Latina efficere istius gallica scripta ducis

# La traduction latine de l’œuvre de Charles d’Orléans

Édition et commentaire

par

Guénaëlle CAMUS

*diplômée de master*

Introduction

L’œuvre poétique de Charles d’Orléans a fait depuis le xixe siècle l’objet de nombreux travaux. Parmi les témoins manuscrits de cette œuvre, l’un présente une particularité unique : en regard du texte français se trouve sa traduction en latin, effectuée dans les années 1450 par Antonio Astesano, humaniste italien et secrétaire du duc. Ce manuscrit est bien connu des éditeurs et spécialistes de l’œuvre de Charles d’Orléans, puisque le texte français qu’il contient a servi de base aux premières éditions de celle-ci au xixe siècle. Mais son pendant latin reste jusqu’à ce jour inédit et n’a fait l’objet que d’études isolées.

Or le manuscrit mérite d’être considéré dans son ensemble. Réalisé du vivant du poète par un membre de son entourage, il pose notamment la question du rôle de Charles d’Orléans lui-même dans cette entreprise de traduction, d’autant plus que le passage dans une autre langue s’accompagne d’une réorganisation de l’ordre des poèmes. Le recueil demande en outre à être replacé dans l’histoire des traductions médiévales de vernaculaire en latin et dans celle des manuscrits bilingues, afin de cerner le but de cette traduction, le public qu’elle vise, ainsi que les transformations et adaptations qu’y subit le texte source.

Sources

Le seul témoin connu de cette traduction est le manuscrit de la bibliothèque municipale de Grenoble coté U 1091 Rés. et siglé G par les éditeurs des œuvres de Charles d’Orléans depuis le travail de Pierre Champion. Les deux cent vingt et un poèmes et leur traduction occupent les feuillets 9v à 111 ; ils sont encadrés par d’autres poèmes latins d’Antonio Astesano. La version française des poèmes a été copiée sur le manuscrit français 25458 de la Bibliothèque nationale de France. Ce dernier, siglé O, permet donc de corriger les erreurs de copie de G.

## Première partie Un recueil courtois en deux langues

### Chapitre premier Un traducteur au service de Charles d’Orléans

Né en 1412 à Villanova d’Asti, Antonio Astesano étudie à Pavie la médecine, la philosophie et la logique. De retour à Villanova, il devient maître de grammaire à Asti, puis professeur de rhétorique à l’université de Pavie. En 1447, il est à Asti lorsqu’arrive Charles d’Orléans, venu revendiquer ses droits sur le duché de Milan : Antonio devient son premier secrétaire et son frère Niccolò scribe au service du duc. Tous deux suivent Charles d’Orléans lorsqu’il retourne en France en 1448, ayant échoué à conquérir le Milanais. Ils rentrent en Italie après 1453. Antonio est encore à Asti en 1460 ; il meurt entre 1461 et 1465.

L’ensemble de l’œuvre laissée par Antonio Astesano est rédigée en latin, au détriment de l’italien. Elle consiste pour l’essentiel en poèmes ; une seule œuvre en prose lui est connue, une histoire du duché de Milan. Sa correspondance a été en partie conservée et éditée.

### Chapitre II Un manuscrit bilingue

La traduction du vernaculaire vers le latin n’est pas un phénomène rare au Moyen Âge et à l’époque moderne. Le latin est en effet perçu comme une langue universelle, car il est pratiqué dans toute l’Europe, et intemporelle, puisqu’il échappe pour partie aux évolutions que connaissent les langages vernaculaires. Faire connaître l’œuvre du duc au-delà des frontières de la France est donc le but que revendique Antonio dans la courte préface de sa traduction. En revanche, une œuvre en latin n’est accessible qu’au lectorat lettré : cette traduction ne vise pas le grand public italien, mais bien l’Europe érudite et savante.

Quant au choix d’une mise en page bilingue, présentant les deux langues face à face, chacune sur une colonne, il n’est pas non plus unique : certaines traductions médiévales d’œuvres latines sont ainsi disposées, de même que des ouvrages destinés à l’apprentissage d’une langue. Quel est le but de cette mise en page dans le manuscrit G ? Celui-ci a été envoyé à Charles d’Orléans, à titre d’exemplaire de présentation ; il est donc possible qu’Antonio Astesano ait choisi de conserver le texte original afin de donner l’impression que sa traduction ne remplace pas l’œuvre du duc, mais est à son service ; à moins qu’il n’ait voulu mettre en évidence la fidélité de sa traduction. Il n’est en tout cas pas certain qu’Antonio Astesano ait prévu de diffuser le recueil exclusivement sous cette forme : il affirme dans son prologue vouloir toucher aussi les lecteurs non francophones, auxquels le texte français n’est pas nécessaire.

### Chapitre III Le contenu du manuscrit

Les poèmes de Charles d’Orléans et leur traduction occupent la partie centrale du manuscrit. Ils sont encadrés par deux groupes de poèmes latins de thèmes et de longueurs variables, tous composés par Antonio Astesano. L’ensemble a été copié par le frère de l’auteur, Niccolò Astesano. G présente un ordre des poèmes qui diffère des autres témoins de l’œuvre de Charles d’Orléans. Le recueil est divisé en sept sections à peu près égales, qui forment ensemble une sorte d’autobiographie poétique de Charles d’Orléans. La première partie raconte comment le poète est devenu, dans sa jeunesse, vassal du dieu d’Amour ; la deuxième est formée de poèmes amoureux ; dans les troisième et quatrième parties, le poète est éloigné de sa dame et correspond avec elle ; la cinquième traite de la mort de la dame et du deuil ; dans la sixième, le poète quitte le service d’Amour ; la septième contient des poèmes à thème politique, traitant de la guerre, de la paix et de la captivité du poète.

Les ballades forment la colonne vertébrale du récit : elles sont présentes dans toutes les sections, sauf la deuxième, et ce sont elles qui, avec les complaintes, lancent les mouvements que chansons et rondeaux ne font que compléter. Le poème liminaire de chaque partie annonce souvent le thème général de la section. Le dernier poème peut également être significatif : il résume la partie qui vient de s’achever et préfigure ce qui va suivre.

G a été copié sur O, manuscrit personnel du duc, qui a été réalisé en Angleterre. Dans sa composition initiale – ce que Pierre Champion nomme son « fonds primitif » –, O contient déjà un groupe de poèmes qui se présente comme un récit à la première personne ; G reprend et étoffe cet ensemble narratif. Celui-ci est suivi dans O d’autres poèmes réunis selon leur forme : ballades « de plusieurs propos », complaintes, chansons, caroles. Seuls les trois premiers poèmes de la septième partie de G s’y trouvent déjà rassemblés. Par la suite, de nombreux poèmes ont été ajoutés à ce fonds primitif, au fur et à mesure de leur écriture, et ont été globalement classés par forme poétique. G paraît donc être une réorganisation de O, réalisée dans le but d’intégrer tous les poèmes, anciens et nouveaux, à la structure narrative primitive. Celle-ci est respectée – les ballades suivent quasiment le même ordre dans O et dans G –, mais elle est dilatée par l’ajout de chansons, rondeaux et complaintes entre les ballades. La septième partie, qui n’était qu’en germe dans le fonds primitif de O, est considérablement étoffée. Les chansons sont dispersées selon leur thème entre les parties deux, quatre, cinq, six et sept. Les caroles sont entièrement omises. L’absence des poèmes de vieillesse du duc, dominés par Merencolie, contribue à donner à G un ton plus positif qu’à O.

Antonio Astesano n’a sans doute pas pris seul la responsabilité d’une telle réorganisation de l’œuvre de son maître. Pour autant, il est impossible d’affirmer que cette restructuration est complètement due à Charles d’Orléans.

## Deuxième partie La traduction des poèmes de Charles d’Orléans : transformations et adaptations

### Chapitre premier Du vers français au vers latin : les procédés de traduction

Antonio Astesano a fait le choix d’une traduction latine versifiée : il lui faut donc adapter le texte français pour le faire entrer dans le moule du vers latin. Ces modifications sont parfois infimes, parfois plus importantes, en tout cas nombreuses et variées. Il est cependant possible de dégager quelques grandes catégories de modifications : ajouts et suppressions, changement de l’ordre des mots, choix de formulation qui conduisent à une interprétation particulière du texte français.

Antonio ajoute parfois un mot ou une proposition qui a le même sens qu’une autre formulation déjà présente ; ce type d’ajout ne fait que répéter ce qui est déjà dit et n’apporte rien d’autre qu’un effet d’insistance ou de solennité. Le processus inverse, consistant à supprimer un terme redoublé en français, est plus rare. Ces procédés de répétition donnent lieu à de nombreux vers bâtis en parallélisme : deux hémistiches fondés sur la même structure et presque sur les mêmes mots.

De même, nombreux sont les ajouts de mots courts, qui peuvent se placer n’importe où dans la phrase : les pronoms (ille, ipse, ego, tu) et les verbes en incise (queso, precor, rogo, oro d’une part, credo, puto, reor d’autre part). Le texte latin est également émaillé d’ajouts pour désigner la dame : amica – et plus encore dulcis amica –, magistra, puella, virgo, etc. Parmi les autres additions fréquentes figurent des adverbes et locutions temporelles. Les occurrences de semper sans équivalent en français abondent, ainsi que les formules telles que omni tempore, longo tempore, nullo tempore. L’ajout de nunquam est un peu plus rare. Cet ensemble de termes est largement utilisé dans les poèmes amoureux, où ils renforcent les déclarations de fidélité, et dans ceux évoquant l’exil, où ils rappellent la durée de la séparation. Semper peut aussi renforcer une vérité générale. D’autres adjonctions servent souvent à jalonner passé, présent et futur, comme nunc, olim ou mox.

L’ordre des mots est plus libre en latin qu’en français et Antonio Astesano sait en jouer pour rendre plus sensible une impression poétique. Le chiasme, où un couple de mots, en général un nom et son épithète, se retrouvent enchâssés dans un autre, est fréquemment employé. Les enjambements et rejets, qui isolent certains mots en début ou en fin de vers, sont un autre procédé de mise en valeur apprécié par Antonio Astesano.

Le choix des mots peut entraîner de légers changements, des glissements de sens, souligner un aspect particulier du texte ou en gommer un autre. Parfois, le choix d’un terme latin rend explicite une nuance qui était sous-entendue en français. Dans d’autres cas, un mot latin est chargé de connotations qui ne sont pas celles de son équivalent français. Il arrive qu’Antonio Astesano crée des métaphores ou des images poétiques, ou au contraire en supprime. Les personnages, lieux et objets allégoriques sont la plupart du temps conservés.

### Chapitre II Le défi de la traduction des formes fixes

Pour traduire l’œuvre de Charles d’Orléans, Antonio Astesano choisit un mètre unique, le distique élégiaque, gommant ainsi la variété des formes poétiques françaises, dont les vers comptent de trois à dix syllabes. Il supprime également la rime. Dans ces conditions, les formes fixes employées par Charles d’Orléans survivent diversement à la traduction. La forme la mieux conservée en latin est le rondeau ou chanson. Elle se compose en général de treize vers, répartis en trois strophes ; le premier ou les deux premiers vers de la strophe initiale reviennent à la fin des deux suivantes, en guise de refrain. Une variante un peu plus longue, comptant dix-sept vers, existe, dont G offre quelques exemples ; le poème 195 compte quant à lui cinq strophes. Antonio Astesano traduit les rondeaux quasiment vers à vers. En outre, il garde fidèlement le retour du refrain, avec une légère adaptation : le distique le contraint à toujours répéter deux vers au lieu d’un seul. Aussi les traductions comptent-elles en général quatorze vers, en regard des treize ou dix-sept vers français, et le sens de la fin du poème se voit-il parfois modifié. Dans quatre cas (poèmes 143, 144, 156, 162), le français présente des vers particulièrement courts. Traduire les refrains de ces poèmes en distiques impliquerait de lourds ajouts, aussi Antonio Astesano opte-t-il pour une autre solution : il rassemble les deux vers du refrain en un seul vers initial, un hexamètre, puis en un autre vers, un pentamètre, lors de la répétition du refrain au milieu du poème, ce qui lui permet d’associer les deux traductions dans un distique final, là où le français ne répète qu’un seul vers. Dans G, le refrain des rondeaux est toujours intégralement recopié, alors que dans O et dans les autres manuscrits, seuls sont copiés les premiers mots des deuxième et troisième refrains, suivis de etc. ; la suite des vers est sous-entendue. Peut-être Antonio craignait-il que cette disposition ne soit pas comprise des lecteurs non francophones. Les trois strophes de chaque rondeau français sont distinguées par des initiales peintes, omises dans la traduction : le rondeau latin se présente donc sous la forme d’une courte suite de distiques élégiaques, où seul le retour du refrain permet de dégager des sous-ensembles. En fin de compte, le rondeau latin d’Antonio Astesano est une forme fixe, tout autant qu’en français. Les deux langues présentent une forme majoritaire de treize ou quatorze vers, et une forme minoritaire, comptant dix-sept vers en français, avec refrain de trois vers, et huit vers en latin, avec un refrain dédoublé.

La ballade est davantage déformée par la traduction. Cette forme fixe est moins strictement codifiée que le rondeau : dans G, elle se compose de trois strophes de huit à quinze vers, bâties sur un même système de rimes et s’achevant toutes sur un même refrain d’un ou deux vers, parfois suivi d’un envoi plus court. Antonio Astesano adapte sa traduction à chaque cas. Comme son mètre latin est assez long et que le latin est une langue plus synthétique que le français, ses strophes comptent entre quatre et quatorze vers, soit la plupart du temps moins de vers que leurs équivalents français. Une ballade latine ne présente pas toujours de strophes de même longueur : il n’est pas rare que l’une d’elles comporte un distique de plus ou de moins que les autres. En outre, des strophes latines comptant le même nombre de distiques peuvent cacher des rythmes et un nombre de vers variables en français. Quant au retour du même système de rimes, il ne peut être rendu en distiques élégiaques. Les ballades latines ne présentent donc plus trois strophes bâties sur le même modèle, comme c’est le cas en français. Le seul élément structurant qui survit à la traduction est le refrain ; cependant, il varie parfois quand les déclinaisons l’imposent, quand un adjectif ou un pronom du refrain se rapporte, selon les strophes, à des noms de genre ou de nombre différents, ou quand le sujet change. Des initiales peintes marquent le début des strophes en français comme en latin.

D’autres poèmes de G sont divisés en strophes, mais n’ont pas de refrain pour les rythmer : c’est le cas de la Retenue d’Amours (poème 1), de la requête du poète dans la Despartie (poème 170) et des complaintes (poèmes 70, 98 et 169). En français, les strophes sont toutes semblables : même nombre de vers, même schéma rythmique et rimique – mais les rimes elles-mêmes varient d’une strophe à l’autre, contrairement à la structure des ballades. Les initiales peintes signalent en outre le début de chaque strophe. Or, en latin, les strophes d’un même poème ne comptent pas toutes le même nombre de vers et le distique élégiaque gomme les rimes : seules les initiales peintes permettent encore de distinguer une structure dans la succession des vers.

Le recueil compte également d’autres formes poétiques : la Copie de la lettre de retenue (poème 2), que son système rimique et rythmique rapproche du genre du dit, et deux poèmes composés de vers à rimes plates sans structure particulière (175, 179). Le résultat est toujours une suite de distiques élégiaques. Dans le cas du poème 2, les rimes et le nombre de syllabes découpent le français selon un rythme régulier – tercet de décasyllabes sur une même rime, suivi d’un vers de quatre syllabes qui rime avec le tercet suivant –, sans que la mise en page ne distingue de strophes ; aucun sous-ensemble n’est plus perceptible en latin.

### Chapitre III L’univers poétique

Le narrateur de G évolue dans un monde d’allégories. Ce sont en particulier les émotions et les sentiments qui deviennent des êtres animés (« Loyal Espoir trop je vous vois dormir » au poème 84, « un faisan d’Esperance celee » au poème 155), des objets (« En la nef de Bonne Nouvelle » au poème 89) ou des paysages (« En la forest d’Ennuyeuse Tristesse » au poème 134). Ces termes jalonnent le recueil et en constituent à la fois les personnages, le décor et les thèmes principaux. Antonio Astesano leur donne parfois une traduction latine stable ; cependant la plupart des allégories françaises ont plusieurs traductions possibles. Inversement, les termes latins allégorisés traduisent souvent différents mots français au long du recueil. La traduction recompose ainsi le paysage poétique et crée des entités nouvelles qui ne correspondent pas à celles du texte original.

Parmi les entités qui conservent leur identité en latin, les plus importantes sont Fortune, Dangier, Espoir ou Esperance, Cueur et le dieu d’Amour. Leurs équivalents latins sont Fortuna, Suspitio, Spes, Cor et Divus Amor ou Cupido. Nonchaloir est plus étrange ; il est traduit par la négation de cura, sous des formes variées : Incuria, Vacuum Curis, Curarum Vacua, Vacua Curis, Depositis Curis, Nulla Cura. D’autres personnages plus secondaires bénéficient d’une traduction latine systématique ou presque : Beauté devient Forma, Jeunesse Juventus ou Juventa, Vieillesse Senectus ou Senecta, Passe Temps Transeo Tempus, Nature Natura, Raison Ratio, Aage Aetas. D’autres présentent une traduction propre aux cas où ils sont allégorisés : Memoratio traduit Souvenir ou Souvenance, Rumor traduit Nouvelle.

D’autres entités ont tendance à se confondre les unes avec les autres : c’est le cas dans le champ lexical de la douleur, et dans une moindre mesure dans celui de la joie. Nombre de termes y ont un équivalent privilégié, mais aucun ne fait l’objet d’une association exclusive, comme pour les entités étudiées plus haut. Quant à Pensee et Penser, ils font l’objet d’une myriade de traductions distinctes.

### Chapitre IV Un latin humaniste ?

Antonio Astesano écrit dans l’ensemble un latin classicisant. Il n’hésite cependant pas à puiser dans le vocabulaire du latin médiéval, parfois pour traduire des réalités propres au Moyen Âge, mais pas seulement. Il lui arrive également d’employer des termes classiques dans leur sens médiéval. Les quelques mots grecs auxquels il recourt sont déjà présents chez des poètes latins classiques, en général Virgile et Ovide. Les toponymes sont parfois classicisés : « France » est par exemple traduit par Gallia ou par Francia.

Sur le plan syntaxique, le latin d’Antonio Astesano témoigne des efforts de l’humanisme pour revenir au latin classique en éliminant les évolutions et usages médiévaux. Par exemple, alors que le latin médiéval use du vouvoiement, Antonio d’Asti emploie toujours la deuxième personne du singulier pour un interlocuteur unique. Quatenus, qualiter et quemadmodum ne remplacent jamais ut et quod pour introduire des propositions. Pour autant, Antonio conserve des traits hérités du latin médiéval : réfléchi et non-réfléchi sont confondus, dum perd souvent sa nuance de durée et est utilisé pour des actions ponctuelles comme un équivalent de cum ; quod introduit fréquemment l’indicatif en lieu et place d’une proposition infinitive et les gérondifs suivis d’un complément d’objet direct ne sont pas transformés.

Les diphtongues oe et ae sont graphiées en e ; l’emploi de nichil et michi est systématique. Le suffixe -tio est presque toujours écrit sous cette forme, mais la graphie -cia est plus fréquente que -tia. Pour déterminer si ces particularités sont le fait de l’auteur ou du copiste, il faudrait examiner ces phénomènes dans des manuscrits contenant les œuvres d’Antonio qui n’ont pas été copiés par Niccolò Astesano, en particulier dans le manuscrit autographe du De origine et vario regimine civitatis Mediolani, conservé à la Bibliothèque nationale de France sous la cote latin 6166.

Antonio Astesano maîtrise les règles du distique élégiaque : un hexamètre dactylique suivi d’un pentamètre. Il connaît manifestement la règle qui veut que le pentamètre se termine sur un mot de deux syllabes, mais il ne l’applique pas scrupuleusement : en moyenne, un pentamètre par poème échappe à cette règle. Même constat pour les clausules canoniques de l’hexamètre. Il se montre assez parcimonieux sur les élisions : une par vers, parfois deux. Quant à la quantité des syllabes, il se permet quelques licences, comme le -o de la première personne du singulier au présent de l’indicatif, qu’il considère comme syllabe commune. Antonio n’exclut pas l’usage qui consiste à doubler une consonne pour allonger la voyelle qui la précède, mais il en fait un emploi limité à une unique occurrence : relligiosi, à la deuxième strophe du poème 198.

Le manuscrit O ne comporte aucune ponctuation, contrairement au texte français de G. Toutefois, les signes de ponctuation y sont moins variés et plus rares que dans la traduction latine : Antonio Astesano a sans doute cherché à ne pas trop modifier l’œuvre de son maître. En revanche, dans ses propres vers, il déploie une vaste panoplie de signes, qui correspond probablement au système de ponctuation du Doctrina ponctandi de Gasparino Barzizza (vers 1370-1431).

### Chapitre V Entre France et Italie : une adaptation pour un nouveau public ?

La traduction effectuée par Antonio Astesano est destinée à un public européen, mais elle a été réalisée dans le contexte de l’humanisme italien et il est probable que c’est ce milieu qu’Antonio a d’abord cherché à intéresser. Il importe donc de s’interroger sur ce que connaissaient ses compatriotes en matière de poésie amoureuse, particulièrement latine, mais aussi sur leurs attentes et leurs canons en la matière, afin de déterminer si la version latine de G y correspond.

G peut être défini comme un recueil de poésie élégiaque comparable à ceux que d’autres humanistes composent à la même époque, dans la lignée des poètes classiques, Ovide, Tibulle, Properce. Tel est le cas de Landino avec sa Xandra : il s’agit d’un recueil en distiques élégiaques traitant d’amour et de chagrin, ainsi que d’autres thèmes présents dans les élégies (description de rêves, réflexions sur la guerre et la paix, exil et nostalgie). Mais deux différences principales sont à relever : le recueil d’Antonio Astesano ne porte aucun nom, même générique comme Amores ou Elegiae, et la dame est anonyme, alors que les poètes tant classiques qu’humanistes donnaient un nom à leur amante, réelle ou imaginaire.

La poésie en langue italienne a elle aussi un modèle en matière de recueil amoureux : le Canzoniere de Pétrarque, achevé en 1374. Or la partie narrative de O offrait déjà des ressemblances avec cette œuvre : il s’agit dans les deux cas d’un recueil de poèmes où un amant s’exprime à la première personne, louant la femme qu’il aime, mais celle-ci meurt, et les poèmes se poursuivent, avec désormais pour sujet le deuil de l’amant. La maladie de la dame avant sa mort, la tentative d’un nouvel amour qui ne dure pas, sont d’autres éléments communs entre les deux ouvrages. Dans G, la structure narrative est étendue à l’ensemble du recueil et inclut de nouvelles formes poétiques, ainsi que des poèmes sur les questions de la guerre et de la paix. Ces changements rapprochent davantage G du Canzoniere, qui présente lui aussi des poèmes de formes diverses et traite de sujets politiques.

Toutefois les deux recueils présentent des différences notables. Ainsi G ne comporte-t-il aucun poème décrivant la rencontre avec la dame. De plus, contrairement au soupirant de Laure, le poète du manuscrit de Grenoble n’a rien d’un amoureux transi, puisque la dame partage son amour. En outre, celle-ci reste anonyme, mais prend deux fois la parole pour exprimer son amour, alors que Laure demeure muette. Enfin, la dame après sa mort ne devient pas un objet d’exaltation, à la manière de Laure, dont Pétrarque fait une médiatrice entre lui et le Ciel. Dans G, la mort de la dame ne conduit pas l’amant sur un chemin spirituel : le nouvel idéal de la dernière partie se construit sur l’abandon de l’amour et l’oubli de la dame, qui n’est plus mentionnée après la Despartie d’Amours.

Sur le plan structurel, le Canzoniere se divise en deux parties, In vita et In morte, contre sept parties sans titre pour G. La mort de la dame représente certes une coupure forte dans ce dernier recueil, mais il en existe d’autres : la séparation entre les amants, le départ du poète de la cour d’Amour, le changement de thématique introduit par la dernière partie. Il n’y a dans G aucun équivalent du poème liminaire du Canzoniere, qui s’adresse au lecteur et fait a posteriori le point sur ce qui suivra. Dans G, le regard rétrospectif intervient à la fin du parcours poétique, lorsque le poète a quitté Amour ; mais il s’agit du regard du poète sur lui-même, sans aucune adresse aux lecteurs. La nouvelle organisation de G évoque donc bien le Canzoniere, mais elle n’est pas calquée sur ce recueil. Antonio Astesano, traducteur proche du texte source, n’apporte pas d’éléments complètement nouveaux. Il n’introduit ni poème dédié à l’innamoramento, ni adresse aux lecteurs susceptibles de rapprocher sa traduction de l’ouvrage de Pétrarque.

L’humanisme se caractérise en outre par un mouvement de retour à l’Antiquité. Certains choix de traduction témoignent de ce phénomène, notamment l’introduction de personnages mythologiques absents du texte français, comme Phebus ou Apollo pour traduire à l’occasion « jour » ou « soleil », ou encore en remplaçant un terme par son équivalent antique, comme à la ballade 210, où le vignoble de Saint-Pourçain est transplanté à Falerne. Cependant, le dieu d’Amour qui est mis en scène dans G n’est pas le Cupidon antique, mais bien l’allégorie de l’amour développée à partir du Roman de la rose dans les romans courtois. Il se comporte en tout comme un seigneur féodal, dont la cour est peuplée d’entités allégoriques. Cette figure médiévale d’Amour est présente dans la littérature italienne médiévale, mais n’y a pas connu le même succès qu’en France et elle ne survit pas à la Renaissance. La traduction latine de G amorce donc un retour vers l’Antiquité, mais sans l’achever tout à fait, et demeure dans un entre-deux où les traditions classique et médiévale s’enchevêtrent.

## Troisième partie Édition

Sont édités les feuillets 9 à 111 de G, soit les deux cent vingt et un poèmes de Charles d’Orléans présents dans le manuscrit et leur traduction, ainsi que la préface que leur donne Antonio Astesano. Les deux versions sont présentées en regard, le français sur la page de gauche, le latin sur celle de droite.

Le texte français de G n’est corrigé que dans le cas où il présente des erreurs rythmiques ou s’avère incompréhensible. Il est alors corrigé à l’aide de O dans l’apparat critique ; celui-ci signale également les variantes de O par rapport à G. Seules les variantes purement graphiques ne sont pas mentionnées.

La ponctuation des poèmes latins est modernisée ; celle du français suit l’édition de Pierre Champion. Les abréviations sont développées en italique, les lettres ramistes sont également transformées selon l’usage actuel en vue de faciliter l’accès au texte.

L’édition est pourvue de deux glossaires, un pour chaque langue.

Conclusion

G résulte donc d’une réorganisation de O destinée à créer un recueil proche de la tradition latine élégiaque. La traduction dans un latin classicisant, le choix du distique élégiaque, les nombreuses allusions antiques contribuent à ce rapprochement : sur le plan de la forme, G est devenu un ouvrage élégiaque tel qu’en produisent les humanistes contemporains. En revanche, le fond est resté fidèle au texte source et conserve donc les traits marquants de la lyrique française courtoise. La traduction en latin était destinée, selon la préface d’Antonio Astesano, à faire connaître l’œuvre de Charles d’Orléans hors de France ; mais le projet n’a guère eu de succès puisque G, exemplaire qui a été envoyé au duc, reste la seule copie connue de cette traduction.

Annexes

Tableau comparatif de l’ordre des poèmes dans les manuscrits G et O. — Table alphabétique des incipit français.