La Traduction Tudor de *L'Hypnérotomachie* de Francesco Colonna

Donald Beecher

L'Hypnérotomachie de Francesco Colonna est un livre rare, voire exceptionnel que peu de lecteurs ont dû lire au cours des siècles; pourtant, il n'a pas cessé d'éveiller l'intérêt des savants et des bibliophiles dès sa parution chez Aldus en 1499 à Venise. Nul doute que ce sont les magnifiques gravures qui ont tenté les historiens d'art, où ils ont pu y reconnaître les origines de mainte trouvaille architecturale de la Renaissance italienne et française.¹ Mais peu nombreux furent ceux qui abordèrent le texte. Claudius Popelin, qui au dix-neuvième siècle a consacré beaucoup d'attention à ce volume, déclare que "lire cet ouvrage dans le texte original si incorrect, si hérissé d'abréviations, écrit dans une langue si abstruse, c'est courir une rude aventure, même pour un Italien, fût-il lettré." Il ne manifesta guère plus d'enthousiasme pour la traduction française du seizième siècle, qu'il jugea "un travail rebutant."² Si Karl Jung peut parler au nom des lecteurs du vingtième siècle, on n'entrevoit guère la possibilité que *L'Hypnérotomachie* devienne un *best-seller* à notre époque. "I set about reading the book," dit-il, "but came to grief in the mazes of its architectural fantasies, which no human being can enjoy today."³ Jacob Burckhardt ne lui a consacré qu'une seule note en bas de page, dans son étude monumentale sur la Renaissance italienne. Des obstacles infranchissables d'ordre stylistique aussi bien que culturel se dressent devant le lecteur non initié. Cependant, *L'Hypnérotomachie* a fort bien résisté à l'épreuve du temps, puisqu'en dépit de toute la mauvaise presse qu'on lui a faite, elle fut rééditée régulièrement en Italie au seizième siècle, traduite maintes fois en français depuis la version de Jean Martin en 1546, et traduite une fois en anglais en 1592 par un "R.D." (dont l'identité ne nous est pas connue avec certitude).

Il est malaisé d'identifier, voire de classer le discours de Colonna, car dans le contexte culturel italien il représente un genre original.

Il est fondé sur les rêves d'amour médiévaux pleins d'errances et de rencontres allégoriques, de la quête d'une amante absente, de quiproquos, de tentations constantes du héros, mélangés au portrait d'une dame rayonnante de beauté à la peau blanche et aux cheveux d'or. L'affabulation débouche sur un mariage mystique et la disparition de la Dame, sans que le rêveur puisse assouvir ses brûlants désirs. Pourtant, l'histoire se déroule dans un paysage mystique et toujours plus vaste, non point composé de châteaux et de jardins médiévaux, mais surtout de monuments d'un romantisme idéalisé. Les personnages médiévaux cèdent la place aux déesses et aux dieux romains entourés de rites et objets d'apothéoses dans l'antiquité. L'aspect le plus mystérieux de cette "synthèse" réside dans les descriptions enthousiastes de dômes et de lanternes, de tombes et d'épithaphes, de temples, de fontaines, de statues et d'une pléthore de reliefs antiques. Poliphilo, le promeneur solitaire, est un visionnaire qui revêt les objets réels de toute la splendeur de son imagination. Les digressions encyclopédiques surchargent la trame de la narration. Telle est, en gros, l'allure de l'oeuvre curieuse de Colonna.

La tentation est forte de conclure de tout cela que l'*Hypnérotomachie* ne porte ni sur l'amour, ni sur l'architecture, mais bien sur le goût, le sublime et les raffinements langagiers que nécessite leur expression, car l'ouvrage est un tour de force verbal. Le traducteur ne peut guère rencontrer de tâche plus redoutable que celle de lui donner une forme dans sa propre langue. L'intérêt du livre découle de la manière éclectique de Colonna d'aborder le beau. Intérêts humanistes, désirs amoureux inassouvis et rêves érotiques d'un moine dominicain, trop tôt retiré du monde, créent une synthèse confuse, bien que brillante. De longues années de lecture devaient précéder la rédaction de ce livre, lectures qui comprenaient presque certainement Plinie et Salluste, *Le Roman de la Rose*, beaucoup de Boccace, en particulier, *Fiammetta*, *Ameto* et *Filocolo*, Dante et Pétrarque, que l'auteur associait à ses connaissances sur la peinture vénitienne, et auxquelles il mêlait du Vitruve et peut-être de l'Alberti. Le traducteur de l'époque des Tudor ne devait pas connaître la moitié de cette richesse de sources d'où l'oeuvre avait jailli et pourtant, c'est cet ouvrage si original, si personnel et si érudit qu'il choisit de traduire.

Les originaux de la traduction élisabéthaine sont devenus très rares. Ils étaient déjà rarissimes, lorsque Andrew Lang fit l'acquisition d'un exemplaire chez un bouquiniste de Londres, et l'échangea contre un roman quelconque, bon marché, après l'avoir feuilleté, et lui avoir trouvé quelques imperfections. Il rend compte de cette bévue et de son irritation dans la Préface de

l'édition en fac-similé qu'il a publiée en 1890. Il y a dans cette préface pleine d'esprit, des commentaires très peu élogieux sur le contenu de l'original et sur la qualité de la traduction. "It would not turn to the credit of human taste, had a work in which the wrong kind of learning is the inspiration, proved popular at any time. And at no time was the *Hypnerotomachia* popular."⁴ Voilà qui ne rend guère hommage à R.D. d'avoir choisi une telle oeuvre d'érudition exacerbée, d'imagination monacale et de *verbosa exotica*, qu'il avait dédiée néanmoins à la mémoire des "*thrise honourable and ever lyving vertues of Syr Phillip Sydney Knight et au Right Honourable Robert Deuorax, Earle of Essex and Ewe...*"⁵ dont il sollicitait la haute protection.

Ceci dit, on peut se demander ce que cherchait R.D., traducteur élisabéthain, dans ce roman de chevalerie habillé de fantaisie architecturale, dans cette oeuvre que l'on suppose dépourvue d'intérêt et de mordant. En d'autres termes, puisque la traduction est selon Lang "ignorante et inintelligible," que rarement elle "erre jusqu'à faire sens" (p. vii), qu'y avait-il, dans l'univers du Quattrocento de Colonna, qui invitait à la traduction, mais qui, selon toute apparence, était un défi pour R.D., (en qui on voit parfois Sir Robert Dallington, traducteur compétent des récits de Bonaventure Des Périers, et des *Ricordi* de Guicciardini et, à qui on doit *A View of France* (1606)) ?⁶ Et comment expliquer que l'oeuvre n'ait suscité aucun intérêt — à ce que je sache — chez les lecteurs de l'époque tudor, qui par ailleurs, consommaient avidement presque tout ce qui était italien? Telles sont les questions capitales qui permettent de formuler deux hypothèses quant à l'insuccès anglais de l'ouvrage en Angleterre: celle de l'incompétence du traducteur d'abord, inapte à saisir la langue et la passion visionnaire de l'original, puis celle des limites intellectuelles des milieux anglais, incapables d'assimiler l'expérience de la Renaissance italienne telle que Colonna la vécut. On peut supposer qu'un traducteur choisit des oeuvres auxquelles il attribue un mérite intrinsèque, susceptibles d'attirer les lecteurs. Tout écart avec cet énoncé mérite un examen qui permettra de mettre en relief les goûts et les talents de l'écrivain, comme de son auditoire. Une évaluation de la sorte comporte toujours deux tranchants. Or, on a attaqué R.D. pour son incompétence de traducteur et pour s'être comporté en Elisabéthain attiré par un livre rempli d'une érudition de mauvais aloi à laquelle il ne parvint pas à donner un sens. Mais, d'un autre côté, un approfondissement de cette érudition révèle des aspects de la Renaissance italienne sans équivalents dans l'expérience anglaise, car l'oeuvre s'inspirait d'une éthique étrangère aux Tudors à telle point que jamais elle n'eût pu être rendue

dans leur langue d'une manière intelligible. En ce sens, le sort d'une traduction en dit long sur une époque, voire même sur une nation. Le traducteur est un missionnaire, qui, grâce à ses talents littéraires, ou peut-être malgré ceux-ci, risque de ne pas convaincre ses lecteurs de l'importance d'une oeuvre. Il faut mesurer "l'échec" de l'oeuvre sur les deux fronts.

On peut se faire une meilleure idée de toute la question, depuis que des spécialistes contemporains ont étudié la totalité de l'oeuvre de Colonna. Francis Yates a pensé qu'il s'agissait d'un outil mnémotechnique "gone out of control into wild imaginative indulgence."⁶ Ce qui paraissait une ébauche narrative seulement, a été caractérisé par Madame Fierz-David comme une intrigue rigoureusement construite qui, grâce à une série de rencontres importantes dans le cadre de rites purificateurs, aboutit au salut et à l'union avec la beauté absolue dans une union mystique.⁷ Karl Jung a donné son aval à ces découvertes. Il a, par la suite, placé *l'Hypnérotomachie* avec cinq ou six autres oeuvres, dont la deuxième partie de *Faust*, la *Divine Comédie* de Dante, les écrits mystiques de Blake et le Pasteur d'Hermas, sur une liste de ce qu'il considérait comme les oeuvres visionnaires les plus authentiquement psychologiques, c'est-à-dire, pour lui, les plus importantes dans la littérature occidentale.⁸ Nous voici désormais aux prises avec des jugements diamétralement opposés sur l'oeuvre. On ne pourrait certes attendre des Elisabethains une lecture dans la perspective du vingtième siècle, mais il faut dire que dès 1600, plusieurs des mystères de l'oeuvre avaient déjà été élucidés en France. Béroalde de Verville, dans son *recueil stégonographique*, a décrypté les formules alchimiques utilisées par Colonna comme étant un dénominateur commun entre son univers de ruines et son univers amoureux.⁹ Béroalde savait déjà qu'il s'agissait d'un traité de philosophie fondé sur l'occulte et traitant du psychisme du protagoniste et il railla, en passant, les méprises courantes qui voyaient dans l'oeuvre soit un roman de chevalerie, soit un traité d'architecture.¹⁰ Il est significatif que les lecteurs de l'époque des Tudors n'aient guère été préparés à déchiffrer l'ouvrage de la même façon, ni non plus comme une critique gigantesque de l'expérience du quinzième siècle italien, ce qu'il est en réalité. Ils ne saisissaient pas les allusions allant de Dante et de son univers allégorique, jusqu'à la crise humaniste, laquelle, à son tour, conduisit au subjectivisme du seizième siècle.¹¹ Mais je reviendrai plus loin sur des problèmes culturels plus vastes, après avoir parlé des problèmes de traduction et des efforts de R.D. comme propagateur des oeuvres de Colonna en Angleterre.

La traduction était alors un geste d'appropriation à partir de

cultures autres, et de la sorte un geste d'auto-identification en situation de contact avec l'étranger. Les lettrés de l'époque travaillaient pour enrichir l'expérience nationale, enseigner les leçons de l'Antiquité et pour acquérir de nouvelles connaissances. Mais la traduction signifiait également un geste patriotique, un geste de conquête littéraire qu'on pouvait dédier à de nobles regards comme on dédiait le butin capturé sur les côtes d'Espagne. C'était une façon d'annihiler la menace que faisait peser l'hégémonie culturelle italienne et française sur ce jeune pays où la Renaissance fut tardive.

Etroitement lié à ceci, on constate un effort délibéré des traducteurs de l'époque pour faire de la langue anglaise un instrument poétique aussi riche que les autres. Des mots nouveaux se formèrent grâce au contact établi avec les écrivains du Continent pour une bonne partie. Ne fût-ce que pour cette raison, Colonna pouvait intriguer un traducteur car il était lui-même créateur de mots. Plus à l'aise en latin médiéval qu'en son propre idiome, il écrivit néanmoins son oeuvre dans un dialecte italien truffé de termes latins et grecs naturalisés, d'innovations et de néologismes de toutes sortes. Nul doute que le style de Colonna influença beaucoup le vocabulaire torturé de R.D. qui abonde en termes inventés de toute pièce dans cette traduction intitulée: *The Strife of Love in a Dreame*. Si R.D. avait pris la place de Marston dans *The Poetaster*, il aurait été sévèrement gourmandé pour des inventions telles que: *inglomerated and winding heape, writhin trachils and denticles, inlepturgie and brief demonstration, interstitious aspect, inclanstrede and compas-sede about, plemmyrules*, (qui semble désigner des créatures mi-homme, mi-femme), *gracilament, mustulent, hir starrie forehead pampynulated with threads of gold*, et pour Cupidon porteur de feu: *flamigerous son*, ainsi que pour moult autres rejets de son imagination lexicographique. Sa méthode consistait souvent à faire suivre un terme difficile d'un autre plus simple, pour rendre le même concept. La force d'attraction terminologique fut forte. R.D. se prenait — sans doute — pour un fin lettré. Heureusement l'histoire en plongeant sa traduction dans l'oubli, devait rendre un service signalé à la langue anglaise.

Le pédantisme de R.D. peut bien expliquer, aussi, l'espèce d'hommage par association qu'il adressa au Comte d'Essex. L'une des formes les plus habiles de la flatterie consiste à associer le nom d'un homme à un ouvrage de profond savoir et de style recherché. La dédicace suppose que le protecteur le trouvera à son goût: ainsi le livre deviendra un témoignage de ses talents. Mais l'astuce ne devait pas toujours réussir. Un tel procédé risquait de provoquer un sentiment d'infériorité chez son protecteur qui ne se sentirait

pas nécessairement à la hauteur des jeux lettrés subtils et ne se prendrait pas pour un lecteur d'élite. (Il est plus que probable qu'Essex n'eut pris aucune connaissance de ce livre). Pour ce qui est d'atteindre à la gloire, traduire Colonna était une façon plutôt puérile, car R.D. prétendait ne vouloir que passer le temps, afin d'échapper à ses "deeper studies," et offrir au comte un "divertissement" destiné à ses moments de loisir.¹² Voilà une espèce particulière d'affectation académique, cette présentation d'un travail ardu de traduction comme s'il s'était agi du produit d'un moment d'oisiveté. La fausse modestie est une très vieille forme de morgue.

R.D. ne semble avoir eu aucune théorie particulière de la traduction. Il n'en existait d'ailleurs aucune en Angleterre avant les préfaces de Chapman, si l'on en croit T.B. Steiner.¹³ La traduction était issue des travaux de collégiens, et on peut en voir un modèle dans *The Scholemaster* d'Ascham. C'est en traduisant du latin que l'élève apprenait la grammaire et la rhétorique, "l'ordre dans la disposition, comme la rigueur dans l'énonciation" qui mène à l'éloquence, "à toute compréhension juste et au bon jugement, tant dans l'écriture que dans la parole."¹⁴ On insistait beaucoup sur la traduction en tant que moyen pédagogique; on parlait peu de la fidélité aux véritables intentions de l'auteur, et *l'Imitatio* d'Ascham, permettait au traducteur de créer, comme s'il était un auteur original, dans son style, et suivant sa pensée propre, ce qui laissait place à l'interprétation et à une bonne part d'originalité. La plupart des oeuvres y compris *Ovide* de Golding, sont nées de préoccupations didactiques. L'auteur, qui nous intéresse ici, affirme que *The Strife* fut écrit pour connaître l'anatomie de "la vanité de cette vie et l'incertitude de ses délices."¹⁵ Nul doute que la plupart des traductions tudors étaient un prolongement de ces exercices scolaires, exercices de vocabulaire, de grammaire et de rhétorique d'une part, ainsi que de "compréhension juste" d'autre part. La traduction faisait partie de la tradition humaniste, alourdie d'éloquence et d'"interprétation textuelle et de commentaires."¹⁶ De tels ouvrages, issus de "méthodes" instinctives, pouvaient être produits par des gratte-papier verbeux qui n'avaient rien à dire. Mais si l'on reconnaît l'importance des travaux de North, de Hoby ou de Golding, on doit avouer que le système tudor, fondé pour l'essentiel sur l'oreille, le style personnel et des jugements intuitifs, pouvait produire d'excellentes oeuvres.

Il est malaisé d'évaluer *The Strife* en tant que traduction, étant donné le style de Colonna, les présuppositions de l'époque tudor en matière de rhétorique et de stylistique, ainsi que les motivations personnelles de R.D. au moment où il entreprit son travail. Certes, on sait que *The Strife* s'écarte beaucoup du sens littéral à maintes

occasions et que cela provient de l'incapacité du traducteur à comprendre ce que disait l'original. Il n'a pas réfléchi sur l'esprit dans lequel l'auteur conçut son oeuvre, encore moins sur le style adéquat qui lui correspondrait.¹⁷ L'original avait été écrit sur un mode elliptique et bizarre qui empêchait ce genre de contact entre l'écrivain et son traducteur. Jean Martin, traducteur beaucoup plus consciencieux, s'est excusé auprès de ses lecteurs en expliquant qu'il avait dû tirer son texte "d'un langage Italien meslé de Grec et de Latin, si confusément mis ensemble, que les Italiens mesmes, s'ils ne sont plus que moyennement doctes, n'en peuvent tirer construction; et encore a tant fait, que d'une prolixité plus que Asiatique, il l'a réduit à une brièveté Française, que contentera beaucoup de gens."¹⁸ L'obscurité de l'original détermina sa méthode de traduction, qui consistait à simplifier et à élaguer ainsi qu'à introduire des paraphrases, car il ne se sentait pas obligé de suivre un original aussi corrompu. Le traducteur anglais ne fait pas preuve d'une aussi grande érudition, devinant plus ou moins justement pour suppléer aux défauts de sa compréhension; il se servait de son intelligence naturelle pour saisir les indices qu'il pouvait. Or, cette attitude n'est pas nécessairement justifiable car il aurait pu recourir à d'autres, avant tout pour le style. Or ce n'est point là une justification absolue, car il restait à R.D. bien des choix possibles dans son traitement de l'original, surtout en matière de style.

Le style de R.D., bien que surchargé, reflète le goût de son époque pour la profusion et pour les procédés de rhétorique, qu'on peut trouver dans maintes romances pastorales de l'époque, ce qui explique peut-être qu'il prend quelques libertés avec le sens. Colonna reprend de Pline (XI,30) l'histoire des fourmis si patientes que leur application à ramasser et à rapporter de la nourriture, creuse avec les années des sillons dans la dure surface des roches. R.D. a rendu la tendance rhétorique du passage, mais la précision de l'exemple de Pline lui échappait. Chez lui l'image de la patience se dessine comme suit: "The small ant by long trauell laieth vp hir winter foode in the hard tree" (p. 247). Le traducteur français, lui, avait bien trouvé: "Que la fourmi, si petite qu'elle est, imprime sa trace dans le dur rocher à force d'y passer en portant son grain."¹⁹ Mais la version anglaise a subi l'influence du procédé à la Lyly qui consiste à construire les correspondances et les exemples en locutions équilibrées (isocolon) avec allitérations internes. Le passage se lit ainsi:

Time causeth the fierce lions to be tame, and whatsoeuer furious beast:
the small ant by long trauell laieth vp hir winter foode in the hard tree,
and shall not a diuine shape lying hid in a humane bodie take the

impression of feruent loue, and then holding the same, shake off all annoyous and vexing passions, hoping to enioy amorous fruits, desired effects, and triumphing agonismes. (pp. 247-8).

Dans quelle mesure cela est-il dû simplement à l'incompréhension de R.D., ou bien au désir de satisfaire son instinct euphuiste? Je me risquerai à dire que l'oreille Tudor se montrait prête à sacrifier le sens à la sonorité, permettant ici à R.D. d'associer *time* et *tame*, *fierce lions* et *furious beast*, *trauell* et *tree*, ainsi que les couplets adjectif-nom antithétiques *diuine shape*, *humane bodie*, visant tous le sommet syntactique par l'accumulation des *amorous fruits*, *desired effects* et *triumphing agonismes*. Notre déplaisir pourrait se manifester à propos de la traduction, mais de fait nous visons l'Euphuisme, ce style qui était devenu propre aux récits d'errance et aux romans de chevalerie. On ne peut excuser de la sorte toute sa verbosité ni son imprécision, mais nul doute que ces conventions élisabéthaines ont dicté à R.D. un style jugé approprié à ce genre de texte.

On ne saura jamais exactement les raisons qui attiraient le traducteur élisabéthain vers cet univers clos des emblèmes, ruines et mystères. Il suffit peut-être d'évoquer sa volonté de conquérant intellectuel, qui veut faire bénéficier son pays natal de tout bien, quelque'excentrique qu'il soit. On peut aussi supposer qu'il s'agissait d'un simple passe-temps ou encore que le traducteur voulait flatter un noble protecteur. Deux autres explications semblent encore possibles: que le traducteur se soit identifié dans une certaine mesure avec le héros de *l'Hypnérotomachie*, ou bien qu'il ait pensé qu'il allait produire un texte dans la tradition du roman de chevalerie pouvant susciter quelque intérêt populaire. Il affirme dans la dédicace, cependant, qu'il n'est pas lui-même amoureux et qu'il ne parle pas sur un mode indirect de ses propres passions amoureuses, mais bien d'une autre espèce de mélancolie, celle du savant ou de l'homme d'Etat en herbe "for I being restrained of my liberty and helde in the grave of obliuion, where I still as yet remaine; oppressed with melancholie, and wearied with deeper studies, was glad to beguile the time with these conceits." Le moral de R.D. pouvait être bas parce qu'un manque de reconnaissance le chagrinait, comme c'était souvent le cas chez des jeunes clercs de l'époque au penchant mélancolique, ou parce qu'il se trouvait en prison.²⁰ De fait, le profil d'un homme désespéré ne semble aucunement s'accorder avec les passions évoquées dans *l'Hypnérotomachie*. L'homme angoissé par l'obscurité de son nom peut chercher une issue dans la traduction. Sir John Harrington, filleul de la Reine, traduisit en anglais *l'Orlando Furioso* de l'Arioste dans le but surtout de se mériter la faveur de celle-ci, mais son effort fut

en vain et il tourna à la mélancolie, écrivant dans ses *Brief Notes and Remembrances* (1594-1603), "I have spent my time, my fortune, and almost my honesty, to buy false hopes, false friends and shallow praise."²¹ Pareilles plaintes étaient très répandues à l'époque. Le cas de R.D. n'est pas un exemple d'exutoire psychologique, au contraire: il s'agit d'éblouir au moyen d'un ouvrage qui offre suffisamment d'occasion pour des exploits pédantesques, de se parer des plumes de paon et de dérober le savoir d'autrui. Mais aucune équivalence, aucun dénominateur commun ne peut se trouver entre la mélancolie des lettrés de l'époque tudor et les auteurs passionnés de la Renaissance italienne; la mélancolie du texte original reste étrangère à celle du traducteur dont le message est contenu dans l'acte même de traduire. Si mes soupçons sur les motifs secrets de R.D. sont justes, cette traduction n'est pas seulement mauvaise, elle est également peu honnête. Colonna était devenu un simple objet de manipulation et un prétexte, d'autant plus que le style de l'auteur pouvait merveilleusement servir les fins du traducteur.

On peut cependant supposer que R.D. a considéré son travail comme une contribution à l'intérêt persistant des Elisabéthains pour le roman de chevalerie, pour tout ce qui était médiéval et allégorique. Or, *The Strife* n'est ni un roman de chevalerie populaire, ni une parabole (donc, une allégorie moralisante) bien que son lecteur ait pu facilement le prendre pour l'un ou pour l'autre. Déjà avant 1592, il y avait un bon nombre d'oeuvres qui traitaient d'amour courtois, de voyages exotiques, de mélancolie, oeuvres pleines d'éléments allégoriques et d'allusions mythologiques écrites dans des styles fort caractéristiques. Dès 1577 on vit paraître le "Golden Aphroditis" de John Grange, parsemé d'allusions allégoriques le long d'une intrigue maigre et tortueuse, moralisant et ne manquant pas d'effets de style forcés. Le *Heptameron of Civil Discourses* (1582) de George Whetstone suggère aussi certains parallèles, avec ses riches descriptions d'un palais lors des fêtes de Noël, dont l'intérieur subjuguait le protagoniste, à tel point qu'il faillit s'évanouir. Les merveilles architecturales créent un état d'excitation passionnel exceptionnel. De fait, cette oeuvre a subi des influences italiennes nombreuses et, comme il s'agissait d'un ouvrage reçu, il pouvait préparer la réceptivité des esprits dans le contexte tudor, pour un écrit tel que *The Strife*. Greene en imite le style dans *Ciceronis Amor* (1588) et dans *The Orpharion* (1589) où le protagoniste, tout comme Poliphilo, se rend au temple de Vénus, sur Chypre, sommet du *Strife*. Dans *The Orpharion*, le héros fait lui aussi un long rêve de genre médiéval et il s'éveille à la fin. On y trouve encore la longue quête de la dame perdue. Les deux écrits sont issus de la même souche littéraire, et peut-être mythologique.

On retrouve l'artifice stylistique en réponse à un raffinement psychique exagéré: "And I finde that I quench fire with Flaxe: I vse absence, that is Oyle in the flame: I frequent cōpany, their talke is tedious vnto mee: I seeke to be solitaire, oh then as in visions your sweete selfe is present, as that celestially obiect whereon mine eye coueteth to gaze, and my minde to meditate."²² On y retrouve également la mélancolie amoureuse, l'adorateur esseulé, les visions, le feu, les épanchements nocturnes. Mais chez Greene le récit est plus rapide et le style plus léger, moins grave; on y trouve plus d'humour, un meilleur sens de l'intrigue, plus d'échanges sociaux, caractères du roman de chevalerie de l'époque des Tudors en général. L'onirisme de Greene inclut la société et une certaine clarté; il ne se compare pas au halo de mystère et de rites qu'on avait pu noter chez Colonna. Dans un récit que fait Orphée, il y a des scènes d'aventures chevaleresques, de pères ingrats et de filles soumises. Greene sait conter des histoires plus légères traitant de l'inconstance des femmes et autres histoires de salon démodées. Aussi, serait-il faux de ranger *The Strife* dans la même classe que les textes d'un genre anglais déjà existant à l'époque. Celui-ci superposait un savoir antérieur sur l'amour, puisant aussi bien dans l'Antiquité que dans le Moyen-âge et la Renaissance, mélangeant récits de voyage et de rêves, étoffés de controverses ou de beaux sentiments, dont l'unité tenait à une histoire aventureuse de chevaliers errants. Certes, tous ces éléments se retrouvent chez Colonna, et feraient croire que les Anglais étaient bien préparés à l'assimiler. Mais il y a bien d'autres éléments importants chez Colonna qui manquaient dans les textes anglais en question. Il existe — outre les obstacles aux niveaux de sa langue et du genre, que le traducteur R.D. parvint si rarement à surmonter — une tout autre dimension chez Colonna, culturelle cette fois, qui dépasse non seulement le talent d'une personne, mais aussi, je soupçonne, le champ de la sensibilité élisabéthaine. Ces problèmes se trouvent dans un rapport si étroit que quelqu'un qui croit traduire un texte exotique, pense au même moment qu'il est au diapason d'un mode anglais bien établi. Il reste donc à déterminer ces aspects du travail dont la compréhension met à l'épreuve non seulement les traducteurs, mais aussi les sociétés.

Il existe chez Colonna un certain paganisme que R.D. ne put travestir ni escamoter en moralisant. L'érotisme perce à travers l'ensemble de l'image que ce moine vénitien donne du monde, jusque dans sa manière de regarder une fontaine ou un jardin. Il s'agit d'autre chose que de simples passages risqués. Sans doute, d'aucuns, parmi les auteurs anglais, s'écartaient du genre humaniste austère, en composant des divertissements ovidiens. Lodge donna

le ton en 1589 avec son *Scilla's Metamorphosis* qui ne se prétendait nullement moral. Complainte amoureuse, ce poème débordait de savoir païen, où manquaient les valeurs chrétiennes et où y dominait une atmosphère propice à l'expression d'une nouvelle sensibilité voluptueuse et franchement hédoniste. D'autres réjouissances païennes virent le jour, dont le *Hero and Leander* de Marlowe. Et *The Strife of Love in a Dreame* parut lorsque la vogue battait son plein. Pourtant ce n'est pas un facile divertissement hédoniste. Peines et souffrances, sentiments, humeurs, tout y est pure expression du moi, mais Colonna cherchait aussi les symboles exprimant le secret, le mystérieux, l'inéluctable malaise psychique d'un être partagé contre lui-même. On relève chez Colonna peu de traces de l'amour platonique; la recherche de la beauté idéale suppose la connaissance, la familiarité sensorielle et affective avec l'objet de l'expérience esthétique. Il ne s'agissait jamais de quelque chose à éviter, sinon par déférence et respect religieux pour une dame, incarnation sacrée de toutes les impulsions les plus vénérées. Son engouement humaniste pour les ruines et les rochers d'une beauté indescriptible qu'il faut envelopper de tendresse, s'explique dans le même sens. Chapman représente — contrepartie — la tendance anglaise à intellectualiser une passion de cette sorte, l'intégrer dans un processus transcendant d'une tout autre espèce, comme dans *Ovid's Banquet of Sense* (1595).²³ Colonna permet que l'amour gourmande, instruisse, raffine Poliphilo, mais Polia ne devient pas une Corinne qui refuserait les plaisirs d'être touchée afin de se vouer uniquement à l'élévation spirituelle de l'homme. La vision de Colonna se nourrit d'une sensibilité païenne qui accapare l'être humain entièrement. A la différence des formes nordiques, importées, l'univers de Colonna est lié directement à l'Antiquité. Même après mille ans d'histoire, le souvenir de l'Antiquité n'était pas éteint en Italie. Pour les Italiens, ces ruines étaient des reliques, témoins d'une grandeur passée, des chaînons qui les reliaient à l'ère d'avant Jésus-Christ. Dante parle dans le *Convito* du respect dû aux pierres antiques. La vue de ces monuments inspira Giovanni Villani. Pétrarque chanta leur louange parce qu'ils indiquaient la supériorité de la civilisation païenne sur celle du christianisme. Le Pogge écrivit au quatorzième siècle un *Ruinarum urbis Romae descriptio*. Plusieurs autres ouvrages suivirent, de sorte qu'à l'époque de Colonna la culture était imbibée d'amour pour ces piliers respectés. Vers le milieu du quatorzième siècle, Rome attirait par centaines des voyageurs venus admirer sa magnificence d'antan.²⁴ Burckhardt croyait que "les ruines de Rome et ses environs suscitaient non seulement le zèle archéologique et l'enthousiasme patriotique, mais aussi une mélancholie

élégiaque et sentimentale," sentiment que l'on peut déceler chez Pétrarque, Boccace et le Pogge, qui, devant ces ruines, se sentaient touchés, comme devant des autels voués à leurs ancêtres. Ils concevaient les traces antiques à la manière des humanistes, considérant que ces ruines étaient "au sens le plus absolu, les sources de toute connaissance."²⁵

Colonna fait vivre à son héros une suite d'aventures qui suscite chez lui tantôt de l'admiration pour l'harmonie et la beauté, tantôt des moments de panique lorsqu'il se retrouve enfermé sous la voûte sombre d'une vieille caverne ou dans le sein de marbre d'un fauve de l'antiquité. A partir de ses impressions d'un rituel antique, Colonna a échafaudé la série d'expériences qui mène à la métamorphose du héros: les bains de jouvence par exemple, ou la consommation du fruit sacré de l'arbre de vie, dans le temple de Vénus. La ferveur humaniste de Colonna pour les vestiges de l'antiquité lui fit découvrir un vocabulaire dont il se sert pour évoquer l'amour. Il ne fait aucun doute que pour lui, l'originalité de son oeuvre tenait précisément à la corrélation établie entre les deux facettes du même intérêt passionné. "To this solitarie place thus desiredlye comming, with unspeakeable delight, at pleasure I behelde the straunge manner of the arte, the hugeness of the frame, and the woonderfull excellencie of the woorkmanship, marvelling and considering the compasse and largeness of this broken and decayed obiect, made of the pure glistering marble of Paros" (p.15). Ce passage révèle une tendance à la déification de l'antiquité et un procédé comme celui-là permet de lier étroitement le processus auto-cognitif du héros aux lieux qu'il fréquente. Le procédé s'appuie sur la tradition latine qui immortalisait des êtres humains, aussi bien que des lieux d'une beauté exceptionnelle, afin de rapprocher les humains des lieux. Il s'agit d'un legs romain: une tendance à projeter le divin dans la matière, et d'un aspect de la Renaissance italienne si proche du talent des anciens Grecs, capables d'idéaliser et de symboliser les formes humaines supérieures.²⁶ Ce qui sépare notre texte des romans de chevalerie apparemment semblables, c'est le potentiel de créer des mythes. Poliphilo cherche la beauté pure, il la cherche religieusement, il se soumet donc à une série de rites purificateurs. Dans son rêve, toute beauté et toute rareté se révèlent petit à petit. Il désire retrouver quelque expérience ou quelque sentiment oubliés, un souvenir que seuls les objets évoqués pourraient représenter. Plusieurs anciens genres se donnent rendez-vous et constituent une oeuvre mystique, une pièce de littérature visionnaire qui est originale, exceptionnelle, secrète et d'une écriture très consciente.

Il y a des différences particulières entre le héros Poliphilo et les

personnages de Spenser et de l'Arioste. Poliphilo vit dans un univers quasiment éteint, souvent seul, presque toujours passif. Il est un observateur qui médite, à l'opposé des chevaliers aventureux qu'on sait plus actifs. Son isolement presque complet, la proximité de l'amour et de la mort, la mort rituelle avant l'amour, l'amour non consommé avant la mort, prêtent au texte une allure paisible, triste et nocturne. Le mystère d'Adonia — l'union sacrée de l'amour et de la peine — est la fin de cette espèce de sensibilité de pèlerin. Et ce mystère est la clef de l'oeuvre; Colonna vise le réseau des dualités qui structure l'expérience humaine. Il le dépasse en créant une unité symbolique de la beauté et de l'amour, point de mire que lui fixe son humanisme imbu de passions et son amour pour une forme féminine, à la fois femme sensuelle et idée de la féminité.²⁷ Ces procédés créateurs de mythes sont inconnus à l'expérience collective anglaise. Aussi faut-il comprendre qu'ils mettent à l'épreuve, le traducteur, et peut-être davantage le lecteur non-initié. *The Strife* est un ouvrage mystérieux, à dessein: à moitié allégorie, à moitié énigme.

Mais à notre opinion, la mélancolie de *l'Hypnérotomachie* provient d'une angoisse intellectuelle et spirituelle qui cherche l'expression et l'apaisement dans un univers symbolique. Il y avait du désespoir dans ces recherches humanistes sur le passé qui étaient dues à la sécularisation cataclysmique de l'Eglise et à la déchéance des Etats médiévaux, institutions qui avaient donné à l'Europe un sens d'unité et de continuité culturelle. Un tel engouement à l'égard de l'Antiquité devait être signe de sublimation, de désir de restauration, aussi bien sur le plan personnel que collectif. Pourtant l'existence de l'humaniste parmi les ruines ne pouvait s'avérer pleinement satisfaisante car elle avait pour décor un lieu abandonné destiné à la contemplation. La synthèse construite par Colonna, qui concilie l'amour médiéval avec un décor antique, permet d'éviter le dessèchement des coeurs. Le vrai conflit s'y dessine entre la prédilection pour l'étude et celle pour la matrice de tout amour; autrement dit entre l'intellectualité et le sentiment intuitif. Dans *l'Hypnérotomachie* le héros fait face aux dragons menaçants de l'empire des ténèbres; loups de l'inconscient, au moment précis où il faiblit dans sa méditation sur Polia. Les monstres l'obligent à se réfugier dans de sombres cavernes où il découvre des autels cachés, où il prie et d'où il s'échappe juste à temps, passant des royaumes de la mort et de la déchéance aux jardins des délices, et enfin, aux temples de l'amour. Le motif est cohérent: l'empire des ténèbres soutient l'homme en danger d'oublier la totalité de son être: l'univers de la fécondité manifeste son courroux contre l'intellectuel orgueilleux. C'est pourquoi,

nous dit Robert Graves, le plus grand des intellectuels homosexuels et des hommes suffisants, Socrate, dut subir une mégère pour épouse, connaître un amour masculin perfide et la mort par le ciguë, plante consacrée à Hécate et aux sorcières.²⁸ Tel est le prix à payer lorsqu'on tourne le dos à la déesse de la lune et aux mythes anciens. Les divers labyrinthes où s'engage Poliphilo représentent les vaines fantasmagories de son propre intellect, qui pouvaient le séparer du monde de l'amour. C'est bien la lutte acharnée de l'humaniste, qui, jeté dans un monde en décomposition, se trouve sur une pente raide. Il traverse un désert pour enfin arriver à sa fin transcendante. Cela dépasse même ce que Castiglione avait à offrir dans le quatrième livre de son *Il Cortegiano*.

The Strife of Love in a Dreame dépasse l'expérience de la Renaissance anglaise. Son apparition est une anomalie car elle heurte notre sens de la vision du monde des Tudors. L'oeuvre de Colonna doit trop aux trois grands florentins, Dante, Boccace et Pétrarque, pour être jamais anglicisée avec succès: la descente aux enfers avant l'ascension de l'âme, le décor peuplé de figures de demi-dieux, de nymphes et de jeunes gens légendaires, abrite le dévouement pour une femme en chair et en os, guide spirituel du héros dans toute sa vie. Dans "*The Last of the Valerii*," Henry James rend admirablement cet amour latin si particulier pour la beauté, amour qui insuffle de la vie dans les marbres et qui crée un contact intuitif avec l'antiquité associée aux cultes de la beauté et de la fertilité. La jeune femme américaine d'un comte est incapable de partager la pieuse admiration de son mari pour la magnifique Junon trouvée dans le parc de leur propriété, les racines spirituelles de cette jeune femme ne s'étendant pas plus loin que jusqu'au matérialisme yankee. Voilà un paradigme parfait pour exprimer les différences entre le Nord et le Midi. Pèlerinage intérieur, *l'Hypnérotomachie* n'a pas pu être bien saisie par l'immense majorité de ses lecteurs. Ceux-ci n'ont pas noté le plus souvent qu'il s'agit d'objets et de rites pastichés qui servent une objectivation du subconscient et qui traduisent un contenu que Jung a considéré comme "une vision première" c'est-à-dire une expérience que la conscience serait incapable d'éprouver.²⁹ *L'Hypnérotomachie* n'était sûrement pas le seul livre que les lettrés de l'époque comprenaient mal, mais le livre est construit de telle façon, qu'il fait voir la différence entre deux cultures; mal assimilée, sa traduction ne pouvait devenir que du verbiage, de la fantasmagorie érotique et un amas de pseudo-érudition inutile. Ce constat vaut aussi bien pour le seizième siècle que pour le dix-neuvième. Sur le plan esthétique il y a quelque chose dans cette oeuvre qui contrarie la sensibilité anglaise. Le cas de l'opéra italien, cultivé au dix-huitième siècle jusqu'au moment

où John Gay par son *Beggar's Opera* réussit à confirmer chez ses compatriotes leur réticence vis-à-vis de l'opéra italien montre que les Anglais étaient fascinés par le mystère latin, et tentaient bien de l'assimiler, mais finissaient le plus souvent par le honnir sans l'étiquette de mauvais goût étranger ou immoral. La Renaissance anglaise fut un phénomène en soi, et ses particularités déterminèrent en bonne partie le sort qui fut fait au livre de Colonna en Angleterre. *The Strife* révèle quelque chose des limites des traducteurs de l'époque des Tudors, puisqu'il se prêta fort mal aux adaptations habituelles, aux remarques didactiques, au patriotisme, aux dédicaces à la reine, à l'avancement des gentilhommes et à l'enrichissement de la langue anglaise de l'époque, comme ce fut le cas, grâce à des talents particuliers, pour Plutarque, Salluste, Castiglione et Montaigne.

Carleton University

NOTES

1. L'une de ces études traite de l'influence de l'oeuvre sur la littérature et l'art français: Anthony Blunt, "The Hypnerotomachia Polifili in 17th Century France," *Journal of The Warburg Institute*, I, 2 (1937).
2. *Le Songe de Poliphile ou Hypnérotomachie de Frère Francesco Colonna*, trad. Claudius Popelin (Paris, 1883), Vol. I, p. viii.
3. Linda Fierz-David, *The Dream of Poliphilo*, trad. Mary Hottinger, avec une préface de Carl Jung (New York, 1950), p. xiii.
4. *The Strife of Love in a Dream being the Elizabethan Version of the First Book of the Hypnerotomachia of Francesco Colonna*, ed. Andrew Lang (London, 1890), p. xiv. Les numéros des pages entre parenthèses après les citations tirées de *The Strife*, renvoient à cette édition.
5. Lang mentionne un Monsieur Douce pour qui R.D. était Sir Robert Dallington. Il est sûr que Dallington a écrit *A View of France*, même si James Woodrow Hassell Jr., éditeur de la ré-impression récente de *The Mirrour of Mirth and Pleasant Conceits* (1583) traduction Tudor de Bonaventure Des Périers (Columbia, South Carolina, 1959), pp. 11-13 préfère croire que Thomas Deloney a traduit Des Périers et que R.D. a été mis par erreur à la place de T.D. Dallington a traduit les *Ricordi* de Guicciardini sous le titre *Aphorisms Civill and Militarie* (1613).
6. "The divisions of the landscape into places associated with individual sins and their punishments, labelled with corresponding inscriptions, resemble certain contemporary envisionings of Hell." *The Art of Memory* (London, 1966), p. 123.
7. Voir la note 3, ci-dessus. Ce livre comporte une argumentation impressionnante qui, même si on rejette la lecture psychologique de *l'Hypnérotomachie*, fait la preuve d'une connaissance presque assurée de l'alchimie chez Colonna, qui fit appel à ses formes et figures pour lier son monde d'objets symboliques. Ces symboles hermétiques et occultes servent de base à l'opinion de Fierz-David sur cette oeuvre en tant que quête de la redécouverte, de l'anima et de l'inconscient.
8. *Modern Man in Search of a Soul* (1933), trad. W.S. Dell et Carry F. Baynes (N.Y., s.d.), p. 157.
9. *Le Tableau des Riches Inventions Couvertes du Voile des Feintes Amoureuses, qui sont représentées dans le Songe de Poliphile Desvoilées des Ombres du Songe et Subtilement exposées par Béroalde*, trad. Béroalde de Verville (à Paris chez Matthieu Guillemot, 1600).

10. La traduction française doit beaucoup à Bartolomeo Serlio, spécialiste italien de l'architecture ancienne, lui-même écrivain prolifique qui, en 1541, reçut de François I^{er} la charge de "surintendant de ses Bâtimens" et d'importants travaux à réaliser à Fontainebleau, au Louvres et au palais de Tournelles (Popelin, p. ccxi). Il s'inspira de Jean Martin, le traducteur, qui avait déjà mis en français deux volumes de son *Architettura*. L'*Hypnératomachie* fut abordée comme un ouvrage sur l'architecture ancienne destiné à offrir des modèles au style néo-classique en France. D'après Jean Goujon, Vitruve était le modèle du dernier cri, que Serlio devait suivre. Les gravures sur bois illustraient des triomphes, des emblèmes, des monuments de toutes sortes, des jardins classiques, des chars, des portes.
11. A. Lytton Sells éclaire partiellement cette question du goût élisabéthain pour la Renaissance italienne en montrant que Dante était presque inconnu, sauf pour quelques-unes de ses opinions anti-papistes. "But it is perfectly plain that scarcely anyone in England read him." *The Italian Influence in English Poetry from Chaucer to Southwell* (London, 1955), p. 105.
12. Tiré de la dédicace de R.D. au Comte d'Essex, qui précède le texte dans l'édition de Lang.
13. *English Translation Theory* (Amsterdam, 1975), p. 7.
14. Roger Ascham, *The Scholemaster* (1568), éd. R. J. Schoeck (Don Mills, Ontario, 1966). p. 81.
15. Le traducteur français partageait cette optique quoiqu'il n'eût rien changé au texte pour accrédiéter cette notion afin de la rendre plus marquée, comme on aurait pu s'y attendre. C'était une véritable convention que d'annoncer une intention morale. *Soubz la fiction de quoy l'auteur monstrant/ que toutes choses terrestres ne sont quel' vanité/ traicte de plusieurs matières/ profitables, et dignes de mé/ moire*. Tiré de la page titre de l'édition de 1546.
16. T.R. Steiner, p. 7.
17. C'est dans sa préface à *The Seven Books of the Iliad* (1598) que Chapman a commencé à parler de l'habileté requise pour respecter les phrases et les figures de l'original afin d'en reproduire les ornements et la rhétorique, d'où l'idéal de la fidélité à l'esprit et à la pensée de l'auteur premier, plutôt qu'aux seuls mots et figures. Voir sa préface à *The Iliad*, i-xii (1608-09) et à *The Whole Works of Homer* (1614-16), surtout *Chapman's Homer*, éd. Allardyce Nicoll (New York, 1956), Vol. I, "To the Reader," pp. 9-13.
18. Claudius Popelin, pp. ccviii-ccix.
19. Claudius Popelin, Vol. II. p. 33.
20. L.C. Knights explique dans un appendice intitulé "Seventeenth-Century Melancholy" que la raison de bien des manifestations de mélancolie en cette période ont leur fondement dans une sous-évaluation du talent de la part des gouvernants et protecteurs. Cette lacune produisit grand nombre de jeunes mécontents, selon une lettre de Francis Bacon au roi, en 1611. *Drama and Society in the Age of Jonson* (1937) (Harmondsworth, 1962), pp. 261-74. Mais rien ne prouve, selon le D.N.B., que Sir Robert Dallington ait jamais été emprisonné. Rien non plus, dans le portrait qui en est fait, ne suggère qu'il ait jamais connu personnellement le Comte d'Essex. Au moment de la publication de *The Strife*, Dallington était encore maître d'école à Norfolk, ou alors, avait entrepris ses voyages en France et en Italie, après quoi, il devint, vers 1596, secrétaire du Comte de Rutland, pour passer ensuite aux chambres du conseil du Prince Henry et du Prince Charles, et enfin devenir Master of Charterhouse après Francis Beaumont. Ses *Aphorisms Civill and Militarie* d'après Guicciardini parurent en 1613. Il fut fait chevalier en 1624.
21. Cité par L.C. Knights, p. 270.
22. *The Works of Robert Greene*, éd. Alexander B. Grossart (New York, ré-impression 1964), Vol. XII, p. 39.
23. Le classicisme de Chapman le rapproche plus de Colonna à certains égards, que de tout autre écrivain élisabéthain. Chapman parcourut lui aussi l'univers du

classicisme à la recherche d'allusions et de matériaux pour ses comparaisons. Il créa un jardin pour Corinne, à partir d'une projection de mythes sur des édifices à saveur archéologique. Son sens du lieu et du personnage reste toujours au service de sa thématique essentiellement néo-platonicienne, avec parfois des bouffées du pur mystère dont on peut faire l'expérience par la contemplation du beau. Ainsi le réel glisse à tout moment vers le symbolique, les sentiments extatiques du poète-observateur servant de pont entre ces deux états. Tout le poème tient dans la jouissance de chacun des cinq sens, l'un après l'autre, menant à une méditation sur les correspondances spirituelles propres à chaque sens. On voit Ovide hésitant entre le désir et la crainte, luttant contre les forces qui faisaient de l'homme une anomalie aux yeux de la Renaissance,

Backwards and forwards went, and durst not venter,

To tempt the tempest of his Mistress lowre. (Stance 46, p. 65)

Le motif du combat est, bien sûr, central chez Colonna, qui le rend surtout par le biais de la constante anxiété de Poliphilo. Lui aussi, dans le huitième chapitre, rencontre cinq demoiselles qui sont ses cinq sens et qui lui servent de guide dans le royaume de la reine Euthérillide, royaume des sens où lui aussi apprend les joies, puis les limites des seuls sens. Chapman approche parfois de cette progression allégorique à la Colonna lorsqu'il voit en Ovide, un adorateur qui doit aspirer à un amour plus élevé.

Elisium must with vertue gotten bee,

With labors of the soule and continence,

And these can yield no ioy with such as she,

Shee is a sweet Elisium for the sence

And Nature dooth not sensuall gifts infuse

But that with sence, shee still intends their vse. (Stance 62, p. 69)

Il poursuit en expliquant comment les sens stimulent la pensée, ce qui mène à des états spirituels. Leurs buts ultimes diffèrent et ce qu'il peut y avoir de mysticisme chez Chapman est complètement annulé par les longs passages où il philosophe ou schématise. *The Poems of George Chapman*, éd. Phyllis Brooks Bartlett (New York, 1962).

24. Burckhardt raconte brièvement une de ces fouilles de long de la Voie Appienne, auxquelles les Italiens se montrèrent si sensibles, qu'elles devinrent presque une cause nationale. Le cadavre d'une Romaine de quinze ans, Julia, fille de Claudius, fut exhumé parfaitement conservé et, cette nouvelle s'étant répandue, les pèlerins vinrent de loin pour voir ce paragon de beauté antique. Burckhardt souligne la profonde impression que produisit cette apparition sur les Italiens de la Renaissance, même sur les illettrés. "The touching point of the story," dit-il, "is not the face itself (i.e., that the girl looked so well preserved) but the firm belief that an ancient body, which was now thought to be at last really before men's eyes, must be far more beautiful than anything of their own time." *The Civilization of the Renaissance in Italy* (1860), éd. Irene Gordon (New York, 1960), p. 153. Cette commotion prit une telle ampleur qu'Innocent III se vit contraint de faire enlever secrètement le corps, pour le faire enterrer de nouveau. Nous retrouvons ce même esprit chez Colonna, lorsqu'il décrit une ancienne déesse du bain: *I was perswaded that the perfection of the image of Venus was nothing to this, for it looked as if a most bewtifull Ladye in hir sleep had beene chauged into a stone, hir hart still panting, and hir sweete lipps readie to open, as if she would not be so used* (p. 79). Il y avait dans ces rencontres avec les anciens une passion qui semble relever de deux sphères, toutes deux présentes chez Colonna. Ce n'était pas seulement une question d'amour, du beau, du sensuel, du gracieux; c'était aussi la fascination exercée par ce qui était païen, par les dieux antiques, les vieux temples et les rites oubliés.
25. Jacob Burckhardt, p. 155.
26. Popelin développe avec éloquence cette idée, insistant sur ce qui lui paraissait une des plus remarquables caractéristiques de la Renaissance italienne. V, p. xl.
27. Chose peu surprenante, Edgar Wind retrouve en ces pages de nombreux mystères païens de la Renaissance; pour ce qui est de la fusion des contraires, il a

dénombré dans les illustrations quelque quatre-vingts variantes du thème *festina lente*. *Pagan Mysteries in the Renaissance* (1958) (New York, 1968). On peut citer en exemple cette idée tirée essentiellement de Salluste, qui consiste à voir "discordia concors between maximum and minimum" (p. 103), ce qu'illustrent des éléphants qui deviennent fourmis, et des fourmis éléphants.

28. *The White Goddess* (London, 1961), p. 12.

29. *Modern Man in Search of a Soul*, p. 159.