Marphisa* à partir de l'octave 10 du chant I du texte de l'Arétin. fol. A3 v°. On peut supposer que l'occultation de l'Arétin tient pour partie de la logique commerciale de la publication du recueil se présentant comme un recueil exclusivement composé d'imitations de l'Arioste (*Imitations de quelques chants de l'Arioste*). Selon Alexandre Ciorănescu, le texte de Desportes puiserait également son inspiration dans le *Sacripante* de Dolce et la *Morte di Ruggiero* de Pescatore (A. CIORĂNESCU, *Les Imitations de l'Arioste de Philippe Desportes*, op. cit., p. 159).

Dante¹⁴. Plus que le *decorum* macabre qui accompagne ces récits catabasiques, c'est la représentation de l'âme, siège de ses passions, qui intéresse Philippe Desportes. Avant même sa reprise de l'Arétin, dès son imitation des derniers vers de l'*Orlando furioso*, qui s'achèvent sur les vitupérations de l'âme mécontente de Rodomont, Desportes décrit avec excès les passions qui agitent l'âme du Sarrasin :

*Alle squalide ripe d'Acheronte
sciolta dal corpo piú freddo che giaccio
bestemmiando fuggí l'alma sdegnosa,
ce fu sí altiera al mondo e sí orgogliosa*¹⁵.

L'Arioste fait ici une description dynamique de l'âme du roi de Sarze. L'antéposition du complément circonstanciel de lieu « Alle squalide ripe d'Acheronte » au verbe à la troisième personne du singulier « sciolta », suscite une impression de vélocité. À peine le lecteur a-t-il le temps d'apercevoir cette âme que déjà elle fuit vers les Enfers. Desportes reprend cette idée de célérité dans son imitation :

Le cerveau tombe à bas du test escarbouillé,
Et l'ame en blasphémant, orgueilleuse et despote
Vers l'ombreux Acheron soudainement prend fuite,
Abandonnant le corps qui roidist froid et blanc,
Ondoyant tout par tout à gros bouillons de sang¹⁶.

Le poète français va insister sur les circonstances de la fuite de l'âme. Si la description du cadavre est fidèle à l'italien « le corps qui roidist froid et blanc » , Desportes développe les circonstances du trépas en décrivant la fuite humorale passant par l'écoulement du liquide sanguin, comme en témoigne la description des « gros bouillons de sang » sortant du corps de Rodomont. Il vide littéralement le corps de Rodomont de ses capacités physiques que ce soit par le sang ou la chute

¹⁴ Parmi ces nombreux récits catabasiques, figure ainsi *La morte del Danese* de Cassio da Narni, où Alcide décide de descendre aux Enfers afin de ramener Renaud ; mais également Francesco Tomba, dans *Opera nova chiamata la Draghia de Orlando innamorato* où Renaud se trouve en conflit avec le roi des Enfers. Ces ouvrages sont cités dans l'ouvrage d' A. CIORĂNESCU, *L'Arioste en France, des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Éditions des Presses Modernes, 1939, p. 158.

¹⁵ *Orlando furioso*, XLVI, 140, v. 5 à 8, p. 1420-1421, éd. citée.

¹⁶ *La Mort de Rodomont*, fol. 16 v^o, éd. citée.

de la cervelle, coup fatal qui semble entraîner directement au vers suivant la sortie de l'âme, non pas de manière passive, car, bien au contraire, l'âme semble mue par une volonté qui lui est propre. En effet, dans la version de l'Arioste tout comme dans sa reprise par Philippe Desportes, l'âme est personnifiée. L'usage du gérondif « *bestemmiando* », traduit littéralement par « en blasphémant », atteste une âme éloquente et, qui plus est, colérique. Dans les deux textes, si c'est bien l'absence de vie qui provoque la fuite de l'âme, celle-ci ne sort pas du corps de façon passive, elle surgit avec l'impulsion toute colérique qui caractérise Rodomont. Dans l'une et l'autre version, l'emploi des adjectifs « *sdegnosa* » et « *orgogliosa* », « orgueilleuse et despite », rappellent l'humeur colérique de Rodomont. Cependant, si le texte italien associe deux adjectifs au passé « *ce fu sí altiera al mondo e sí orgogliosa* », dans la version française, l'association du gérondif « en blasphémant » avec les deux autres adjectifs cités, réactualise l'humeur colérique du Sarrazin. Les passions sont si présentes chez lui qu'il continue de les ressentir après la mort. De même, l'âme de Rodomont apparaît comme beaucoup plus volontaire dans la version de Desportes. Si l'âme est bien décrite comme fuyant le corps chez les deux auteurs, Desportes apporte une dimension nouvelle à cette fuite en précisant que l'âme abandonne le corps et insiste ainsi sur la volonté de celle-ci à se soustraire à la fonctionnalité matérielle du corps. Cette indépendance de l'âme vis à vis du corps sera par ailleurs réaffirmée un peu plus loin : « L'Ombre de Rodomont, de son corps separee »¹⁷.

Affranchie de ses limites physiques, l'âme libérée du corps apparaît comme une matière idéale à l'expérimentation littéraire. En effet, la représentation très concrète, presque charnelle, qui est faite de l'âme de Rodomont va permettre une représentation autrement plus exacerbée des passions. En cela, *La mort de Rodomont* s'inscrit dans une tradition littéraire très ancienne. En effet, la représentation de la matérialité de l'âme est courante dans la littérature catabasique, notamment chez Homère avec les notions de *skia* (l'ombre qui survit dans l'Hadès) et d'*eidolon* (corps subtil mais identique au corps du vivant). La littérature va même plus loin que la

¹⁷ *Ibid.*, v. 397, fol. 18. Desportes reprend librement deux vers présents dans la *Marphisa* de l'Arétin, I, 61, v. 1-2 fol. B3 v°: « *Sol del gran re di Sarza l'ombra forte / Dal corpo altier fieramente espedita* ».

philosophie dans ce concept de matérialité de l'âme, « elle l'aggrave » comme l'affirme Pierre Brunel¹⁸. Ainsi Pluton déclare-t-il aux âmes de Mandricard, Agricant et Agramant venues lui prêter main-forte contre Rodomont :

Si vous avez bien fait quand vos corps ont vescu,
Or qu'en estes privez, d'un courage invaincu
Faites encores mieux, monstrant par vostre force
Que les corps ne sont rien qu'une debile escorce¹⁹.

Le roi des Enfers affirme dans ces vers la supériorité de l'âme sur le corps. Ce dernier est qualifié de « debile escorce » dans la formulation restrictive du vers 530, il est réduit à la simple fonction d'enveloppe charnelle, une enveloppe qui est de surcroît fragile, comme on peut le constater dans cette seconde partie du texte de Desportes où le corps est dénigré :

La grand' masse de chair ja relante et pourrie
Est trainee à grande force et mise à la voirie,
Pasture des corbeaux de tous les prochains lieux,
Qui font en croassant maint repas de ses yeux²⁰.

Comme c'est le cas pour la majorité de ses imitations italiennes, Desportes, n'hésite pas à amplifier le texte d'origine afin de mettre en évidence certains aspects du texte. Dans ces quatre vers de l'invention du poète français, ce dernier insiste sur la fragilité du corps de Rodomont, « ja relan[t] et pourr[i] », ainsi que sur sa passivité comme l'indique la forme verbale passive (« Est trainee »). Débarrassé de son âme, et *de facto* de la force dynamique qui l'animait premièrement, son corps de géant devient la proie des corbeaux. C'est l'âme qui prend le relais de

¹⁸ Pierre BRUNEL, *L'Évocation des morts et la descente aux Enfers*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1974, p. 124-127, « Matérialité des âmes » : « Peut-être l'attachement de l'homme à la vie explique-t-il qu'il répugne à se représenter la mort comme la non-vie. L'enfer serait alors, au même titre que l'errance des spectres, cette image médiatrice qui permet de réaliser un passage impossible pour la pensée logique. Peu importe que cette conception primitive soit de type moniste (l'âme comme image du corps) ou de type dualiste (l'âme du vivant distinguée de l'âme du mort) : les discussions sur ce point nous paraissent vaines car il est probable que les deux interfèrent ». Montrant à quel point cette matérialité de l'âme est particulièrement présente en littérature, Pierre Brunel cite à ce propos des textes reprenant cette conception allant de l'*Odyssée* d'Homère et l'*Énéide* de Virgile à la *Somme Théologique* de Thomas d'Aquin et à la *Divine Comédie* de Dante.

¹⁹ *La Mort de Rodomont*, v. 527-530, fol. 20 v°, éd. citée.

²⁰ *Ibid.*, v. 293-296, fol. 16 v° - fol. 17, éd. citée.

l'action en chassant avec virulence les nuisibles venus attaquer son ancienne dépouille :

Alors, tout furieux de voir sa sepulture,
Court apres les corbeaux qui prenoyent leur pasture
Des restes du cadavre, il les chasse, il les suit²¹.

Cette imitation de l'octave 106 du chant I de *La Marphisa*, ne reprendra pas de manière littérale l'expression désignant Rodomont comme « L'ombra irata²² » qui met en tension à la fois le caractère immatériel de la présence de Rodomont et sa capacité à ressentir la colère. Desportes synthétise cette expression en associant l'adverbe « tout » à l'adjectif « furieux » et marque ainsi avec plus d'intensité la passion ressentie par Rodomont. Débarrassé de son corps, le guerrier sarrasin n'est plus que fureur à l'état pur.

La « Muse guerrière » à l'épreuve des Enfers

L'épisode catabasique donne un cadre à la mesure des excès de Rodomont. Philippe Desportes, en explorant cette inspiration plus épique, n'hésite pas à représenter de manière hyperbolique les passions guerrières qui animent le roi de Sarze, et confère ainsi à la traversée de son âme une représentation à la fois diverse et dynamique.

L'âme de Rodomont fait son entrée au Royaume de Pluton dans le même état de fureur qu'au moment où elle s'est échappée du corps du Sarrasin. Chez Philippe Desportes, elle arrive ainsi « en blasphémant »²³ près des rives de l'Achéron comme une première provocation envers le peuple infernal. Par ailleurs, cette âme apparaît beaucoup plus éloquente chez Desportes que chez l'Arétin, il ajoute ainsi des scènes d'insulte et de provocation à l'encontre des divinités des Enfers, y compris envers Charon. Lorsque le Sarrasin refuse de s'acquitter du droit de passage, tout « despitant, maudissant, [...] sans repos menaçant »²⁴ le nocher, il essaie de passer de force le fleuve Achéron.

²¹ *Ibid.*, v. 693-695, fol. 23. Ces vers reprennent en partie un passage de *La Marphisa* 1-106 fol. C3.

²² *La Marphisa*, I-106, vers 8 fol. C3.

²³ *Ibid.*, v. 297-298, fol. 17. Dans la version de l'Arétin, l'âme de Rodomont est décrite comme arrivant « *ardita* » sur les rives de l'Achéron (*Marphisa*, I, 46, fol. B1 v°).

²⁴ *La Mort de Rodomont*, v ; 307-308, fol. 17.

Ces invectives ne tardent pas à susciter l'affrontement. Outragé par les provocations incessantes de Rodomont, Pluton fait appel aux âmes de Mandricard, Agricant et Agramant afin de se débarrasser de l'impudente ombre. Fidèle à la représentation de Rodomont dans les textes italiens, Desportes met en scène le Sarrasin comme une véritable force de la nature :

Que le fier Mandricard le voyant d'espouvente,
Rodomont s'en approche et le tient embrassé,
L'estreint estroictement et le rend tout froissé,
Luy fait tirer la langue, et fait que du martyr
L'Esprit tombe à l'envers sans que plus il respire²⁵.

La violence dégagée par Rodomont est telle que non seulement elle parvient à effrayer l'Ombre de Mandricard mais également à la blesser. La force du roi d'Alger est rendue d'autant plus tangible, avec l'allitération en [t] au vers 652, « l'estreint estroictement ». La pression exercée sur Mandricard, montre une puissance restée intacte, voire supérieure à celle qu'elle était de son vivant. La représentation très corporelle des ombres permet de mettre en exergue la violence des affrontements. Littéralement étouffé par son adversaire, Mandricard semble ainsi trépasser une seconde fois. De même, Desportes met en scène un Rodomont furieux qui, une fois libéré de son corps, continue d'extérioriser ses humeurs. Agité « de passion et d'ire », il continue de sécréter des humeurs à travers sa « sueur »²⁶. Cette écriture, tout en participant de la représentation classique de la matérialité des âmes, enrichit la figure de Rodomont en le rendant plus furieux que les vivants.

Et pour cause. L'Arétin avait déjà prévenu son lecteur : « *Rodomonte, terro d'huomini, et Dei* »²⁷. Même en Enfer, Rodomont demeure un guerrier dont on craint la fureur et les représailles. Là où la littérature nous avait déjà montré des vivants déjouant les règles de l'au-delà afin de traverser les Enfers à l'instar d'Énée, la catabase de Rodomont met quant à elle en scène un personnage dont la fureur sème une terreur panique :

²⁵ *Ibid.*, v. 650-654, fol. 22 v°.

²⁶ *Ibid.*, v. 673, fol. 23.

²⁷ *Marphisa*, chant I, octave 10, vers 2, fol. A3 v°.

Tout ce qui est en haut, en bas, de tous costez,
Bestes, hommes, démons, sont tous espouvantez²⁸.

La population infernale se laisse ainsi petit à petit contaminer par la peur, comme le montre la gradation du premier hémistiche du vers 396, des « Bestes » jusqu'aux « démons » en passant par les « hommes » : personne n'échappe à la frayeur que provoque Rodomont, ce que synthétise l'indéfini « tous ». Cette contamination s'étend progressivement à l'ensemble de la population infernale, y compris ses serviteurs les plus terribles :

Car de crainte surpris le Chien engloutisseur
Et les tristes Fureurs, de sang entretachée,
S'estoyent au fond d'Averne honteusement cachées²⁹.

Les sinistres adjectifs « engloutisseur » et « triste », appliqués respectivement à Cerbère et aux Furies, sont contrebalancés par l'adverbe de manière « honteusement ». Puis, c'est au tour de Pluton de craindre les fureurs de Rodomont :

Il bruit, il se tourmente et, de fureur attaint,
Maudissant sa fortune, il sanglote et se plaint³⁰.

Le chaos et la panique que le héros provoque en Enfer participe à l'exagération épique du personnage. L'attitude pathétique dont fait preuve Pluton met en valeur la puissance de Rodomont mais décrédibilise également le milieu infernal et par là-même apporte une dimension comique à cet épisode catasique.

L'exagération épique poussée à son paroxysme et devenue caricaturale, voire comique, donne lieu à des mises en scène quasi farcesques. Ainsi lorsque Rodomont tente de passer l'Achéron sans s'acquitter du droit de passage :

*Il bestial spirto allhor piglia la sponda
De la nave che induce al basso regno
E suso horribilmente il fiero ascende,*

²⁸ *La Mort de Rodomont*, v. 395-396, fol. 18 v°.

²⁹ *Ibid.*, v. 408-410, fol. 18 v°.

³⁰ *Ibid.*, v. 415-416, fol. 18 v°. Si les plaintes des autres habitants des Enfers sont de l'invention de Desportes, celle de Pluton se trouvait déjà chez l'Arétin : « *Onde, piange, e si duol con forte pena, / Et mentre nel dolor s'adira, e sdegna.* » *Marphisa*, (I-62) v. 4-5. fol. B3 v°.

*E'l passagier per la gran barba prende
 Con la destra la barba, e i crini hirsuti
 Con la sinistra il furioso tiene,
 La barca ch'è di vimine tesciuti
 Il grave, e strano pondo non sostiene*³¹.

La tournure comique tient ici du contraste entre les passions violentes ressenties par Rodomont, « il bestial spirito », « il furioso » et la mise en scène incongrue qui en est faite de par le vacillement entre la barque et la barbe du nocher. Charon, réifié comme appui pour le Sarrasin, perd quant à lui sa classique solennité pour devenir l'un des ressorts comiques de cette scène. Desportes conserve les éléments essentiels de la scène :

Mais l'Esprit se recule à costé du bateau,
 Puis d'extreme vistesse il saute en la nacelle
 Qui de la pesanteur de son costé chancelle,
 Prend Caron par la barbe et le crin blanchissant³².

Le poète travaille ici sur la tension entre la représentation épique et comique du personnage. Il insiste ainsi sur ses capacités surhumaines, sa vélocité (« extreme vistesse ») ainsi que sur sa grande force : sa « pesanteur » parvient à faire tanguer la barque. Le ressort comique tient justement de cette surenchère ; trop pesant pour la barque, Rodomont semble presque se rattraper à la barbe du nocher afin de regagner son équilibre.

Si la fureur guerrière et l'orgueil semblent être les deux principales passions qui l'animent au point de refuser les lois infernales, le guerrier sarrasin se pliera cependant à une autre loi autrement plus cruelle : celle de la passion amoureuse. Le personnage s'extrait dès lors de cette dimension guerrière, voire comique, afin d'évoluer vers une expression plus lyrique.

« Car le fleuve d'Oubly contre Amour n'ha puissance » : le retour à la « Muse lyrique »

Au mouvement horizontal de la traversée des Enfers succède le mouvement vertical de l'Anabase. Desportes est avant tout le poète de la passion amoureuse, et

³¹ *Marphisa*, I-49-51. fol. B2.

³² *Ibid.*, v. 324-327 fol. 17-fol. 17 v°.

alors qu'il avait confié à Villeroy son désir de changer de terrain poétique³³, il trahit finalement cette promesse dans les derniers vers de son poème³⁴. En effet, même au sein d'un texte *a priori* d'inspiration épique, Desportes revient à son inspiration principale, la poésie amoureuse, comme l'observe Alexandre Ciorănescu :

Nous croyons que, de toutes les aventures qu'il raconte, ce qu'il aime le plus, c'est encore une fois la preuve qu'il y croit trouver, de la puissance absolue du dieu de l'Amour. Il note, en effet, à la suite de son modèle, et avec une insistance visible, la constatation que les âmes damnées ne réussissent pas à échapper aux tourments amoureux, et que l'amour donne la loi aux maîtres mêmes de l'enfer³⁵.

En effet, le motif amoureux intervient assez tôt dans le texte. Y compris dans des passages *a priori* à caractère épique. Ainsi, Perséphone lorsqu'elle prie les âmes errantes de repousser Rodomont hors du royaume des morts :

O vagabonds Esprits ! Ô malheureuses ames !
Qui brûlez dans la glace et gelez dans les flames !
Vous qui ne sentez point en ces lieux malheureux
De tourment si cruel que le mal amoureux³⁶ !

De même que la violence de Rodomont ne connaît pas de limites aux Enfers, le désespoir amoureux triomphe, ce qui n'est pas pour déplaire à Philippe Desportes. Le poète profite de cette apostrophe de Perséphone aux âmes damnées pour renouer avec les topiques de la poésie amoureuse. Le chiasme sémantique du vers 350 permettant ainsi d'illustrer les tiraillements vécus par les âmes amoureuses.

³³ « Je ne sçay quoy d'estrange et difficile à croire, / Quittant de Cupidon le triomphe et la gloire, / Les larmes des amans, leurs soupirs et leurs cris, / Sentier trop rebatu des poetiques esprits. / Villeroy, mon support, l'ardeur qui me commande / Me veut faire entreprendre une chose plus grande, / La mort de Rodomont, le contempteur des dieux, / Qui fist trembler vivant l'air, la terre et les cieux ». P. DESPORTES, *La mort de Rodomont*, éd. citée, *A Monsieur de Villeroy*, v. 5-12, fol. 12. En s'emparant d'un texte évoquant des *topoi* de la poésie épique – l'affrontement entre Roger et Rodomont puis l'épisode catabasique de Rodomont en Enfer –, Desportes compte ainsi s'éloigner de ses premières Muses, lyriques, afin de se diriger vers une poésie plus noble.

³⁴ À partir du vers 700, Desportes développe plus librement encore le texte de l'Arétin. Les derniers vers (711-722) sont quant à eux entièrement de son invention.

³⁵ A. CIORĂNESCU, *L'Arioste en France...*, *op. cit.*, p. 158.

³⁶ *La Mort de Rodomont*, éd. citée, v. 349-353, fol. 17 v°.

Dans la suite du discours de la reine des Enfers, le poète exploite la topique courtoise de la belle dame sans-merci :

Je jure et vous promets de si bien m'employer,
Que vos Dames un jour, pour leur juste loyer,
Viendront en ces bas lieux et sentiront la paine
Que merite à bon droit toute Dame inhumaine³⁷.

Philippe Desportes joue ici avec la hiérarchie courtoise. L'adjectif « inhumaine » qualifiant la Dame est bien mis à la rime avec « paine », mais cette fois-ci les rôles sont échangés puisque Perséphone promet ici aux âmes souffrantes de contaminer de cette même passion amoureuse les Dames qui les ont tourmentées. Mais la scène la plus significative est peut-être celle où Pluton lance une fiole à destination de Rodomont :

Pluton pour l'empescher, luy jette une fiole
Pleine du desespoir et du mal qui raffole
Les amoureux jaloux ; mais luy, qui n'en fait cas,
La reçoit dans la main et respand tout en bas³⁸.

Cette fiole n'est pas sans rappeler celle qu'Astolphe récupère sur la Lune afin de sauver Roland. Cependant, à l'inverse de cette dernière qui contenait la raison de Roland, celle qui nous intéresse ici renferme une autre humeur, toute mélancolique cette fois-ci et qui renferme en réalité le mal amoureux. Rodomont la renverse cependant sur le sol et n'en subit donc pas les conséquences. Néanmoins, le mal d'amour finit par le rattraper et, bien qu'il ait bu au fleuve d'oubli³⁹, lorsqu'il arrive, plus tard, au mausolée d'Isabelle, il reconnaît les lieux et se souvient de celle qu'il a aimée :

Il reconnoist le pont, il reconnoist la porte,
Il reconnoist le fleuve et connoist les escus⁴⁰

L'anaphore du verbe « reconnaître » fait renaître avec force le souvenir

³⁷ *Ibid.*, v. 363-366, fol. 18.

³⁸ *La mort de Rodomont*, v. 657-660, fol. 22 v°. Passage déjà présent dans la *Marphisa* de l'Arétin : « Pluton, che avvicinar vede il suo male, / Un colmo vaso di pene infinite / Sopra gli getta, e rotto con spavento. / Sprezza l'ombra ogni duolo, e ogni tormento » (I, 98, v. 5-8 fol.C1 v°).

³⁹ *Ibid.*, v. 675-676, fol. 23.

⁴⁰ *Ibid.*, v. 706-707, fol. 23 v° (I, 108 dans la *Marphisa*, fol. C3 v°).

d'Isabelle, ce qu'entérine l'affirmation du vers 710 : « Car le fleuve d'Oubly contre Amour n'ha puissance ». La passion de Rodomont pour Isabelle est une passion puissante et véritable. Le discours de Perséphone, la fiole utilisée comme ultime recours par Pluton ainsi que le souvenir de Rodomont rappelle non seulement la supériorité de la passion amoureuse sur toutes les autres puissances mais aussi de manière plus métopoétique, elle annonce la prééminence de l'inspiration amoureuse sur la veine épique. Au géant, se substitue petit à petit l'amant mélancolique. Desportes clôture le texte dans des vers de son invention, où Rodomont, retrouvant le mausolée et le souvenir d'Isabelle, se meut en un Orphée terrible, condamné à errer en criant sa plainte amoureuse :

Et pource que des corps privez de sepulture
 Les Esprits sont errans cent ans à l'avanture,
 L'Esprit de Rodomont, qui doit errer autant,
 Erre autour du tombeau, ses amours lamantant.
 On le voit quelquefois apparostre visible,
 Plus grand qu'il ne souloit, plus fier et plus terrible,
 Courant dessus le pont, et hurle toute nuict,
 Faisant tout resonner d'un effroyable bruit⁴¹ ;

Dans ce passage, il réaffirme sa veine lyrique vis à vis du texte de *La Marphisa*. Rodomont hante les lieux de la mort d'Isabelle. Le pont conduisant au mausolée, sur lequel il erre, représente bien sa condition entre deux mondes, celui des vivants et celui des morts, ce dernier lui étant interdit faute de sépulture. Dans le même temps, cette errance apparaît comme la seule voie possible pour son salut. Sans sépulture, il ne peut qu'errer, d'une errance qui peut ressembler à un repentir mais qui est, avant toute chose, celle d'un amant blessé. L'absence, et plus particulièrement, l'absence de la Dame ici, est un thème d'autant plus fort qu'il témoigne non seulement de l'éloignement physique, mais également de celui des âmes :

Desportes est bien le poète de la vie sans âme, de la vie séparée, de

⁴¹ *La Mort de Rodomont*, v. 713-720, fol. 23 v°.

l'éloignement, si l'on veut [...]. Le thème n'a rien de « romantique » : l'absence ne dépeuple pas l'univers, elle ne creuse pas comme un vide, elle n'est même pas un sentiment ; elle est donnée initialement comme l'image d'une conscience vide, qui ne se nourrit que de langage et s'épuise à dire l'éloignement⁴².

L'absence d'Isabelle, apparaît non seulement dans sa dimension significative, elle libère Rodomont de ses passions, mais aussi dans toute sa dimension esthétique en exprimant une expression poétique propre à Desportes liée au langage⁴³. Cette force du langage sera d'ailleurs réaffirmée au dernier vers du texte. Après être sortie de son corps en blasphémant, l'âme de Rodomont cherche à présent l'apaisement. L'invocation de la Dame et l'expression poétique de la passion amoureuse qui en découle, apparaît ainsi chez Desportes comme une force salvatrice. Séparés dans la mort, Rodomont et Isabelle sont de nouveau réunis dans la parole à travers la plainte finale du roi d'Alger : « Rodomont, Rodomont, Ysabelle, Ysabelle »⁴⁴. Dans le cadre d'une esthétique néo-platonicienne, Isabelle apparaît comme la figure féminine exemplaire, celle par laquelle, dans le cadre d'une esthétique néo-platonicienne de l'Amour, l'âme de Rodomont peut parvenir à s'élever⁴⁵.

Cette plainte ultime est significative de l'écriture de Desportes où le langage qui s'épuise dans l'expression amoureuse et finit par se réduire à son essence même. Le poème se clôt sur une plainte amoureuse, la plus simple qui soit, où les deux seuls noms des amants se retrouvent réunis.

⁴² Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, *Les Thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 249.

⁴³ Gisèle Mathieu-Castellani décrit l'écriture de Desportes comme « un néo-pétrarquisme « blanc » [...] qui propose une nouvelle stylisation du sentiment amoureux », *ibid.*, p. 221.

⁴⁴ *Ibid.*, v. 722, fol. 23, v°.

⁴⁵ Les éloges inhabituellement dithyrambique que l'Arioste adresse à ce « parangon de continence » qu'est Isabelle-personnage créé de toutes pièces, en hommage peut-être à Isabelle d'Este, témoignent éloquemment du prix qu'il attache à cet idéal de chasteté féminine. Paul LARIVAILLE, « Les jeux de l'amour dans le *Roland furieux*, ou l'érotisme discret de l'Arioste », in Dominique FRATANI, P. LARIVAILLE et Silvia FABRIZIO-COSTA, *Au Pays d'Éros : Littérature et érotisme en Italie de la Renaissance à l'âge baroque*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1988, p. 65.

Si la postérité n'a pas totalement rendu justice à Rodomont en retenant le terme de « rodомontade », qui s'en tient à l'idée de fanfaronnerie, force est de constater que Philippe Desportes lui a permis de revêtir un caractère autrement plus complexe lorsqu'il reprend l'épisode catabasique de *La Marphisa*. La force poétique du texte sera par ailleurs reconnue par ses contemporains et *La Mort de Rodomont* sera en France un des poèmes les plus imités de Desportes⁴⁶. En associant la « Muse guerrière » et la « Muse lyrique », Desportes parvient à la fois à renouveler la figure de Rodomont ainsi qu'à enrichir l'expression des passions. Philippe Desportes confère également une dimension supplémentaire à l'expression des passions en incluant cette dernière dans le cadre d'une certaine esthétique du langage. Après une confusion effrénée et déraisonnée, le texte de Desportes va vers un certain apaisement, une réconciliation à la fois amoureuse et poétique.

⁴⁶ Alexandre Ciorănescu, *Les Imitations de l'Arioste de Philippe Desportes*, op. cit., p. 63-71.