

La reine des fées trop longtemps oubliée

Translation et traduction de l'œuvre d'Edmund Spenser

Par

Stéphane Desjardins

Sous la direction de

Annick Chapdelaine

Département de langue et littérature françaises

Université McGill, Montréal

Juin 2006

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de maître
en langue et littérature françaises



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

ISBN: 978-0-494-28550-3

Our file Notre référence

ISBN: 978-0-494-28550-3

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

Table

Résumé / abstract	3
Remerciements	4
Introduction	5
La translation française de Spenser	10
Émile Legouis	10
Paul de Reul	12
Michel Poirier	15
Traduire Spenser	20
La traduction poétique : de l'impossibilité à la recreation	20
La poésie spensérienne : romance épique et allégorie	28
Projet de traduction	35
Traduction : La reine des fées	37
Chant I	40
Chant II	64
Bibliographie	84
Annexe : Chant I et II en version originale	88

Résumé / abstract

Ce mémoire a pour but de réactiver le projet de *translation* (concept d'Antoine Berman signifiant le passage d'une langue-culture à une autre) de *La reine des fées* d'Edmund Spenser en français. Spenser, quoique l'un des plus célèbres écrivains anglais de la Renaissance, n'a toujours pas eu droit à une traduction complète en français. Quelques tentatives de traductions sont apparues durant la première moitié du XX^e siècle, mais le projet demeure inachevé. Ce mémoire fait tout d'abord le recensement de ces différentes tentatives, cherchant à expliquer pourquoi le projet a été laissé à l'abandon. Il se penche ensuite sur la question de la traduction de la poésie, question centrale à la traduction de Spenser, et propose une nouvelle approche : la recherche d'un effet de poésie, concept rejoignant celui d'« effet de réel » de Barthes. Le mémoire se termine par la traduction des chants I et II du livre I.

The goal of this thesis is to reactivate the project of *translation* (Berman's concept of the passage from one language-culture to another) of Edmund Spenser's *The Faerie Queene* into French. Spenser, one of the most famous English writers of the Renaissance, has still not been translated into French. A few attempts were made during the first half of the 20th century, but the projects were left unfinished. This thesis first looks at the attempts of these rare translators, to try to find out why the projects were abandoned. It then considers the question of the translation of poetry, which is central to translating Spenser's work, and suggests a new approach : the quest to seek an "effect" of poetry, a concept similar to Barthe's concept of *effet de réel*. The thesis concludes with Canto I and II of Book I of *The Faerie Queene* translated into French.

Remerciements

J'aimerais tout d'abord remercier Kenneth Borris pour m'avoir fait découvrir l'œuvre de Spenser et m'avoir communiqué sa passion pour cette œuvre.

J'aimerais également remercier Annick Chapdelaine pour la direction de mon mémoire, et plus spécifiquement pour son appui, sa lecture très minutieuse de ma traduction, et ses nombreux conseils.

J'aimerais finalement remercier l'INALCO (Paris) pour m'avoir donné la première occasion de présenter à la fois mes idées et ma traduction lors de la journée « Jeunes chercheurs » portant sur les problèmes et les enjeux de la traduction littéraire tenue le 7 octobre 2005. Par la même occasion, j'aimerais remercier l'*Alma Mater Travel Grant* de McGill qui m'a permis de me rendre à ce colloque.

Introduction

Le seizième siècle a été pour la littérature anglaise une époque de grands changements, de progrès et de lumière. Alors qu'à son commencement la langue même cherchait à s'affirmer, se débattant pour ne pas se perdre dans le flot des autres langues européennes en émergence, au tournant du siècle, elle a donné naissance à certains de ses plus grands textes. Ainsi la période élisabéthaine, couvrant la seconde moitié du siècle, est l'une des plus lumineuses et légendaires de la littérature anglaise. Elle a vu naître Shakespeare, que certains considèrent comme le plus grand de tous les auteurs, allant même jusqu'à faire commencer l'histoire littéraire anglaise avec son Œuvre. Elle a aussi vu naître, grandir, fleurir et mourir Spenser, tout aussi grand, au dire de bien d'autres.

L'un des premiers poètes de la période élisabéthaine, Edmund Spenser (1552-1599) avait de grandes ambitions. Né d'une famille modeste, il aspirait à devenir le plus grand poète de son temps. Il suivit donc le parcours tracé par Virgile depuis fort longtemps, en commençant sa carrière littéraire par une œuvre pastorale, *The Shepheardes Calender* (1579) (*Le calendrier du berger*¹) dans laquelle il incarne le personnage du très humble Colin Clout. Ce simple berger voyait loin, et le premier pas fut fait vers l'accomplissement ultime de tout poète désirant l'immortalité : écrire une épopée. En effet, à l'époque et depuis l'Antiquité, le genre épique était considéré comme le genre littéraire le plus élevé qui soit. Homère et Virgile, maîtres de l'épopée classique, étaient donc de bons modèles à suivre, mais comme le genre avait évolué, Spenser s'inspira également de la Renaissance italienne, de l'Arioste et du Tasse, ainsi que de ses prédécesseurs anglais, notamment Chaucer et Sidney. Fidèle à son ambition, il prit pour

¹ L'œuvre ne semble pas avoir été traduite en français, mais son titre se retrouve sous cette forme chez les quelques spensériens français. Par exemple, chez Poirier, p. 13.

muse la plus grande des femmes de son vivant, la reine Élisabeth, et fit d'elle le personnage central de sa romance épique, *The Faerie Queene* (*La reine des fées*). Publiée pour la première fois en 1590 (livres I à III), elle fut prolongée de trois nouveaux livres en 1596. Comptant près de 32 000 vers, elle est donc le plus long poème de la langue anglaise. L'œuvre de Spenser fut bien reçue par sa reine et dans le milieu littéraire. Étant reconnu pour son penchant pour l'expérimentation poétique, et ayant influencé plusieurs poètes après sa mort, Spenser fut surnommé le « poète des poètes »². Ainsi, de son vivant il fut à la hauteur de ses aspirations, et à sa mort, il reçut le plus grand hommage auquel il aurait pu espérer, être mis sous terre aux côtés de Chaucer qu'il admirait tant.

L'épithète qu'on lui attribua décèle par contre une situation paradoxale. Bien que Spenser soit pour l'Angleterre l'un de ses plus grands poètes, occupant une place de choix aux côtés de Chaucer, Shakespeare et Milton, il est relativement peu lu, notamment par le grand public, et il est bien longtemps resté négligé par les études littéraires. Il est véritablement demeuré, jusqu'à tout récemment, le poète des poètes, au sens le plus restrictif. Ce n'est en vérité qu'au vingtième siècle, vers les années 60, que les études spensériennes ont pris leur essor. On a vu alors apparaître un grand nombre de textes critiques, ainsi qu'une véritable communauté de recherche, dont les plus grands accomplissements sont sans aucun doute l'édition critique de *The Faerie Queene* de A.C. Hamilton, publiée pour la première fois en 1977, et rééditée, après neuf réimpressions, en 2001, et la *Spenser Encyclopedia* qui a vu le jour en 1980. L'édition critique de Hamilton est maintenant devenue, grâce à son appareil critique et son importante annotation, incontournable et indispensable à toute recherche sérieuse, tandis que l'encyclopédie, dirigée également par Hamilton, est une somme monumentale de toute la critique

² M. H. Abrams, *The Norton Anthology of English Literature*, p. 615.

spensérienne jusqu'à sa publication, regroupant à elle seule, dans ces quelque 700 articles, les travaux de 422 spécialistes provenant de 20 pays différents. À ces imposants travaux s'ajoutent les lieux privilégiés de discussions sur Spenser, soit la *Spenser Newsletter* qui a fait ses débuts en 1970, puis fut renommée *The Spenser Review* en 2001, ainsi que *Spenser Studies : A Renaissance Poetry Annual*, dont la création remonte à 1980. Ainsi, avec toute cette activité récente et toujours bien vivante, le paradoxe semble s'être dissipé, Spenser ayant en apparence finalement pris sa place, bien méritée et longuement attendue, dans le champ des études littéraires anglaises.

Tel n'est pas le cas à l'étranger. La fortune de Spenser au-delà des frontières de la langue anglaise est très limitée. *The Faerie Queene* a eu droit à quelques traductions, et même quelques retraductions, notamment en langues orientales telles que le coréen et le chinois, mais l'œuvre, dans sa totalité, demeure non traduite en français. Il existe quelques rares traductions d'extraits, mais aucune n'est complète, et la meilleure ne rend qu'à peine dix pour cent de l'original. C'est bien peu, et c'est un bien faible hommage rendu à Spenser que de ne pas être traduit dans notre langue, compte tenu de son importance et de la richesse de son œuvre. Ainsi, en traduction française, le paradoxe spensérien est tout à fait actuel.

Et pourtant, la *translation* de l'œuvre de Spenser, au sens où l'entend Antoine Berman, c'est-à-dire « le passage d'une "langue-culture" à une autre »³, avait bel et bien commencé. Elle avait même pris le cours soi-disant normal de toute translation tel que décrit par Berman :

La translation en question a ses formes et ses moments : une œuvre étrangère est lue, par exemple, en France, ou révélée chez nous; elle est signalée, elle peut être même intégrée dans un corpus d'enseignement de

³ A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, p. 56.

littérature étrangère telle ou telle sans être traduite; elle peut être publiée sous une forme « adaptée » si elle « heurte » trop les « normes » littéraires autochtones; puis vient le temps d'une courageuse introduction sans prétention littéraire (destinée généralement à ceux qui étudient cette œuvre); puis vient le temps des premières traductions à ambition littéraire, généralement partielles et, comme on sait, les plus frappées de défectivité; puis vient celui des (multiples) retraductions, et, alors, celui de la traduction de la totalité de l'œuvre. Ce processus est accompagné, soutenu par tout un travail critique. Puis vient – peut venir – une traduction canonique qui va s'imposer et parfois arrêter pour longtemps le cycle des re-traductions.⁴

D'abord inexplicablement ignoré pendant des siècles, Spenser fit son apparition dans les histoires littéraires anglaises en français à la toute fin du XIX^e siècle. Il apparut d'abord chez Taine, puis chez Jusserand, pas moins de trois siècles, donc, après sa mort. À ce stade, il n'était pas encore question de traduction, mais bien seulement d'une mention. Il fallut attendre jusqu'en 1921 pour que quelques strophes soient traduites en français par André H. Koszul dans son *Anthologie de littérature anglaise*, et puis jusqu'en 1923 pour qu'un premier ouvrage français lui soit consacré en entier, celui de Émile Legouis, comprenant un bon nombre d'extraits traduits. Ce n'est qu'en 1933 qu'une traduction plus complète, quoique très partielle, de *The Faerie Queene* vit le jour sous la plume de Paul de Reul. En 1950, une nouvelle traduction d'extraits comprenant un impressionnant paratexte explicatif sur Spenser et son oeuvre fut présentée par Michel Poirier en édition bilingue. Alors que le *Edmund Spenser* de Legouis fut réédité par son fils en 1956, la traduction de Poirier eut droit à une réimpression en 1957. La translation allait donc bon train, les projets étaient admirables, la suite était attendue : une traduction complète, *La reine des fées*, en entier, en français. Et puis... rien. Pas de suite. Quelques pages très

⁴ Ibid., p. 56-7.

récentes dans la Pléiade⁵, et peut-être quelques autres dans des anthologies de littérature anglaise, mais rien de significatif. Alors que décollaient pleinement, vers 1960, les études spensériennes en littérature anglaise, en France, les travaux pourtant admirables de Paul de Reul et de Michel Poirier accumulaient de la poussière, à un point tel qu'il devient maintenant difficile de les consulter. *La reine des fées*, oubliée...

En revenant au parcours décrit par Berman, on remarque, dans le cas de Spenser, que son œuvre fut occultée avant même qu'elle n'obtienne une traduction canonique, ou du moins, ce qui est encore pire, une traduction complète. De cette translation interrompue ne reste qu'un projet amorcé, un travail inachevé, qui n'attend qu'à être revisité, qu'à être réamorcé, et complété. Et c'est précisément ce que je me donne pour objectif : faire tout d'abord un retour sur les principales étapes de la translation de Spenser, en m'arrêtant plus particulièrement sur les projets de traduction des différents traducteurs, en cherchant principalement à comprendre leur optique, pourquoi ils se sont contentés d'extraits, pourquoi ils se sont arrêtés là. Ensuite, après avoir étudié le comment de leur traduction, la forme qu'ils ont donnée à la poésie de Spenser en français, ainsi que l'importance qu'ils lui ont attribué, en m'en inspirant, pour m'en détacher ou m'en rapprocher, je concevrai un nouveau projet de traduction ayant un objectif précis et fondamentalement différent du leur : en arriver à une traduction complète de *The Faerie Queene*. *La reine des fées*, revisitée, et complétée.

⁵ L'*anthologie bilingue de la poésie anglaise* de la bibliothèque de la Pléiade (Gallimard, 2005) présente en effet quelques strophes de *The Faerie Queene*. Spenser n'est par contre pas nommé dans la présentation du volume, ce qui indique bien son statut encore négligé.

La translation française de Spenser

Émile Legouis

Le premier véritable projet de traduction de Spenser apparaît en 1923 dans le *Edmund Spenser* d'Émile Legouis. Ce dernier signale toutefois l'existence de ses quelques rares prédécesseurs : un certain Carl Mayer, auteur d'une thèse intitulée *La Reine des Fées, poème allégorique d'Edmond Spenser : Étude littéraire et historique*, qui date de 1860, ainsi qu'Hyppolyte Taine en 1892 et J.-J. Jusserand en 1896, lesquels ont tous deux inclus dans leur histoire littéraire anglaise quelques pages sur Spenser, un éloge d'une part, et une critique sévère de l'autre. Le dessein de Legouis n'est toutefois pas de « concilier ces jugements opposés, ni non plus par prudence de suivre la voie moyenne, à égale distance de l'éloge et du blâme », mais bien de s'efforcer à « faire connaître » et « faire comprendre » Spenser, « plus que de le juger. »⁶ En fait, Legouis cherche à effectuer une translation de l'œuvre de Spenser, du moins, à l'amorcer, en donnant un peu de lumière à une œuvre négligée, même dans sa propre langue, mais pourtant d'une très grande importance, car « malgré le nombre en tout temps restreint de ses lecteurs, elle est un des principaux courants de tradition poétique qui descendent le long de la littérature anglaise. Elle est riche de passé et n'a pas épuisé son effet pour l'avenir. »⁷ Pour éclairer l'œuvre de Spenser, Legouis choisit de passer par une approche principalement biographique. Il arrive à l'étude de la poésie de Spenser en passant par la vie du poète, car l'une se rattache de très près à l'autre, la poésie spensérienne étant largement autobiographique. Seule exception notable, *The Faerie Queene* : Legouis y consacre donc ses quatre derniers chapitres, dans une deuxième section de son ouvrage.

⁶ É. Legouis, *Edmund Spenser*, p. VII.

⁷ Ibid., p. IX.

À ce qu'en dit Legouis, ses principaux efforts ont été consacrés « aux traductions en vers assez nombreuses disséminées dans ce volume », son désir étant avant tout de « permettre aux Français qui ne peuvent pas lire l'original d'avoir une impression aussi directe que possible des vers de Spenser. »⁸ Il signale ainsi son principe de traduction, qui est intimement lié à l'explication qu'il propose pour justifier pourquoi Spenser est demeuré jusque là ignoré de la traduction française : « Si Spenser a été si peu traduit jusqu'à présent, c'est qu'il ne peut vraiment l'être en prose. Il est poète où il n'est rien. *La Reine des Fées* sans sa stance n'est pas *La Reine des Fées*. »⁹ La question de la poésie apparaît donc d'emblée chez Legouis. Celle-ci est en effet centrale en ce qui concerne la traduction de Spenser. J'y reviendrai donc, et elle reviendra également d'elle-même. Pour le moment, en s'attardant sur le projet de traduction de Legouis tel qu'il le décrit, il est important de noter le lien qu'il effectue entre la fidélité à Spenser et la fidélité à la forme poétique de son texte :

Dans tous les cas, j'ai coulé mes traductions dans le moule même de Spenser. J'ai visé à donner quelques copies de ses innombrables tableaux, mettant toujours la fidélité artistique au-dessus de la littérale. J'espère toutefois que ceux qui voudront bien comparer mon texte avec le sien verront que je n'ai beaucoup trahi ni le sens ni le sentiment.¹⁰

À la lecture de ces propos, il est clair que l'admiration de Legouis pour Spenser est principalement poétique. Or, comme il donne préséance à la forme sur le contenu, il choisit de ne traduire que quelques extraits, au détriment de l'aspect narratif de l'œuvre de Spenser. Il en résulte que sa traduction ne fait qu'effleurer l'original. Son étude, par contre, est plus poussée. Legouis fournit pour la première fois au lecteur français une importante recherche biographique sur Spenser ainsi qu'une analyse de son œuvre. En

⁸ Ibid., p. IX.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid., p. X.

somme, le projet se tient, et se défend bien des critiques qu'on peut lui faire. Quoi qu'il en soit, les quelques rares strophes de Legouis sont admirables. En voici un exemple suivi de l'original :

Dès qu'elle ouït le cher nom d'Artégale
 Son cœur se met à trembler et bondir
 D'immense joie et de terreur égale;
 Au secours de ce cœur prêt à mourir
 Son sang pourpré s'empresse d'accourir;
 Le tendre émoi dont elle fait mystère
 Par ce subit reflux se voit trahir;
 Son front en vain simulant la colère
 Pense cacher le fond en ridant la rivière.¹¹

Soone as she heard the name of Artegall,
 Her hart did leape, and all her hart-strings tremble,
 For sudden ioy, and secret feare withall,
 And all her vitall powres with motion nimble,
 To succour it, themselves gan there assemble,
 That by the swift recourse of flushing blood
 Right plaine appeard, though she it would dissemble,
 And fayned still her former angry mood,
 Thinking to hide the depth by troubling of the flood.¹²

En somme, Legouis a le mérite très certain d'avoir ouvert la voie à d'autres. En démontrant son propre intérêt pour Spenser, ce qu'il a fait avec brio, il a su créer un intérêt. Mais, aussi intéressante soit-elle, ce n'est qu'une amorce à la translation de Spenser.

Paul de Reul

Le *Edmund Spenser* de Paul de Reul (1933) est tout autre que celui de Legouis. Bien qu'il comporte une assez longue introduction sur l'époque de Spenser, sa vie, son œuvre, ainsi que son influence et sa réputation, l'ouvrage est principalement une

¹¹ Ibid., p. 305.

¹² E. Spenser, *The Faerie Queene*, IV, vi, 29, p. 455.

traduction d'extraits de *The Faerie Queene*, extraits pris ici et là et rattachés par des résumés des parties non traduites. De Reul a une vision assez précise de la poésie spensérienne. Il la démontre clairement dans son introduction :

Spenser est artiste d'abord, par sa vision, par sa musique. Il faut lire la *Reine des Fées* non comme un livre d'histoires mais comme un livre d'images. Les allégories, froides en elles-mêmes, ne sont que des prétextes à tableaux somptueux, et ces tableaux se déroulent au son d'une musique berceuse qui était requise, comme le dit M. Legouis, « pour suspendre l'activité logique et accréditer les chimères. »¹³

Une telle vision suscite une vive réaction de ma part, et susciterait, j'en suis sûr, une réaction similaire chez plusieurs spensériens modernes. Qualifier de « froides » et de « prétextes » les allégories de Spenser va tout simplement à l'encontre de ce que démontrent les études spensériennes en général, l'allégorie étant l'un des sujets ayant fait couler le plus d'encre à propos de Spenser. De plus, de tels propos vont à l'encontre de la vision même de Spenser telle qu'il la décrit dans l'épître dédicatoire (lettre à Sir Walter Raleigh) et qu'il a intégrée à la deuxième édition de *The Faerie Queene*. De Reul ne semble donc pas voir ce qui se cache réellement derrière l'allégorie spensérienne. Voici comment il explique les « raisons faciles à concevoir » pour lesquelles Spenser n'a pas été traduit :

D'abord les aventures qui composent le poème, qu'on les prenne à la lettre ou comme allégories, sont puériles et monotones. Ensuite les grandes beautés de l'œuvre sont inséparables du rythme, de la rime et de l'allitération pour ne pas perdre presque tout leur charme dans une langue étrangère. Spenser ne brille ni par les images rares, ni par les alliances de mots imprévues. Il se préoccupe avant tout d'harmonie musicale. Il subordonne le sens à la sonorité, obtenue même au prix d'une orthographe arbitraire et de quelques chevilles. La rime et l'allitération ajoutent beaucoup à la couleur des tableaux décoratifs qui paraissent, dans la traduction, décolorés.¹⁴

¹³ P. de Reul, *Edmund Spenser*, p. 29.

¹⁴ Ibid., p. 35.

Il conclut ses critiques sévères en ajoutant un reproche à « la faiblesse de l'invention narrative (non pas de la narration même) chez ce grand poète musicien ». ¹⁵ C'est à se demander s'il y a des raisons faciles à concevoir pour lesquelles de Reul a traduit Spenser. Il est clair, s'il faut choisir entre l'éloge ou le blâme, que de Reul se range décidément du côté du blâme. Mais pourquoi, alors, avoir traduit Spenser? En effet, il est difficile de déceler de la fascination pour Spenser chez de Reul. Et cette absence explique sans doute le fait qu'il a, lui aussi, choisi de ne traduire que des extraits. S'il n'a vu aucun intérêt dans les aventures qui composent *The Faerie Queene*, pourquoi les aurait-il traduites, alors qu'un simple résumé pouvait aisément les remplacer? Quoi qu'on puisse en dire, de pareils résumés impliquent une perte, et si le projet de traduction de de Reul est bel et bien d'aider « à la lecture du texte original, assez difficile, vu sa langue archaïque »¹⁶, il s'agit, dans sa traduction, d'une lecture en accéléré. Et puis si au contraire il s'agissait davantage d'un tremplin vers l'original, les propos de de Reul vont à l'encontre de cette intention, puisque celui-ci n'encourage aucunement la lecture de Spenser. En fait, de Reul ne présente peut-être Spenser qu'à ceux qu'il est, selon lui, susceptible d'intéresser : les poètes. En ne dévoilant que l'aspect poétique de l'œuvre de Spenser, la beauté de ses tableaux, de ses images, il ne s'adresse qu'à eux. Il est alors étrange qu'il ait opté pour une traduction en prose, chaque vers étant rendu par une ligne de prose, ce qui permet quelques assonances, quelques alexandrins, mais non de manière systématique. Et c'est ainsi qu'il a traduit quelque deux cents pages de *The Faerie Queene*, ce qui donne malgré tout un certain mérite à son projet, et démontre bien qu'une telle formule, la prose, peut fonctionner. Voici à quoi ressemble sa traduction :

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

Un noble chevalier chevauchait par la plaine,
 couvert d'armes puissantes et d'un écu d'argent
 où demeurait la marque de blessures profondes,
 souvenirs cruels des champs sanglants;
 pourtant il n'avait pas, jusqu'alors, manié les armes :
 son cheval fougueux rongait le mors écumant,
 comme dédaigneux de se soumettre au frein;
 c'était un galant chevalier bien en selle,
 qui semblait fait pour les joutes chevaleresques et les rudes assauts.¹⁷

A Gentle Knight was pricking on the plaine,
 Ycladd in mightie armes and silver shielde,
 Wherein old dints of deepe woundes did remaine,
 The cruell markes of many' a bloody fielde;
 Yet armes till that time did he never wield :
 His angry steede did chide his foming bitt,
 As much disdayning to the curbe to yield :
 Full iolly knight he seemd, and faire did sitt,
 As one for knightly giusts and fierce encounters fitt.¹⁸

Quoi qu'il en soit, je considère que l'approche de de Reul n'est pas au plus grand profit de la translation de Spenser. Il n'a pas su, selon moi, véhiculer l'intérêt qu'il y a à lire Spenser, ni même le goût de le lire. Il a fait quelques remarques intéressantes, et noté d'admirables qualités chez Spenser, mais il ne voit que celles-ci, négligeant tout le reste. Il laisse après lui le processus de translation dans un état où seule une personne voulant s'opposer à ses propos, et ainsi rétablir l'image de Spenser, peut poursuivre la translation. Au contraire de Legouis qui ouvrait grand l'horizon des possibilités de translation, de Reul le referme. Heureusement, un autre traducteur l'a réouvert.

Michel Poirier

Dernier projet de translation de Spenser existant, *La reine des fées* de Michel Poirier (1950) dépasse de loin les projets de ses prédécesseurs. Au contraire de de Reul

¹⁷ Ibid., p. 37.

¹⁸ E. Spenser, *The Faerie Queene*, I, i, 1, p. 31.

qui présentait et choisissait des extraits de *The Faerie Queene* comme s'il s'agissait des seuls dignes d'intérêt, Poirier voit véritablement toute la richesse de l'œuvre de Spenser et affirme que « les extraits qui remplissent les pages » de sa traduction « n'épuisent nullement la richesse de la *Reine des Fées*. »¹⁹ Ce qu'ils font, par contre, avec tout le paratexte de Poirier, c'est en révéler la diversité. Ce paratexte, assez imposant par ailleurs, fait bien plus que situer Spenser, il étudie en détail son œuvre, jetant un regard sur « la genèse de *La reine des fées* », « les origines de l'idéalisme et de l'art de Spenser », « les sources du récit », « la structure », « l'allégorie », « le récit et les descriptions », « la langue et le vers », « la spiritualité et l'art de Spenser », avant de se lancer dans un résumé détaillé de tout le poème. Pour Poirier, la poésie de Spenser, sa forme, sa musique, n'est qu'un aspect de son œuvre, un aspect important, il est vrai, mais un seul aspect parmi plusieurs autres. C'est d'ailleurs ce qui est à la base du double principe de sa traduction :

offrir au lecteur un certain nombre des plus belles pages du poème, et en même temps lui en montrer les divers aspects : la narration épique et allégorique, l'expression directe de la pensée morale, le *pageant* et le *masque* et même le conte satirique.²⁰

Ainsi, au lieu de présenter, comme l'a fait de Reul, une multitude de fragments, Poirier a opté pour de plus vastes ensembles, soutenant que « l'art de Spenser, plus que celui de bien d'autres poètes, ne saurait être apprécié qu'en des morceaux d'une certaine ampleur. »²¹ Pour ce qui est de la façon de traduire Spenser, Poirier reconnaît que « la traduction idéale d'un poème anglais de la Renaissance devrait être rédigée dans la langue que maniaient les poètes français de la même époque et en strophes présentant une

¹⁹ M. Poirier, *La reine des fées*, p. 7.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

disposition des rimes identiques à celle de l'original »²², mais, reconnaissant également qu'un tel projet présente bon nombre de difficultés et requiert des connaissances très approfondies sur la langue de l'époque, il sacrifie la langue d'époque pour un français moderne, ainsi que la rime, conservant toutefois une impression du rythme :

Le souci de rendre scrupuleusement et dans ses moindres nuances la pensée de Spenser nous interdisait une traduction en vers rimés. Néanmoins, (...) il était indispensable de garder quelque chose du rythme, faute de quoi le caractère poétique de l'ouvrage disparaîtrait complètement. Comme l'usage s'en répand de plus en plus, nous avons donc adopté la prose rythmée. Toutes les fois que nous avons pu le faire sans dommage pour l'exactitude de la traduction, nous avons rendu le décasyllabe spensérien par un alexandrin non rimé. Lorsque cela était impossible, nous avons essayé de diviser la ligne en fragments dont la lecture puisse donner à l'oreille une certaine impression de régularité.²³

La traduction qui émerge de tels principes est tout à fait remarquable, et on ne peut que lui reprocher d'être incomplète. Mais traduire *The Faerie Queene* au grand complet n'était pas le but de Poirier. Il a plutôt cherché à permettre à un lecteur francophone de lire l'original, et c'est pourquoi son édition est bilingue. Sa traduction veut en fait être un tremplin vers l'original. À titre d'exemple, voici l'une des premières strophes de la traduction de Poirier :

Un noble chevalier chevauchait par la plaine,
portant puissante armure et bouclier d'argent
où demeuraient les marques de blessures profondes,
vieux souvenirs cruels de maints champs de carnage;
pourtant jamais encore n'avait manié les armes.
Son coursier fougueux rongait le mors couvert d'écume,
comme s'il dédaignait de se soumettre au frein.
Il paraissait un galant chevalier, se tenant bien en selle,
Apte aux joutes chevaleresques et aux rudes rencontres.²⁴

²² Ibid., p. 8.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid., p. 93. (Voir p. 15 de ce mémoire pour l'original.)

La traduction est magnifique. Poirier a su capter la beauté poétique de Spenser, en recréant un rythme, une musicalité, tout en restant fidèle au sens. Sans être parfaitement fidèle à la forme du poème, la traduction s'en approche de très près, assez pour que la lecture soit agréable, tout en laissant une importante place au contenu narratif du texte. Je considère donc qu'elle aurait pu être bien plus qu'un simple tremplin, mais exister indépendamment de l'original. Le projet de Poirier est tout à fait respectable, et il est exécuté avec brio, mais il représente un état intermédiaire dans le processus de translation car il n'a, malheureusement, pas eu de suite, à l'exception d'une réimpression.

* * *

La translation de Spenser en est donc restée là. Pour diverses raisons, les traducteurs français de Spenser ont tous jugé leur projet terminé, et semblent s'en être contents. Legouis visait principalement à présenter Spenser, de Reul cherchait à montrer une certaine beauté artistique qu'il accordait à Spenser et Poirier, pour sa part, cherchait à présenter et à permettre la lecture de l'original en passant par une traduction présentée en édition bilingue. Dans chaque cas, le projet est complet. La traduction, par contre, ne l'est pas. Les raisons qui expliquent cet état de fait sont diverses mais se ressemblent étrangement. De la déclaration de Legouis, à savoir que « *La Reine des Fées* sans sa stance n'est pas *La Reine des Fées* »²⁵, aux propos de de Reul qui considère que le texte spensérien est décoloré dans la traduction à la suite de la perte de la rime et de l'allitération, et qui n'accorde de génie à Spenser qu'au niveau poétique, jusqu'à la grande humilité de Poirier face à toute la question de la traduction de la poésie spensérienne, une constante émerge : le texte spensérien a une composante poétique de taille et, celle-ci se traduisant difficilement, mieux vaut recourir à la traduction d'extraits,

²⁵ É. Legouis, *Edmund Spenser*, p. IX.

pour pouvoir ainsi donner au lecteur français *une idée* du texte de Spenser. Et c'est ce dont se sont contentés les premiers traducteurs de Spenser : d'une idée, d'une impression. Comme chacun d'entre eux a jugé impossible de rendre *The Faerie Queene* en français telle qu'elle est véritablement en anglais, ils se sont tournés vers l'échantillonnage. Pourtant, si traduire un échantillon peut convenir, pourquoi la traduction complète de l'œuvre serait-elle impossible? Elle ne l'est pas, mais il se peut que la barre ait été placée trop haut. Traduire Spenser égalait de façon limitative ne traduire que sa poésie. Et s'il fallait faire plus? Et si, pour traduire Spenser, reproduire son œuvre, recréer son génie, il fallait traduire plus que la poésie?

Traduire Spenser

La traduction poétique : de l'impossibilité à la recreation

La traduction de Spenser et la traduction de la poésie en général partent toutes deux du même principe : l'impossibilité. À ce sujet, je cite le poète romantique Shelley :

Hence the vanity of translation; it were as wise to cast a violet into a crucible that you might discover the formal principle of its colour and odour, as seek to transfuse from one language into another the creations of a poet.²⁶

Devant de si puissantes images, il ne faut toutefois pas baisser les bras. Quoiqu'ils soient justes, les mots de Shelley ne visent pas à décourager toute traduction de la poésie. Il faut plutôt se rendre compte qu'en matière de traduction poétique, le problème de l'intraduisibilité de la poésie n'est pas un point final, un arrêt de mort, mais un point de départ.

Un poème est défini par « “ce qui ne peut être traduit”. La définition nous vient de Cummings et de tout le monde »²⁷ affirme d'entrée de jeu Jacques Brault. La définition vient de tout le monde en effet. J'ai cité Shelley plus haut. Yves Bonnefoy, poète lui-aussi et traducteur de Shakespeare, Donne et Yeats, part de là également : « Peut-on traduire un poème, non. On y rencontre trop de contradictions qu'on ne peut lever, on doit faire trop d'abandons. »²⁸ Du côté des théoriciens, même scénario. Meschonnic cite Jacobson : « la poésie, par définition, est intraduisible. Seule est possible la transposition créatrice. »²⁹

Tous s'accordent, mais tous vont plus loin. De là l'impossibilité comme point de départ. Après avoir affirmé l'intraduisibilité de la poésie, on la justifie, et puis on

²⁶ P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*, p. 756.

²⁷ J. Brault, « Remarques sur la traduction de la poésie », p. 12.

²⁸ Y. Bonnefoy, « La traduction de la poésie », p. 95.

²⁹ H. Meschonnic, « Poétique de la traduction », p. 309.

explique ce qui peut être fait pour traduire la poésie, car, il est du domaine de l'évidence même que la poésie se traduit et a été traduite dans le passé. Il s'agit là d'un grand paradoxe, comme l'explique Aron Kibédi Varga : « l'histoire de la théorie de la traduction devient ainsi un combat sans issue entre ceux qui croient la traduction possible et ceux qui la nient. Le vrai traducteur accepte ce paradoxe ».³⁰ Bonnefoy est de ceux qui acceptent pleinement ce paradoxe. Il conçoit la traduction d'un poème comme une recreation de ce poème : « Qu'on sache que le poème n'est rien, et la traduction est possible, ce qui n'est pas dire facile; ce n'est que la poésie, recommencée. »³¹ Poésie recommencée suggère le commencement, il faut donc, pour Bonnefoy, se remettre à l'origine, dans la position originelle de création du poème :

Qu'on sache voir, en effet, ce qui motive le poème; qu'on sache revivre l'acte qui à la fois l'a produit et s'y enlise : et, dégagées de cette forme figée qui n'en est rien qu'une trace, l'intention, l'intuition premières (disons une aspiration, une hantise, quelque chose d'universel) pourront être à nouveau tentées dans l'autre langue, et d'autant plus véridiquement désormais que la même difficulté s'y manifeste : la langue de traduction paralysant comme la première ce questionnement qu'est une parole. Oui, la difficulté de la poésie, c'est que la langue est système quand sa parole à elle est présence. Mais comprendre cela, c'est se retrouver avec l'auteur qu'on traduit, percevant mieux les tyrannies qu'il subit, les mouvements de pensée qu'il y oppose; et les fidélités qu'il lui faut. (...) Et au lieu d'être, comme avant, devant la masse d'un texte, nous voici à nouveau à l'origine, là où foisonnait le possible, et pour une seconde traversée, où on a le droit d'être soi-même. Un acte, enfin!³²

Traduction devient donc à la fois recreation et création. En jouant sur les mots, on en revient à l'idée de « transposition créatrice » de Jakobson, idée qui est en effet partagée par plusieurs. Yoshikazu Nakaji, traducteur de Rimbaud en japonais, affirme clairement

³⁰ A. Kibédi Varga, « Pragmatique de la traduction », p. 447.

³¹ Y. Bonnefoy, « La traduction de la poésie », p. 98.

³² Ibid., p. 97-98.

que « la traduction de poésie est, dans une large mesure, une création du traducteur »³³, tandis que Kibédi Varga souligne le caractère unique de la traduction poétique : « chaque traduction d'une œuvre poétique devient une aventure unique et irrépérable. »³⁴

Acte de création, la traduction poétique est donc une expérience, tout comme l'est l'écriture poétique. Bonnefoy prétend d'ailleurs que « c'est dans un rapport de destin à destin, en somme, et non d'une phrase anglaise à une française, que s'élaborent les traductions »³⁵, entendant par là que le traducteur doit vivre la poésie qu'il traduit, qu'il doit avoir fait l'expérience qu'elle relate, ou sinon une expérience similaire, pour produire une traduction authentique. Pour Brault, cette notion d'expérience se trouve davantage au niveau de la lecture :

La traduction de la poésie ne relève pas d'abord de la compétence linguistique, ni de la compétence comparatiste, ni même du souci prosodique. Traduire un poème, c'est proprement écrire un poème relatif à une expérience de lecture poétique, donc de lecture qui n'est pas elle-même traductrice (au sens péjoratif), qui ne se demande pas ce que cela signifie, combien il y a d'allitérations, de chiasmes ou d'anacoluthes. Cette lecture, bien au contraire, peut parfois être d'une ignorance crasse ou d'une pauvreté gênante par rapport aux critères des scientifiques.³⁶

Il se trouve une certaine naïveté dans la conception de la traduction poétique de Brault. Il qualifie même cette opération de « nontraduction ». Et s'il s'agit de nontraduction, c'est justement parce que ce qui est traduit, ce ne sont pas les mots, mais l'expérience. À ce sujet, Bonnefoy écrit :

les mots sont intraduisibles, malgré ce que les concepts ont d'universel. [...] Mais les phrases, elles, sont traduisibles, car on y est au niveau d'expériences déjà globales qui transcendent un peu ce qu'a de particulier, de local, l'aire propre d'un mot de leur langue même. Et il faudra donc que le traducteur, se dégageant autant que possible des myopies du mot à mot ou

³³ Y. Nakaji, « L'œuvre poétique entre traduction et création », p. 72.

³⁴ A. Kibédi Varga, « Pragmatique de la traduction », p. 446.

³⁵ Y. Bonnefoy, « La traduction de la poésie », p. 101.

³⁶ J. Brault, « Remarques sur la traduction de la poésie », p. 26.

même d'ailleurs du phrase à phrase, cherche à revivre autant que possible cet aspect-là, universalisable, du travail de l'écrivain, qui expérimente mais aussi bien réfléchit, d'où une pensée pour mener son œuvre. Après quoi le traducteur demandera à ses propres mots, tous décalés par rapport à ceux du texte premier, de lui parler d'à peu près la même chose.³⁷

Intervient donc la notion de décalage. Puisqu'on ne peut réellement traduire un poème, il faut se résigner à un décalage, une perte. Cette notion est en fait toujours présente en matière de traduction, mais elle semble particulièrement plus apparente en matière de traduction poétique. La raison en est simple : en attribuant un caractère impossible à la traduction poétique, on lui a également attribué un niveau de difficulté plus élevé.

Qu'en est-il en réalité? La poésie est-elle plus difficile à traduire que la prose? On pourrait s'attendre à trouver chez les traducteurs et les théoriciens des arguments soutenant la thèse de l'affirmative, mais, en fait, on trouve le contraire. Bonnefoy signale au passage que la poésie se traduit plus facilement que la philosophie, et que la prose en général, et ce, grâce au caractère universel des expériences qu'elle décrit.³⁸ Pour sa part, Meschonnic, contredit totalement cette notion de difficulté inhérente à la poésie :

La « poésie » n'est pas plus « difficile » à traduire que la « prose ». La notion de la difficulté de la poésie, qui se présente aujourd'hui comme ayant toujours eu cours, est datée. Elle inclut une confusion entre vers et poésie. Elle est liée à la notion de la poésie comme violation des normes du langage.³⁹

De son côté, Jean-Louis Backès précise :

il n'y a pas de différence de nature entre les difficultés que rencontre le traducteur de roman et celles qui donnent des cauchemars à un traducteur de poésie. On peut le montrer, et même le démontrer : dans tous les cas il s'agit d'arbitrer des conflits tumultueux entre des nécessités linguistiques complexes et des exigences esthétiques dont l'expression n'est pas toujours claire.⁴⁰

³⁷ Y. Bonnefoy, *La communauté des traducteurs*, p. 48.

³⁸ Ibid., p. 72

³⁹ H. Meschonnic, « Poétique de la traduction », p. 313.

⁴⁰ J.-L. Backès, « Poétique de la traduction », p. 437-8.

La traduction poétique n'est donc apparemment pas plus difficile que la traduction de la prose, leur nature étant semblable. Kibédi Varga signale toutefois une différence qui peut expliquer pourquoi on a tendance à croire que la poésie est plus difficile à traduire :

la poésie suppose un autre emploi du langage que la prose : elle ne communique pas, elle n'est pas un outil pour raconter, elle est un acte de nomination, un « usage vertical » (Bonnefoy) de la parole. [...] elle est à la fois, et intégralement, son, sens et vision.⁴¹

L'aspect sonore du langage est particulièrement important en poésie. Il est bien entendu lié étroitement à l'aspect visuel lorsqu'il est question, par exemple, de rythme, mais il reste le principal acteur au centre de toute la notion de musicalité. Pour Erol Kayra, « l'activité de traduction poétique ne consiste pas seulement à transférer d'une langue à l'autre une pensée ou un sentiment, mais aussi à mettre en œuvre une valeur d'ordre esthétique mais de caractère sonore. »⁴² Kayra ajoute :

la traduction poétique n'est pas une simple opération d'ordre lexical; elle est une activité linguistique prise sous toutes ses formes en même temps qu'une esthétique de caractère phonique impliquant le sens le plus mélodique du mot. Ce rapport strict entre la poésie et le langage fait de la poésie un art du langage, et du traducteur un bon technicien du langage mais conscient de l'effet poétique qui est au fond de l'œuvre commune du sens et du son.⁴³

C'est précisément cette communion entre sens et son qui fait la poésie. C'est ce qui la définit, et c'est ce qui la rend de prime abord intraduisible. Mais c'est également ce qui doit être traduit, ou plutôt être recréé, comme l'explique Meschonnic en citant Valéry Larbaud :

« Chaque texte a un son, une couleur, un mouvement, une atmosphère qui lui sont propres. En dehors de son sens matériel et littéral, tout morceau de littérature a, comme tout morceau de musique, un sens moins apparent, et qui seul crée en nous l'impression esthétique voulue par le poète. Eh bien,

⁴¹ A. Kibédi Varga, « Pragmatique de la traduction », p. 445.

⁴² E. Kayra, « Le langage, la poésie et la traduction poétique... », p. 1.

⁴³ Ibid., p. 2.

c'est ce sens-là qu'il s'agit de rendre, et c'est en cela surtout que consiste la tâche du traducteur. [...] et il ne suffit pas de la saisir : il faut encore le recréer. » Le recréer, c'est produire le *fait nouveau* [...] : dans le traduire comme dans l'écrire, c'est l'apport personnel.⁴⁴

On retourne ici à l'idée de création. Il s'agit d'un concept fondamental à la traduction poétique, en particulier en ce qui concerne la forme poétique et l'aspect musical du texte. Sur cet aspect, Nakaji parle de la nécessité d'une « haute invention [...] de la part du traducteur, qui [...] ferait sentir [la musique] par une tout autre voie que la simple imitation extérieure. »⁴⁵

Et si une telle invention est nécessaire, c'est que l'équivalence⁴⁶ tant recherchée en traduction entre en conflit avec la non-équivalence qui règne entre les différentes langues. « Le rythme et la métrique étant propres à chaque langue, il est déjà quasiment impossible de les transposer dans une autre langue européenne »⁴⁷ note Nakaji. Concevant tout l'aspect poétique du texte comme sa signifiante, Mario Laranjeira parle ici d'agrammaticalités :

Le traducteur qui doit « traduire les agrammaticalités » et non pas les éliminer, sous peine de perdre l'une des clés de la signifiante, sera souvent embarrassé du fait que des langues différentes ont des grammaires différentes et, en conséquence, les agrammaticalités ne sont pas les mêmes, ou ne sont pas de même nature.⁴⁸

Un exemple parmi tant d'autres, la rime. Backès observe :

D'une langue à l'autre, même si l'on ne tient compte que des réalités linguistiques, on doit dire que les équivalences sont le produit de hasards heureux. [...] La notion de rime graphique n'a pas le même sens dans les langues différentes. Et si l'on passe à l'esthétique, on découvre des différences innombrables.⁴⁹

⁴⁴ H. Meschonnic, « Poétique de la traduction », p. 352-3.

⁴⁵ Y. Nakaji, « L'œuvre poétique entre traduction et création. », p. 70.

⁴⁶ Ibid., p. 66

⁴⁷ Ibid., p. 70

⁴⁸ M. Laranjeira, « Sens et signifiante de la traduction poétique », p. 219.

⁴⁹ J.-L. Backès, « Poétique de la traduction », p. 444.

L'équivalence est donc, pour reprendre les mots de Nakaji, « un rêve impossible ».⁵⁰

Mais il faut poursuivre ce rêve quand même, et rendre la traduction possible. Devant l'impossibilité, il faut aller plus loin, et chercher à faire de cette impossibilité un point de départ. Face au problème de l'équivalence, il faut donc introduire la notion de fidélité. Il s'agit d'un but sans cesse recherché par tout traducteur que d'être *fidèle* à l'original. Cette notion est par contre assez floue, se définissant de façon élastique selon l'époque ou selon le traducteur. Certains, comme Efim Etkind, déplorent l'abandon de la rime au profit du sens seul et cela au nom d'une fidélité qu'on ne peut rigoureusement définir.⁵¹ Cette dépoétisation est également déplorée par Laranjeira, qui observe que souvent on traduit de la poésie sans faire de la traduction poétique.⁵² Pour Laranjeira,

si l'on peut parler de fidélité en traduction, la fidélité en traduction poétique consistera dans la récupération, dans le texte d'arrivée, des marques textuelles de la signifiante, de sorte que le texte d'arrivée puisse être non seulement un poème dans la langue-culture d'accueil, mais un poème homogène par rapport au poème original dans ce qui constitue son identité poétique.⁵³

Plus souvent qu'autrement par contre, c'est la notion d'infidélité qui prend le dessus. Brault affirme que « la traduction poétique [...] doit être trahison ou tromperie. » Mieux encore, « dépaysement ».⁵⁴ Le vieil adage « traduire c'est trahir » déploie donc pleinement ses ailes. Pierre-Jean Jouve ajoute à ce sujet qu'« une traduction de poésie doit revendiquer le droit à une certaine infidélité; [...] le pire de l'infidélité peut devenir le meilleur de fidélité. »⁵⁵ Backès fait bien la synthèse de la question en introduisant la notion de « fidélité aux traits préférés » : « On parle volontiers de sacrifices auxquels il

⁵⁰ Y. Nakaji, « L'œuvre poétique entre traduction et création », p. 66

⁵¹ J.-L. Backès, « Poétique de la traduction », p. 439.

⁵² M. Laranjeira, « Sens et signifiante de la traduction poétique », p. 217.

⁵³ Ibid., p. 222.

⁵⁴ J. Brault, « Remarques sur la traduction de la poésie », p. 22.

⁵⁵ Y. Nakaji, « L'œuvre poétique entre traduction et création », p. 70.

faut se résigner [...] mais on estime devoir compenser ces pertes par un respect obstiné des traits qu'on espère conserver. »⁵⁶ Derrière ce concept de traits préférés se cache la participation active du traducteur, son côté interprétatif, son apport personnel. Elle va donc de pair avec toute la réflexion sur son rôle créatif.

L'aspect création de la traduction poétique doit par contre respecter certaines limites afin de ne pas sombrer dans la « re-crédation libre ». Laranjeira introduit le concept de vi-lisibilité comme guide à la fidélité au texte original :

La vi-lisibilité a comme fonction primordiale d'engendrer l'effet de poésie ou « l'effet-poème ». En jetant le regard sur la page où s'insère le texte, *on voit* qu'il s'agit d'un poème et non d'un article de journal, d'une lettre ou d'un conte, et cela crée chez le lecteur la prédisposition à une *lecture poétique*, non référentielle, qui recherchera le sens oblique, la signifiante poétique. Pour le traducteur de poèmes, la traduction commence par la transposition de la vi-lisibilité. Un sonnet doit être traduit par un sonnet, un poème en vers libres par un poème en vers libres et ainsi de suite. Procéder autrement serait s'éloigner de la traduction vers la re-crédation libre (...). La traduction, elle, a un compromis avec la vi-lisibilité de l'original. Ce compromis admet une certaine flexibilité, bien sûr, mais le traducteur ne peut pas l'ignorer et doit toujours essayer de la récupérer.⁵⁷

Un tel effet de poésie peut, selon moi et contrairement à ce que soutient Laranjeira, être obtenu sans une trop grande fidélité à la forme, sans autant de contraintes qui, comme je l'ai montré plus haut, sont difficilement traduisibles compte tenu des non-équivalences entre les langues, ou tout simplement traduisibles que par hasard.

L'effet de poésie, s'apparentant à l'« effet de réel » tel que défini par Barthes⁵⁸, est selon moi essentiel. C'est donc sur ce point que je termine ce tour d'horizon de la traduction poétique. Un poème traduit doit être un poème, ou doit du moins donner

⁵⁶ J.-L. Backès, « Poétique de la traduction », p. 446.

⁵⁷ M. Laranjeira, « Sens et signifiante de la traduction poétique », p. 221-2.

⁵⁸ Voir *Le bruissement de la langue*, p. 179-187 : « c'est la catégorie du "réel" (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité. » p. 186-187.

l'impression d'être un poème, sans donner l'impression d'être une traduction. Vers l'impression, l'effet, l'illusion, doit tendre la traduction poétique. En lisant un poète traduit, je dois avoir l'impression de lire le poète. En traduisant un poète, je dois donner l'impression que je suis ce poète. Je dois donner l'impression que je vis ce que je traduis, ce que j'écris. Je dois me confondre avec le poète. Je dois prendre sa place. Je dois prendre place à l'origine, alors que le poème n'existait pas, et créer. Et pour ce qui est de la musique, « l'essentiel, dit Bonnefoy, c'est qu'il y ait musique, c'est qu'on en sache et sente le lien essentiel, originel, avec la sorte de sens qui se cherche en poésie; et tout le reste suivra. »⁵⁹ L'essentiel, en d'autres mots, c'est de faire de la poésie, de créer.

La poésie spensérienne : roman épique et allégorie

Qu'en est-il de Spenser? Doit-on, et peut-on, se remettre à l'origine et recomposer *The Faerie Queene*? L'entreprise est de taille, compte tenu de l'envergure du poème, et donc très peu praticable. La théorie sur la traduction poétique, aussi enrichissante qu'elle puisse être, doit être adaptée. On ne peut traiter *The Faerie Queene* comme un poème traditionnel et s'attendre à ce que les règles qui s'appliquent à la traduction d'un poème relatant une expérience en quelques lignes s'appliquent également à celle d'un poème de cette magnitude. Et pourtant, c'est ce qu'on a fait. En condamnant la traduction de *The Faerie Queene* à des extraits à cause de difficultés ou de l'impossibilité de transposer sa forme en français, on s'est arrêté à sa forme, sans même la considérer dans son ensemble et dans sa totalité.

Il est vrai, à la base, que le texte de Spenser est tout à fait poétique. À la base, *The Faerie Queene* est composé de strophes spensériennes, des strophes de neuf lignes, les

⁵⁹ Y. Bonnefoy, *La communauté des traducteurs*, p. 51.

huit premières étant des pentamètres iambiques, la dernière un alexandrin, et rimées en ABABBCBCC. Développée par Spenser lui-même, la stance spensérienne occupe uniformément, sauf exception, toute la place à l'intérieur du poème. Pour ses rimes, rythmes et allitérations, *The Faerie Queene* a le statut d'un poème, mais par sa longueur entrent en ligne de compte bien d'autres éléments. Un poème de plus de six cents pages ne peut pas être qu'une succession de tableaux, d'images, de descriptions et d'expériences. *The Faerie Queene* a la stature d'une épopée, et plus spécifiquement, d'une épopée romanesque⁶⁰.

Le genre épique tel que nous le connaissons remonte à Homère, à l'*Illiade* et à l'*Odyssée*. On peut également faire remonter à ces deux textes la distinction entre l'épopée et le roman, l'*Illiade*, avec ses combats et ses batailles étant considérée comme épique, l'*Odyssée*, avec ses aventures et sa dimension personnelle se rapprochant du roman.⁶¹ Dans le cas de Spenser, par contre, cette distinction remonte plus spécifiquement à deux genres bien distincts appartenant à deux époques distinctes : l'épopée traditionnelle, genre auquel appartiennent les textes d'Homère et de Virgile, notamment l'*Énéide*, et le roman médiéval, genre aussi appelé roman courtois auquel appartiennent, par exemple, *Le roman de la rose* et *La mort d'Arthur*, ainsi que la plupart des récits associés à la table ronde et à la chevalerie. Alors que Spenser compose *The Faerie Queene*, cet heureux mariage qu'est l'épopée romanesque a déjà un impressionnant précédent en Italie : l'*Orlando furioso* (*Roland furieux*) de l'Arioste et le *Gerusalemme liberata* (*Jérusalem délivrée*) du Tasse. Comme dans l'épopée classique

⁶⁰ Le terme anglais est celui de « epic romance ». Sa traduction pose problème et occasionne une perte. « Épopée romanesque » est en quelque sorte un compromis, puisque le terme « romance » n'a pas le même sens dans les deux langues. Ce compromis met l'accent sur l'épopée, en conservant un aspect de la romance (au sens anglais), l'aspect romanesque.

⁶¹ C. Burrow, *Epic Romance: Homer to Milton*, p. 2.

depuis Homère, l'épopée romanesque accorde une place très importante à la tradition et à l'intertextualité. Spenser, obéissant au genre, intègre donc son œuvre dans cette même lignée. Les implications sont nombreuses, du respect de certaines conventions épiques à l'incorporation du texte et de la civilisation qu'il représente dans l'histoire de l'humanité. Je n'en retiendrai pour mon propos que deux éléments essentiels : l'aspect narratif du genre et sa dimension allégorique.

L'aspect narratif de l'épopée romanesque va de soi puisqu'il s'agit d'un récit. Que la forme soit poétique s'explique par le fait que la forme de l'épopée a pratiquement toujours été poétique. En effet, le genre demandait un style élevé, et c'est la poésie qui répondait à cette demande, presque par défaut. Il ne faut donc pas surestimer l'importance de la forme poétique, car l'aspect narratif est tout aussi important, sinon plus. Il est en effet particulièrement important en ce qui concerne la traduction de *The Faerie Queene*, et c'est l'aspect qui a été le plus négligé dans les traductions existantes. Les premiers traducteurs ont, délibérément, fait passer la forme avant le contenu. Ils ont vu en *The Faerie Queene* un poème et non une épopée romanesque. Ils ont préféré présenter une image, un tableau, plutôt que de laisser, par exemple, Spenser reprendre dans les moindres détails la légende de Saint-Georges à l'intérieur du livre I, ou bien le laisser ingénieusement entremêler les fils narratifs à l'intérieur du livre III, passant d'un personnage à l'autre, d'un développement à l'autre, d'un parallèle à l'autre, ou encore le voir réécrire ses modèles, d'Homère à l'Arioste en passant par Chaucer. En somme, ils sont littéralement passés à côté d'une richesse inouïe au profit de l'extrait soi-disant plus fidèle à la forme. Il en résulte que si on a gagné au niveau de la fidélité d'une vue rapprochée de l'œuvre de Spenser, on a grandement perdu au niveau de la vue d'ensemble.

Mais que raconte *The Faerie Queene*? De façon générale, le récit qui soutient toute l'œuvre est celui du roi Arthur, avant que celui-ci ne devienne roi, relatant sa quête de la reine des fées, Gloriana. Cette version des aventures du roi Arthur n'a en vérité aucun lien avec les récits de la table ronde. Dans *The Faerie Queene*, Arthur s'éveille un jour avec en tête une vision de Gloriana, de laquelle il tombe éperdument amoureux. Il part donc à la recherche de Cléopolis, la cité de la reine des fées. Seulement, bien que ce récit soit à la base de *The Faerie Queene*, il est placé en arrière plan. Ce sont en fait les aventures des autres chevaliers qui occupent le premier plan. Toutefois, ces aventures ne prennent véritablement de sens que lorsque l'on considère l'autre aspect du texte que je mentionnais plus haut, un aspect d'une importance capitale, l'allégorie.

Chaque chevalier est en vérité titulaire d'une vertu, que chaque livre présente à l'intérieur de douze chants. Le premier livre fait voir les exploits du chevalier Croix Rouge, représentant de la sainteté; le second, ceux de Sire Guyon, chevalier de la tempérance; le troisième retrace les aventures de Britomart, dame-chevalière titulaire de la chasteté; le quatrième, traitant de l'amitié, présente les chevaliers Cambel et Triamond; le cinquième fait place au chevalier de la justice, Artegall; et le sixième, dernier livre complété, introduit Sire Calidore, chevalier de la courtoisie. Arthur, apparaissant dans chaque livre, représente la vertu qui les contient toutes, la perfection de toutes les autres, la magnificence. Originellement, si l'on se fie à la lettre adressée à Sire Walter Raleigh, jointe à la première édition de *The Faerie Queene* en 1590, Spenser avait projeté douze livres, ou même vingt-quatre, si l'on a l'audace de croire réellement ses dires à l'intérieur de cette même lettre. Au départ, les douze premiers livres projetés portaient sur les vertus morales privées, tandis que les douze suivants, ou du moins ceux qui auraient pu suivre, portaient sur les vertus publiques, en la personne d'Arthur après son couronnement. Dans

les faits, il n'y a que les trois premiers livres qui portent sur les vertus privées, tandis que les trois suivants, ajoutés dans la deuxième édition du poème en 1596, portent sur les vertus publiques.

En somme, Arthur et les autres chevaliers dont les aventures sont racontées à l'intérieur du poème sont des modèles à suivre. À travers leurs décisions et leurs erreurs, le lecteur apprend les exigences et les caractéristiques des différentes vertus. L'objet général de *The Faerie Queene* est d'ailleurs « de façonner l'esprit d'un gentilhomme ou d'un seigneur par une discipline vertueuse et courtoise ». ⁶² À cet objectif il faut bien entendu ajouter celui de plaire, par la beauté de la poésie, et celui de divertir, par le choix du sujet, et par son traitement. Voilà donc réunies les visés de la poésie à la Renaissance : enseignement et plaisir.

L'allégorie est pour Spenser le moyen idéal pour arriver à cette fin. Elle lui offre un espace pour discuter de morale, de religion, d'histoire et de politique, tout en lui permettant la peinture d'images somptueuses et la création de musiques envoûtantes. Il s'agit du mariage de deux mondes, le mariage du sérieux aux douceurs du plaisir. De plus, il s'agit d'un terrain commun aux deux genres en fusion dans *The Faerie Queene*. En effet, tandis que des textes médiévaux tels que *Le roman de la rose* sont ouvertement allégoriques, les épopées classiques étaient, à la Renaissance, interprétées de façon allégorique. La question de savoir si Homère a écrit l'*Iliade* et l'*Odyssée* avec une quelconque intention allégorique se pose alors peu, et on procède quoi qu'il en soit à une lecture allégorique. Les fondations mêmes du genre épique sont donc liées à l'allégorie, et c'est sur cette voie que se sont construites les épopées après Homère. L'allégorie

⁶² « to fashion a gentleman or noble person in vertuous and gentle discipline. » E. Spenser, « A letter of the author », *The Faerie Queene*, p. 714. Traduction de M. Poirier, p. 81.

devient même un élément de la définition du genre, une convention, son mode. Ainsi, les épopées italiennes, *Orlando furioso* et *Gerusalemme liberata*, sont allégoriques. En témoigne le Tasse qui, dans son « *Allegoria del poema* », souligne que, par définition, la poésie héroïque est composée d'imitation et d'allégorie, la première enchantant l'âme des hommes, la seconde la formant.⁶³ On retrouve une fois de plus ce double objectif, enseignement et plaisir, lequel est concilié, dans l'allégorie, avec l'idée très répandue qu'un apprentissage avec fatigue est plus délectable que s'il ne requerrait aucun effort.⁶⁴ Cet apprentissage se joue à plusieurs niveaux dans la quête des sens possibles de l'allégorie. En dessous du sens littéral ou historique se trouve tout d'abord le sens allégorique ou typologique. Vient ensuite le sens moral ou tropologique. Puis enfin le sens anagogique ou eschatologique. Plus on creuse le texte, plus on s'éloigne de sa surface, plus on touche à des considérations d'envergure. En théorie, on peut aller ainsi presque infiniment, de sorte que l'interprétation allégorique n'est jamais réellement terminée, de sorte que l'enseignement du texte, son rôle didactique, ne prend jamais fin. Le texte apparaît donc comme une source inépuisable, sans cesse renouvelée.

C'est cette impression qui se dégage de *The Faerie Queene*. Même après une lecture attentive, puis une relecture, puis une autre, on a toujours l'impression qu'il y a plus, qu'on n'a seulement effleuré toute la richesse de l'œuvre. Il est donc tout à fait absurde de s'arrêter à la surface et d'y rester, de s'arrêter à la forme et de s'y enliser, tant à la lecture qu'en traduction. *The Faerie Queene* offre plus que de la poésie, la traduction doit donc en tenir compte et rendre non seulement le caractère épique de l'œuvre, mais

⁶³ K. Borris, *Allegory and Epic in English Renaissance Literature*, p. 13.

⁶⁴ "It is obvious that anything that is gained with fatigue seems sweeter than what is acquired without any effort." Giovanni Boccaccio, *Life of Dante* dans K. Borris, *Readings for Spenser*, p. 14.

son aspect allégorique. Un nouveau projet de traduction, différent de ceux de Legouis, de Reul et Poirier doit donc être élaboré.

Projet de traduction

Le lectorat francophone a eu droit à une introduction, une *traduction-introduction*. Aussi bonne soit-elle, elle demeure une introduction. Le temps est venu d'une *traduction-texte*, indépendante, et complète. Le temps est venu pour *La reine des fées* en français. Pourquoi se borner à la forme poétique, tandis que le texte offre beaucoup plus? Il est temps de faire place au roman, à l'épopée, à l'allégorie, pour ne parler que de ces aspects du texte. Il est temps de faire de ces aspects les traits préférés auxquels il faut rester fidèle. Ils ont bien entendu été présentés par les paratextes des traducteurs, mais, jusqu'à présent, en matière de traduction, la forme a toujours pris le dessus. La poésie, il ne faut pas la négliger, mais il faut la concevoir différemment, et non comme un obstacle. Il faut chercher à créer un effet de poésie dans la traduction, car, en s'inspirant de la règle de la vi-lisibilité, *La reine des fées* doit ressembler à *The Faerie Queene*, elle doit ressembler à un poème. Il ne faut toutefois pas rechercher à produire une copie carbone de la forme de l'original, l'effet de poésie, amplement suffisant pour les besoins et les objectifs de ma traduction, ne le demande d'ailleurs pas. Tout comme l'« effet de réel », dans la fiction, ne demande pas la réécriture directe du réel⁶⁵, l'effet de poésie ne requiert que l'impression, que l'illusion de la poésie. Il est sans doute possible de traduire une strophe de *The Faerie Queene* de façon très fidèle à la forme, mais le but présent n'est pas de traduire une seule strophe, c'est de les traduire toutes. Il faut donc faire de la praticabilité de la traduction une priorité. Il faut sans doute ainsi songer à réécrire la traduction de façon à la rendre poétique, et non seulement chercher à faire en premier lieu de la poésie. Il faut traduire, avant tout, et produire une traduction complète, car c'est ce qui n'a pas été fait jusqu'à présent. Il faut donc en revenir au sens, au contenu d'une œuvre qui n'est

⁶⁵ Voir, note 55. R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, p. 186-187.

pas uniquement poétique, mais épique et narrative. Les images, les métaphores et les allégories qui composent cette œuvre forment en réalité la poésie de Spenser. De leur traduction découlera la musique. Et c'est, en revenant à Bonnefoy, ce qui est essentiel.

Le temps est donc venu de dépoussiérer Spenser et de le présenter à nouveau au public français, de lui faire découvrir pleinement toutes les richesses d'une œuvre depuis trop longtemps oubliée. Alors, sans plus tarder, voici les deux premiers chants du premier livre de *La reine des fées*.

La reine des fées

Disposée en douze livres

représentant

douze vertus morales

À

la plus grande,

puissante

et

magnifique impératrice

reconnue pour sa piété,

sa vertu et son gracieux gouvernement,

Élizabeth, par la grâce de Dieu reine d'Angleterre,

de France, d'Irlande et de la Virginie, défenseuse de la foi et plus encore.

Son plus humble serviteur, Edmund Spenser,

en toute humilité,

dédie, présente et consacre

ses travaux à vivre éternellement

avec sa renommée.

Londres

1596

Le premier livre de *La reine des fées*
contenant
La légende du chevalier de la Croix Rouge,
ou
De la sainteté.

1

Moi l'homme, à qui la Muse, il y a déjà quelque temps, s'est déguisée,
comme le temps lui a appris, en simple Berger,
suis maintenant poussé à effectuer une tâche
pour laquelle ma flûte de Roseau, bien inappropriée, doit céder la place à d'austères trompettes :
et je dois maintenant chanter les gestes doux de Chevaliers et de gentes Dames,
dont les éloges ont sommeillé bien longtemps dans le silence.
À moi, fort simple en vérité, la Muse sacrée demande
de proclamer, haut et fort, parmi la foule qu'elle a assemblée :
des combats féroces et des amours fidèles moraliseront mon chant.

2

Alors aide-moi, Ô vierge sainte, la plus grande des neuf,
moi ton faible Novice, à accomplir ta volonté,
fait voir les parchemins antiques
qui reposent toujours sur tes éternels autels,
racontant les aventures des chevaliers Fées et de la plus noble *Tanaquill*,
à la recherche de qui le Prince Britannique

a si longtemps parcouru le monde, et souffert tant de maux,
 qu'il me faut compatir avec son mal non mérité :
 Ô aide mon faible esprit, et aiguise ma langue terne.

3

Et toi le plus redoutable rejeton du grand *Jupiter*,
 fils de la gente *Vénus*,
 qui avec ton dard cruel ce bon chevalier a tiré avec tant d'astuce,
 que maintenant voilà brûlant en son cœur un feu glorieux,
 laisse à présent de côté ton mortel arc d'ébène,
 et avec ta douce mère viens à mon aide :
 venez tous deux, et amenez avec vous le triomphant *Mars*,
 appareillé d'amour et de petites joies,
 après que son appétit meurtrier et sa rage de sang ont été apaisés.

4

Et avec eux, en plus, Ô céleste Déesse,
 reflet de la grâce et de la Majesté divine,
 grande Dame de la plus grande Île, dont la lumière,
 tout comme la lampe de *Phoebus*, brille sur le monde entier,
 éclairez de vos rayons ma faible vue,
 et élevez mes pensées trop humbles et trop viles,
 pour que je puisse concevoir en ce véritable genre glorieux
 qu'est le vôtre le sujet de mon modeste style :
 lequel à écouter je vous porte garant, Ô très chère, en toute révérence.

Chant I

Le Patron de la véritable Sainteté,

Contre l'immonde Erreur sort vainqueur :

L'Hypocrisie voulant sa capture,

En sa maison l'entretient.

1

Un noble Chevalier chevauchait par la plaine,
portant de puissantes armes, une armure et un bouclier d'argent,
sur lesquels de vieilles traces de blessures profondes demeurent,
des marques cruelles de plusieurs champs de bataille souillés par le sang;
et pourtant, jusqu'à ce jour, ce chevalier ne s'est jamais servi d'une arme.
Sa monture colérique grondait contre le mors couvert d'écume,
dédaignant l'idée de se courber, et de céder sa liberté à son cavalier.
Ce dernier semblait être un chevalier jovial, se tenant noblement sur la selle,
comme s'il était prêt pour une joute, ou à faire de féroces rencontres.

2

Et sur sa poitrine il portait une Croix couleur sang,
en souvenir de son Seigneur mourant,
pour lequel il portait fièrement ce glorieux insigne,
et était ainsi adoré des mortels comme des vivants :
sur son bouclier apparaissait le même symbole,
signifiant l'espoir suprême, lequel il possédait, aidé de son Seigneur :
juste, fidèle et sincère il était en paroles et gestes,

mais sa gaieté semblait un peu trop sérieuse et triste;
et pourtant il ne redoutait rien, étant toutefois redouté.

3

À une grande aventure il était lié,
laquelle la plus grande *Gloriana* lui avait donnée,
la plus grande et Glorieuse Reine du royaume des *Fées*,
pour gagner son adoration, et pour recevoir sa grâce,
chose qu'il désirait par dessus tous les objets terrestres;
et alors qu'il chevauchait il aspirait de tout cœur
à prouver sa puissance lors de braves combats contre ses adversaires,
et à apprendre à propos de sa nouvelle force;
contre son adversaire, un Dragon horrible et farouche.

4

Une ravissante Dame chevauchait noblement à ses côtés,
sur un humble Âne plus blanc que neige,
et pourtant elle était encore plus blanche, mais se cachait pour autant
derrière un voile qui descendait, dans tous ses replis, tout le long de son corps,
et par dessus une étole noire elle portait,
comme si, en son sein, elle avait été en deuil :
ainsi elle était triste, et son poids pesait sur sa lente monture :
il semblait se cacher en son cœur un souci particulier,
et au bout d'une laisse la suivait un agneau blanc comme lait.

5

Si pure et innocente, comme cet agneau,

elle était dans la vie et dans toute connaissance vertueuse,
 et son sang témoignant de sa descendance royale
 la plaçait dans la lignée des Rois anciens et des Reines de jadis
 à qui le sceptre s'étendait de l'Est aux rivages de l'Ouest,
 et tous leur étaient alors sujets,
 jusqu'au jour où ce démon infernal, terrible révolté,
 a ravagé toutes leurs terres, et hors d'elles les a chassés :
 ainsi pour les venger elle avait mandé ce Chevalier à son service.

6

Loin derrière elle un Nain traînait les pieds,
 soit qu'il était paresseux et ainsi destiné à être toujours dernier,
 soit qu'il mourait de fatigue à porter sur son dos le sac de sa dame,
 rempli de tout ce qu'elle pourrait nécessiter.
 Ainsi, alors qu'ils avançaient sur plaine,
 le ciel de nuages se couvrit,
 et *Jupiter* furieux fit si rapidement tomber des cieux
 une hideuse tempête de pluie qu'aucune âme ne fut épargnée,
 et ce couple et leurs compagnons furent aussitôt contraints à chercher à s'abriter.

7

Forcés à trouver quelque abri le plus rapidement possible,
 un bosquet ombragé non loin de là ils découvrirent,
 lequel promettait très certainement une aide pour faire face à la tempête :
 ses arbres si grands affichant leur simple fierté
 s'étendaient si largement qu'ils cachaient la lumière des cieux,

et empêchait tout pouvoir astral de pénétrer;
 et partout à l'intérieur se trouvait des sentiers et de grandes allées,
 tout couverts d'empreintes, et menant très profondément vers l'intérieur.
 Cela leur semblait être une retraite adéquate, alors ils y pénétrèrent.

8

Ils entrèrent, tous guidés vers l'avant par ce plaisir
 réjouissant qu'est celui d'écouter la douce harmonie
 chantée par les oiseaux qui, ici, à l'abri de la tempête menaçante,
 semblaient dans leur chant mépriser le ciel cruel.
 Bien des louanges ils peuvent adresser aux arbres si droits et si grands,
 le Pin navigateur, le Cèdre grand et fier,
 l'Orme couvert de vignes, le Peuplier, jamais sec,
 le Chêne du bâtisseur, seul et unique roi de toute la forêt,
 le Tremble pour les douves, et le Cyprès, quant à lui, voué aux funérailles.

9

Le Laurier, récompense des vaillants Conquérants
 et des sages Poètes, le Sapin qui toujours pleure,
 le Saule porté par les amoureux abandonnés,
 l'If obéissant à celui qui le plie,
 le Bouleau pour les flèches, le Saule pour le moulin,
 le doux sang de la Myrrhe dans la blessure amère,
 l'Hêtre guerrier, le Frêne pour aucun mal,
 l'Olivier porteur de fruits, et le Platane rond,
 l'Yeuse à sculpter, et l'Érable au cœur rarement sain.

10

Guidés par un grand plaisir, ils continuèrent alors leur chemin,
jusqu'à ce que la rugissante tempête s'apaise;
quand leur vint l'intention de retourner, ils errèrent,
et ne purent retrouver ce chemin qui leur apparaissait au départ,
et ne firent que s'égarer dans une direction ou dans l'autre, dans des voies inconnues,
encore plus loin du but que lorsqu'ils pensaient en être proches,
alors le doute s'empara d'eux : et si leur esprit n'était plus le leur?
Tant de chemins à suivre, tant de tournants ici et là,
qu'ils en étaient réduits à douter de tout et de rien.

11

Ils se résolurent enfin à aller de l'avant,
jusqu'à ce qu'ils aboutissent à une fin, qu'elle se trouve à l'intérieur ou bien à l'extérieur,
ce chemin ils prirent donc, le sentier qui semblait le plus battu,
et par où l'issue de ce labyrinthe semblait se trouver;
c'est ainsi, en suivant les traces, tels d'habiles chasseurs,
qu'ils aboutirent après un long moment à une caverne creuse
là où la forêt était la plus dense. Le vaillant Champion
descendit aussitôt de son brave coursier,
et au Nain il donna sa lance dont il n'avait alors plus besoin.

12

« Soyez bien prudent, lui dit alors la gente Dame,
d'imprudentes actions de votre part peuvent provoquer l'infortune :
le danger dissimulé, l'endroit inconnu et sauvage,

augurent d'épouvantables soucis :

souvent le feu est sans fumée, et le péril sans aucun avertissement :

ainsi votre coup, Sire Chevalier, retenez, jusqu'à ce que la situation soit analysée davantage. »

« Ah! Dame, dit-il, il serait honteux de retirer

le pied placé à l'avant de peur qu'une ombre se cache :

la Vertu se donne lumière, pour qu'elle puisse affronter et pénétrer la noirceur. »

13

« Vrai, répondit-elle, mais du péril de cet endroit

je préfère vous avertir maintenant avant qu'il ne soit trop tard,

ne souhaitant aucunement vous voir en revenir en terrible disgrâce,

la sagesse prévient qu'une fois le pied posé devant la porte,

il faut évaluer la marche, et s'il le faut, battre en retraite.

Vous êtes dans la forêt de l'égarement, il s'agit du *repaire d'Erreur*,

un monstre vil, lequel est détesté de Dieu et de l'homme :

en conséquent je vous dis, prenez garde. » « Sauvons-nous!

s'écria alors le Nain peureux, aucun homme ne devrait être ici. »

14

Mais rempli de feu et d'avidité audace,

le jeune chevalier ne pouvait aucunement rester en place,

et ainsi vers l'intérieur du trou noir il se dirigea, et regarda :

son armure brillante produit alors une faible lueur sombre,

semblable à une ombre, avec laquelle il vit l'exécrable monstre clairement,

à moitié comme un serpent horriblement déployé,

tandis que l'autre moitié prenait la forme d'une femme,
elle était des plus répugnantes, crasseuses, immondes,
et dans son infamie elle était des plus détestables.

15

Et alors qu'elle prenait place sur le sol sale,
sa grosse et longue queue dans toute sa tanière se déploya,
prenant ainsi toute la place, tant bien même elle était toute enroulée
et toute pleine de nœuds. Elle se terminait par un dard mortel.
De ce monstre en découlait une progéniture d'un millier d'autres plus petits,
qu'elle nourrissait chaque jour, qui tétaient d'elle ses poisons,
chacun de formes diverses, mais tous maudits :
à la minute où cette lumière grossière sur eux brilla,
à l'intérieur de sa bouche ils se glissèrent, et puis soudainement disparurent.

16

Leur soudaine approche l' alarma à la faire sortir de sa tanière,
à la hâte, brandissant sa queue hideuse au-dessus de sa tête maudite,
dont les plis étaient maintenant montrés au grand jour,
étirés à présent à leur pleine longueur, ne laissant voir aucune ride.
Elle regarda autour d'elle, et voyant un opposant en maille
complètement armé, elle songea aussitôt à faire demi-tour;
car la lumière elle détestait le plus, autant que la blessure mortelle,
et elle était habituée à rester dans la noirceur désertique,
où personne ne pouvait la voir, autant qu'elle ne pouvait rien voir.

17

C'est alors, voyant ce recul, que le vaillant Elfe
se jeta tel un Lion féroce sur sa proie fuyante,
et avec sa lame tranchante il la retint audacieusement,
l'empêchant de quitter, la forçant à rester :
ainsi enragée, elle se mit à braire bruyamment,
et se retournant féroce, brandit sa queue mouchetée vers l'avant,
menaçant avec son vilain dard de le réduire à néant :
lui, aucunement atterré, sa puissante main leva dans les airs :
le coup atterrit et frappa de la tête jusqu'à l'épaule.

18

Bien stupéfaite par ce coup, ses sens furent étourdis,
mais bouillonnant de rage elle rassembla toutes ses forces,
et tout d'un coup son corps animal s'éleva haut dans les airs
avec encore plus de force qu'avant :
enroulant ses arrières traîtresses sur elle-même et tout autour,
elle se jeta furieusement sur son bouclier,
et son immense traînée soudainement sur son corps s'enroula,
et sa main et son pied tentèrent en vain de se sortir de là :
Dieu vienne en aide à l'homme qui est aussi enveloppé dans la duplicité sans fin d'*Erreur*.

19

Sa Dame en peine de le voir ainsi douloureusement en détresse,
lui cria : « Sire Chevalier, révélez-vous,
ajoutez de la foi à votre force, et ne manquez pas de courage :

étranglez-la, car sinon c'est vous qu'elle étranglera. »

Quand il entendit ces paroles, grandement perplexe,
la source de sa colère piquant sa rage et son grand dédain,
il rassembla toutes ses forces et réussit à se libérer une main,
avec laquelle il la saisit à la gorge lui causant tant de douleur
que rapidement elle fut forcée à relâcher la poigne de ses malicieux anneaux.

20

Face à cet affront elle cracha hors de sa sale mâchoire
toute une mare d'un poison horrible et noir,
tout plein de grands morceaux de chair et d'autres particules crues,
laquelle mixture empestait si vivement, qu'il fut contraint à lâcher prise,
et à lui tourner le dos : son vomi était rempli de livres et d'autres papiers,
ainsi que de grenouilles et de crapauds répugnants,
auxquels ils manquaient les yeux, et qui en rampant
cherchaient quelque voie à travers les mauvaises herbes :
sa vomissure dégoûtante souilla alors les alentours.

21

C'est tout comme lorsque le vieux père *Nilus* a commencé
à se gonfler d'orgueil opportun au-dessus de la vallée égyptienne,
ses vagues fécondes déversant du fertile limon,
et recouvrant chaque plaine et chaque bas vallon :
mais quand plus tard sa dernière marée commença à se retirer,
d'énormes tas de boue il laissa derrière lui,
dans lesquels sont engendrés dix mille variétés de créatures,

en partie mâles, en partie femelles, qui doivent la vie à sa semence féconde;
de telles formes monstrueuses nul part ailleurs l'homme a rencontrées.

22

La même tout aussi douloureusement ébranlée que le chevalier,
qui s'est presque étouffé avec la mortelle puanteur,
ses forces déclinant, il ne pouvait plus se battre.
Et quand le démon s'aperçut que son courage diminuait,
elle déversa hors de son infernal réservoir
sa fructueuse progéniture maudite de petits serpents,
monstres déformés, immondes, et noirs comme de l'encre,
lesquels, se massant tout autour de ses jambes, rampaient, cherchaient à grimper,
et ainsi l'encombraient beaucoup, mais ne pouvaient lui faire aucun mal.

23

Comme un paisible Berger lors d'une douce soirée,
alors que *Phébus* vermeil commence à décliner à l'ouest,
haut sur une colline, pour bien voir son troupeau,
observe lesquels broutent leur souper avec le plus d'ardeur,
un nuage de moucherons harcelants tentant de l'agresser,
tous cherchant à l'affliger à l'aide de leur bien faible dard,
à un point tel où ainsi dérangé nul part il peut sommeiller,
mais de ses mains rustiques leurs délicates ailes il balaie,
et trop souvent se résigne à leurs murmures.

24

Se retrouvant ainsi dans un triste état, et de peur plus de la honte

que du péril évident dans lequel il se trouvait,
 à moitié furieux sur son opposant se lança,
 résolu dans son esprit soudainement à gagner,
 ou bien à perdre sur le champ, avant même de s'arrêter;
 et il la frappa avec une force plus qu'humaine,
 que de son corps tout plein de péchés obscènes
 il coupa sa tête haineuse sans pitié ni remords;
 un flot de sang noir et froid ruissela alors hors de son corps.

25

Sa progéniture éparpillée, dès qu'ils s'aperçurent
 que leur très chère Parente si violemment s'était écroulée sur le sol,
 grognant si mortellement, tous troublés par la peur,
 se rassemblèrent tout autour de la dépouille,
 songeant à leur entrée habituelle qu'ils trouvaient à sa grande gueule :
 mais restant là devant le corps, abasourdis,
 ils se placèrent ici et là, partout où la blessure ruisselait,
 et sucèrent alors le sang de leur mère mourante,
 faisant ainsi de sa mort leur vie, et donc de son mal leur bien.

26

Cette vue détestable l'étonna grandement,
 de voir ces petits diabolins, de la nature rejetés et du ciel maudits,
 dévorer ainsi leur mère; et tandis qu'il les regardait,
 alors que leur soif de sang fut enfin satisfaite,
 leur ventre tout gonflé il vit exploser,

et leurs intestins se déverser devant eux :

quelle digne fin pour ceux qui ont bu la vie même de celle qui leur a donné la leur;

maintenant il ne lui restait plus d'effort à fournir,

ses adversaires s'étaient tués eux-mêmes, qu'il lui fallait combattre.

27

Par chance, sa Dame voyant tout cela, de très loin

s'approcha à la hâte pour le féliciter de sa victoire, et dit :

« Vaillant chevalier, né sous une bonne étoile,

qui voit reposer à ses pieds son adversaire vaincu,

vous méritez bien l'armure que vous portez,

car vous avez remporté une gloire certaine en ce jour,

et prouvé votre force contre un ennemi fort lui-aussi,

et cela en votre première aventure : je prie que bien d'autres se présentent,

et souhaite éternellement que leur succès en soit de même. »

28

Il remonta alors sur sa monture,

et avec la Dame chercha à rebrousser chemin,

empruntant ce chemin qui était apparemment le plus battu,

ne se laissant prendre par les fourches qu'il présentait,

mais toujours suivant le chemin jusqu'à sa fin,

et voilà qu'enfin ce chemin hors de la forêt les conduisit.

Alors vers l'avant sa route (ayant Dieu comme ami)

il continua, et de nouvelles aventures rechercha,

mais longue elle fut avant que d'une autre il puisse entendre parler.

29

Après un long moment il rencontrèrent par chance sur la route
un homme âgé, vêtu d'une longue robe noire,
les pieds nus, la barbe grise et même blanche par endroits,
et à la ceinture son livre pendait;
il semblait sobre et bien sagement triste,
et ses yeux sur le sol étaient rivés,
simple en apparence, dépouillé de toute mauvaise malice,
et tout en marchant il priait alors qu'il avançait,
et souvent se frappait la poitrine, tout comme quelqu'un qui se repent.

30

Ce dernier salua le chevalier, s'inclinant humblement devant lui
qui lui rendit la salutation, comme le veut la courtoisie :
et après il lui demanda s'il savait quoi que ce soit à propos d'étranges aventures
qui pouvaient survenir dans les parages.
« Ah, mon cher fils, répondit-il, comment pourrais-je savoir, enfin,
moi, un ridicule vieillard vivant dans une cellule cachée,
chapelet à la main en attendant son propre trépas,
comment pourrais-je avoir quelque information à propos de la guerre
ou des troubles du monde? De ces choses les saints pères ne se préoccupent guère.

31

Mais si du danger qui non loin d'ici habite,
et du mal qu'on élève et pousse à se reproduire vous désirez entendre,
d'un homme étrange je puis vous dire quelques mots,

un homme qui cette contrée d'un bout à l'autre a réduit à la désolation. »

« Ma requête, dit-il, est principalement à propos de tels sujets,

et je vous récompenserai bien de montrer l'endroit

où un tel mauvais esprit écoule ses jours :

car il est pour toute la chevalerie une effroyable disgrâce,

qu'une aussi maudite créature puisse rester en vie si longtemps. »

32

« Bien loin, dit-il, dans les contrées sauvages est située son antre,

et aucune âme qui vive ne peut y passer,

sans s'aventurer dans une détresse immense. »

« Mais, dit alors la Dame, nous avançons vers la nuit,

et je remarque bien que votre dernier combat

vous a tout de même épuisé : car on peut bien être fort,

mais en cherchant le repos ne retrouvera-t-on pas la puissance?

Le Soleil qui file d'un bout à l'autre du ciel durant toute la journée,

la nuit doit bien reposer ses chevaux parmi les vagues de l'Océan.

33

Ainsi avec le Soleil prenez votre repos, Sire,

et avec une nouvelle journée commencez de nouveaux travaux :

une nuit sans trouble, dit-on, porte conseil. »

« Voilà maintenant que vous avez été sagement conseillé, Sire chevalier,

dit alors l'homme âgé; la façon de gagner

est de bien savoir porter attention aux conseils :

à présent la journée tire à sa fin; venez donc chez moi

prendre hôtel pour la nuit. » Le chevalier en était bien content :
il se rendit donc avec ce saint père à sa maison.

34

Il s'agissait d'un petit ermitage situé au bas d'un vallon,
tout juste à côté d'une forêt,
loin d'où les gens habitent, malgré que ceux-ci,
dans leurs voyages, passent tout près :
un peu à côté est édifiée une sainte chapelle,
dans laquelle l'Hermite à chaque jour se rend
pour dire les choses saintes le matin et le soir :
et puis là coule un ruisseau aussi clair que le cristal,
qui d'une fontaine sacrée prend vie.

35

Arrivés à destination ils remplirent la petite maison,
et ne cherchèrent pas à trouver là quelque divertissement, car il ne s'y en trouvait guère :
leur festin fut leur repos, et cela à leur volonté convenait tout à fait;
le plus noble esprit est celui qui sait se contenter.
Avec de beaux discours la soirée ils animèrent :
car le vieil homme avait en banque de bien jolis mots,
et avec eux pouvait remplir sa langue et la rendre aussi lisse que le verre.
Des histoires il raconta à propos des Saints et des Papes,
et toujours il ajoutait, avant et après, un *Ave Maria*.

36

La nuit tombante se glissa donc sur eux rapidement,

et la forte humidité s'empara de la prunelle de leur yeux,
 pendant que le messager de Morphée sur eux
 lança son sort sommeillant, lequel au sommeil les amena :
 à leur lit ses invités il conduisit,
 et quand ils furent tous bien noyés dans le sommeil mortel,
 à ses études il se rendit, et parmi
 les livres de magie et d'art divers,
 il chercha des charmes puissants, pour troubler des esprits rêveurs.

37

Et puis, choisissant quelques mots parmi les plus horribles,
 (qu'ils ne soient lus de personne) il fabriqua avec eux des vers
 avec lesquels, joints à d'autres sortilèges tout aussi terribles,
 il éveilla l'effrayante Dame de *Pluton*, noire et mauvaise,
 et maudit le ciel, et dit d'honteux reproches du plus grand Dieu,
 le seigneur de la lumière et de la vie, lui un homme effronté et méchant,
 qui eut l'audace d'appeler par son véritable nom le grand *Gorgon*,
 prince des ténèbres et de la morte nuit,
 par qui le *Cocyste* tremble et le *Styx* coule.

38

Alors il invoqua hors de la redoutable et profonde noirceur
 des légions d'Esprits follets, qui tout comme de petites mouches
 tourbillonnaient autour de sa tête éternellement damnée,
 attendant qu'il applique leurs services
 à aider ses amis, ou bien énerver ses ennemis :

de ceux-ci il en choisit deux, les deux plus faux,
et plus aptes à forger des mensonges semblant être vrais;
à un d'entre eux il donna un message,
tandis que l'autre il réservait à un autre travail.

39

Le premier trouva rapidement sa voie à travers l'air dispersé et vide,
ainsi qu'à travers le vaste et profond monde des eaux,
pour se rendre enfin en toute vitesse à la maison de *Morphée*.
Dans les entrailles de la terre raide,
et basse, là où le soleil jamais ne brille,
est son antre; là *Thétis* son lit mouillé
à nettoyer est condamnée, et *Cynthia*
toujours d'argent couvre sa tête inclinante,
tandis que la triste nuit au-dessus de lui son manteau noir étend.

40

Ses doubles portes il trouva fermées à clé,
l'une élégamment faite d'ivoire brunissant,
l'autre toute recouverte d'argent;
et des chiens bien éveillés devant elles se trouvent,
veillant à bannir l'Attention leur ennemie,
qui souvent trouble le doux Sommeil.
Entre eux l'Esprit passa silencieusement,
et devant *Morphée* se trouva, lequel il trouva bien noyé
dans un état sommeillant : de rien il ne semble tenir compte.

41

De plus, pour l'apaiser dans son doux sommeil,
un léger filet d'eau de hauts rochers descendait en cascade,
et du ciel toujours tombait une bruine sur le toit,
le tout mélangé aux murmures du vent était bien semblable
à un essaim d'Abeilles, et le laissait bien évanoui dans son lit.
Aucun autre bruit, même les cris de personnes troublées,
comme il y en a tant qui peuvent bien agacer cette cité emmurée,
ne pouvait être entendu en ce lieu : mais le Calme négligent repose,
enveloppé dans le silence éternel loin de ses ennemis.

42

Le Messenger s'approchant, à lui adressa la parole,
mais ses mots futiles allèrent vers lui en vain :
si profondément il dormait, que personne ne pouvait réussir à le réveiller.
C'est alors qu'il le frappa brutalement, et puis le poussa
de toutes ses forces, après quoi il commença à s'étirer :
mais il le brassa alors si fort qu'il fut bien contraint à parler.
Comme un rêveur, à qui le cerveau asséché est aux prises
avec des visions troublées et des fantasmes faibles,
il marmonna faiblement, mais ne voulait aucunement briser totalement son silence.

43

L'esprit follet chercha alors à le réveiller plus audacieusement,
et le menaça avec le redoutable nom
d'*Hécate* : à cela il s'éveilla,

et relevant sa lourde tête, avec blâme
 et à moitié enragé il lui demanda pourquoi il était venu.
 « Moi devant vous, dit-il, *Archimago* a envoyé,
 lui qui réussit à apprivoiser les inapprivoisables esprits follets,
 il vous demande de lui envoyer pour son usage
 un ingénieux rêve faux, qui peut tromper les sens des rêveurs.

44

Le Dieu obéit, et appelant à lui à l'instant
 un rêve divers hors de sa sombre prison,
 le lui livra en ses mains, et puis rabaissa sa lourde tête,
 dépourvue de toute peine anxieuse,
 et ses sens furent instantanément engourdis et paralysés.
 L'autre retourna sur ses pas par la porte d'ivoire,
 remonta comme la lumière et comme l'alouette réjouie,
 et sur ses petites ailes le rêve il portait,
 en hâte jusqu'à son seigneur, là où il l'avait laissé.

45

Lequel pendant tout ce temps avec des charmes et des arts occultes,
 avait fait une Dame avec cet autre Esprit,
 et avait conçu avec de l'air liquide et brillant ses tendres parties
 de façon si vive et si semblable pour la vue de tous les hommes,
 que les faibles sens pouvaient en être bien ravis :
 l'artisan par toute son ingéniosité était
 tout à fait séduit devant une telle réussite :

il l'habilla tout de blanc, et par dessus jeta une étole noire,
et voilà que pour *Una* elle pouvait si bien passer.

46

Maintenant que le rêve vide et frivole lui était apporté,
à ce chevalier Elfe il le donna en toute méchanceté,
tandis qu'il sommeillait profondément sans aucune pensée maléfique,
et avec de fausses images il abusa de son imagination,
comme il lui avait été si bien enseigné :
et à cette nouvelle créature tout juste née ou plutôt fabriquée,
toute pleine de la duplicité de son artisan,
il montra comment avec ruse elle pouvait bien imiter la Dame,
avec laquelle la ressemblance était si frappante sous ses apparences.

47

Ainsi bien instruit, à leur travail se hâtèrent,
et arrivant là où le chevalier gisait endormi,
l'un se plaça à sa robuste tête,
et lui fit rêver d'amour et jeux érotiques,
qui pouvaient bien faire fondre son cœur d'homme,
baigné dans le bonheur gratuit et la joie vilaine :
ainsi il lui sembla que sa Dame à ses côtés reposait,
et qu'à lui se lamentait, à savoir comment le faux garçon ailé
son cœur chaste a assujetti pour être le jouet de la Dame aux plaisirs.

48

Elle-même de la beauté la Reine souveraine,

la gente *Vénus* semblait à son lit l'amener,
celle qui, éveillé, il désirait toujours
qu'elle soit la plus chaste des fleurs,
venant à la vie sur une branche de la terre, la fille d'un roi,
maintenant une amoureuse déchue réduite à la servitude :
c'est pourquoi les *Grâces* semblaient toutes chanter,
Hymen iō Hymen, dansant tout autour, pendant que
la fraîche *Flora* la couronnait de guirlandes de lierre.

49

Dans cette grande passion de désir inhabituel,
ou d'habituelle peur de poser un geste fautif,
il s'éveilla tout d'un coup, comme s'il flairait quelque chose de suspect,
quelque mal secret, ou un de ses ennemis cachés :
mais devant sa figure se trouvait sa Dame,
cachant sous son étole noire crochet et appât,
et qui, rougissant à moitié, lui offrait un baiser,
avec de douces paroles et des regards amoureux,
tout à fait comme la vierge véritable, pour laquelle le chevalier la méprit.

50

Décidément consterné par cette vision odieuse,
et à moitié enragé de la trouver sans aucune honte agir de la sorte,
il songea un moment à la terrasser dans sa féroce indignation,
mais son feu rapide fut tempéré par sa sage souffrance,
il retint donc sa main, et s'avisa qu'il devait vérifier ses perceptions,

et tenter sa vérité apparente.

Se tordant les mains comme le font les femmes pieuses et sages,
elle se mit à pleurer, de façon à inciter la pitié,
à la fois pour son sang noble et pour sa douce jeunesse.

51

Elle ajouta : « Ah Sire, mon Seigneur et mon amour,
dois-je accuser le cruel destin caché,
et les grandes causes venues tout droit du ciel là-haut,
ou encore le Dieu aveugle, qui me consterne ainsi,
car qui aurait cru que de l'amour puisse m'attirer une telle haine?
Mais pourtant il me force à être ainsi, ou bien à mourir.
Je mérite la mort : mais plaignez bien mon misérable état,
vous, que ma destinée vengeresse
a porté juge de ma vie ou de ma mort indifféremment.

52

Votre propre très cher bien m'a tout d'abord forcé
à quitter le royaume de mon Père (à ce moment elle s'arrêta en larmes;
son cœur enflé semblait ainsi empêcher sa parole,
mais elle put par la suite poursuivre). Mes plus faibles années
captive de la fortune et fragile face aux peurs de ce monde
j'ai été, et j'ai volé jusqu'à votre foi pour le secours et une aide certaine :
ne me laissez pas mourir en peine et en longues larmes. »
« Mais ma Dame, dit-il, quelle est la source d'une telle consternation?
Qu'est-ce qui vous effraie, et qui peut conforter aussi mes peurs? »

53

« L'amour de votre personne, dit-elle, et la sinistre détresse
m'empêchent de dormir, mais gaspille plutôt la lasse nuit
en angoisse secrète et plainte sans pitié,
tandis que dans un sommeil sans préoccupation vous vous trouvez noyé. »
Ses mots douteux firent que le redoutable chevalier soupçonne
sa vérité : mais puisqu'il ne connaissait pas l'envers de la vérité,
son amour éclatant avec de l'immonde méchanceté dédaigneuse
il ne reprocha pas, mais dit : « Chère Dame je ne savais que
pour moi tant d'affliction en vous avait grandie.

54

Soyez assurée, votre peine n'est pas tombée sur le sol;
car tout autant que la vie est précieuse pour mon cœur,
je chéris votre amour, et me tiens en votre lien;
ne laissez pas de vaines peurs vous causer des maux inutiles,
tandis qu'il n'y en a aucune raison, mais à votre repos laissez vous aller. »
Sans être tout à fait contentée, elle sembla du moins apaiser
ses plaintes et ses pleurs, enchantés par son art,
et nourris de mots qui ne pouvait autrement que plaire,
ainsi se glissant tout doucement, elle se retourna à son aise.

55

Pendant longtemps après il se questionna sur son humeur,
affligé grandement à penser que cette gente Dame était aussi légère,
car pour sa défense il devait encore faire couler son sang.

Enfin, la fatigue due à son dernier combat avait bien
amené un sommeil tout aussi épuisant,
un rêve troublé qui ébranle le cerveau avec
des bosquets, des lits, et les chers délices des Dames :
mais quand il se rendit compte que tout le mal qu'il se donnait était vain,
avec cet esprit mal formé il retourna à nouveau.

Chant II

*Le grand Enchanteur rusé sépare
le Chevalier de la Croix Rouge de la Vérité :
à sa place apparaît la gente fausseté,
laquelle travaille à sa ruine.*

1

À cette heure le wagonnier Nordique avait couché
sa septuple traînée derrière l'inébranlable étoile,
qui même dans les vagues de l'Océan ne se mouille point,
mais fermement reste fixe, et envoie de la lumière de bien loin
à tous, qui dans les vastes profondeurs errent :
et le gai Chantecler avec sa note stridente
avait une fois averti, que le char enflammé de *Phébus*,
à la hâte grimpait la colline de l'Est,
tout envieux que la nuit si longtemps occupait son espace.

2

Quand ces messagers maudits de l'enfer,
ce rêve simulé, et cet Esprit joliment forgé,
se présentèrent devant leur maître tordu, et racontèrent
leurs peines sans butins, et leur nuit sans succès :
tout enragés de voir la puissance de ses talents ainsi trompée,
il les menaça de maux infernaux et de la colère
de la malheureuse *Proserpine* pour les effrayer.

Mais lorsqu'il vit que ses menaces étaient bien vaines,
il se retourna, et se mit à chercher ses livres malsains à nouveau.

3

Par la suite il prit la belle artificielle,
et cet autre faux Esprit, sur lequel il étendit
un semblant de corps fait d'air subtil,
ressemblant à celui d'un jeune Écuyer, dans l'amour et dans le désir
ayant mené de façon si relâchée ses jours gratuits,
sans aucun égard pour les armes ou pour les combats redoutables :
ces deux il prit, et dans un lit secret,
couvert de noirceur et d'une nuit de méfaits,
les coucha ensemble, pour qu'ils puissent se réjouir de vains délices.

4

Sur le champ il court à la hâte avec une fidélité simulée
jusqu'à son invité, qui après avoir eu des visions
et des rêves troublés commençait à prendre un meilleur repos,
mais soudainement il le réveille avec des peurs effrayantes,
comme s'il avait été aux prises avec des démons ou des esprits damnés,
et l'appelle en lui disant : « Allez, levez-vous triste jeune homme,
qui vieillissez ici dans le sommeil, tandis que des esprits tordus
se sont entremêlés dans les chaînes honteuses de Vénus;
venez voir, comment votre fausse Dame entâche son honneur. »

5

Déconcerté, il se leva tout d'un coup

épée à la main, et avec le vieil homme alla;
celui-ci rapidement l'emmena en un endroit secret,
où le faux couple était de si près joint l'un à l'autre
dans le désir gratuit et les caresses obscènes :
quand il les vit il s'enflamma de feu jaloux,
l'œil de la raison était par la rage aveuglé,
et il les aurait bien terrassés dans sa furieuse colère,
mais il en fut avec peine restreint par cet homme âgé.

6

Retournant à son lit en grands tourments,
et en amère colère de sa vision coupable,
il ne pouvait dormir, mais dévorait plutôt son cœur vaillant,
et gaspillait sa force intérieure à de profonds mépris,
fatigué de la vie, et de cette trop longue nuit passée à s'en faire.
Enfin, le bel *Éosphoros* dans le ciel le plus haut
avait allumé sa lampe, et ainsi amenait la lumière de l'aube,
alors il se leva, et s'habilla rapidement;
le nain lui apporta sa monture : ainsi tous deux ils partirent.

7

Mais quand la belle Aurore aux doigts rosés,
tannée du lit de safran de *Tithone*,
avait étendu sa robe pourpre à travers l'air humide,
et par dessus les hautes collines révélées par *Titan*,
la vierge royale secoua sa tête encore sommeillante,

et s'élevant hors sa basse couche,
 jeta des regards à la recherche de son chevalier, qui loin de là s'était sauvé,
 et de son nain, qui veillait chaque heure à ses besoins;
 elle se mit alors à gémir et à pleurer, face à sa déplorable détresse.

8

Et après lui elle chevaucha avec autant de vitesse
 que sa lente bête pouvait lui donner; mais c'était bien en vain :
 car il avait déjà été porté si loin par sa monture aux pieds légers,
 piqué par la colère et le féroce dédain enflammé,
 que de le suivre n'était qu'un mal sans fruits;
 pourtant elle ne voulait reposer ses membres épuisés,
 et chaque colline et chaque vallon, chaque forêt et chaque plaine
 elle fouilla, douloureusement blessée en sa gente poitrine,
 par lui qui l'avait quittée sans gentillesse, lui qu'elle aimait plus que tout autre.

9

Mais le subtil *Archimago* quand ses invités
 il vit divisés en deux groupes,
 et *Una* errant dans les bois et les forêts,
 pour poursuivre son plan, il célébra ses arts diaboliques,
 qui avaient tant de prise sur les cœurs vrais :
 toutefois il ne prit pas de repos, et s'adonna à d'autres moyens,
 par lesquels il pourrait obtenir de nouveaux succès :
 car il la détestait comme un serpent sifflant,
 et dans tous ses malheurs prenait le plus grand plaisir.

10

Il conçut alors de se déguiser;
car avec sa puissante science il pouvait prendre
autant de formes et d'aspects semblant bien sages,
que *Protée* lui-même pouvait prendre :
parfois un oiseau, parfois un poisson dans un lac,
d'autres fois un renard, d'autres encore un terrible dragon,
que lui-même par peur faisait trembler, et souvent se sauver.
Ô, mais qui peut bien révéler les pouvoirs secrets des herbes,
et la puissance des sortilèges magiques?

11

Mais présentement le choix semblait évident que
de revêtir la personne de ce bon chevalier, son dernier invité enchanté :
en une puissante armure il fut alors vêtu :
un bouclier d'argent, et sur sa lâche poitrine
une croix couleur sang, et sur sa traître crête
tout un éventail de cheveux de diverses couleurs :
ce dernier semblait être un chevalier jovial, bien habillé,
et quand il monta sur son libre coursier,
pour *Saint Georges* lui-même on l'aurait pris.

12

Mais ce chevalier, dont il avait pris l'apparence,
le véritable *Saint Georges*, s'égarait loin de là,
toujours se sauvant de ses pensées et de sa peur jalouse;

la volonté était son guide, mais son chagrin le conduisait à se perdre.

Enfin il eut la chance de rencontrer sur sa route

un infidèle Sarrasin armé de la tête aux pieds,

portant un bouclier sur lequel était écrit en lettres vives

Sans foy : il était grand et costaud,

et ne se souciait guère ni de Dieu ni des hommes.

13

Il avait une gente compagne de sa sorte,

une bonne Dame habillée de rouge écarlate,

avec des broderies d'or, et de perles de grande valeur,

et sur sa tête elle portait tout comme une mitre *Perse*,

garnie de couronnes et de pierres précieuses,

lesquelles ses amoureux généreux lui avaient offertes;

son palefroi sauvage était tout couvert de harnais brillants,

tissés comme une vague, avec une bride à laquelle sonnait

des grelots d'or et un mors vaillamment bosselé.

14

Avec des frivolités et du badinage courtois

elle entretenait son amoureux jusqu'au bout :

mais quand elle aperçut le chevalier avec sa lance s'avançant,

elle laissa sans hésiter ses rires et ses jeux,

et supplia son chevalier de s'élancer contre lui :

son adversaire était sous sa main. Poussé par ses pulsions,

et dans l'espoir de remporter le cœur de sa Dame en ce jour,

il éperonna rapidement son cheval : sur ses flancs le sang rouge
coula et laissa une trace sur le sol alors qu'il s'élançait.

15

Le chevalier de la *Croix Rouge*, quand il le vit,
éperonner si vivement avec tant de rage et de dépit,
abaissa sa lance, et au devant chevaucha :
bien rapidement ils se rencontrèrent, tous deux méchants et furieux,
hébétés par leur force hideuse,
leurs montures chancelantes, et tout étonnées de rester debout,
et eux-mêmes trop violemment rigoureux,
abasourdis par les coups frappés de leurs propres mains,
font marche arrière, et chacun cédant à l'autre du terrain.

16

Tout comme deux béliers émoussés par de l'ambitieuse fierté,
se battent pour la gouvernance d'un troupeau riche en toisons,
leur front cornu si féroce d'un côté comme de l'autre,
se rencontrent, et avec la terreur du choc tous deux sont stupéfaits,
et restent là, aussi immobiles que des blocs,
oubliant même la victoire en suspens:
ainsi étaient ces deux-là, aussi immobiles que des rochers,
tous deux le regard féroce, tenant en vain
dans leurs mains les restes brisés de leur cruauté.

17

Le *Sarrasin* dans la douleur et le découragement

dégaina son épée, et se lança féroce sur lui;
 lui qui savait bien l'éviter, et répondre à un coup par un coup :
 tous deux cherchaient à rivaliser l'autre avec autant de puissance,
 et cherchaient bien cruellement l'endroit ou le flanc à percer de leur fer :
 le courage mécontent ne cède pied à l'ennemi.
 Le fer éclatant s'envole comme d'une forge
 hors de leurs boucliers brûlants, et des rivières
 de sang pourpre colorent à présent les champs verdoyants.

18

« Maudit soit cette Croix, dit alors le *Sarrasin*,
 qui protège ton corps des tiraillements de la mort;
 car celle-ci je t'aurais donnée depuis longtemps,
 s'il n'avait été de ce charme que tu portes qui la prévient :
 mais je te préviens tout de même, assure-toi de bien cacher ta tête. »
 Et sur ces mots sur sa crête avec une violence si outrageuse
 il frappa, qu'une bonne partie de celle-ci se détacha du reste,
 mais le coup, du reste, dévia sur son bouclier,
 qui du blâme, le bénissant, le protégeait entièrement.

19

Devant cette étonnante colère, l'étincelle dormante
 de la vertu naturelle en lui s'éveilla,
 et à son casque hautain il porta un coup,
 si puissant, que l'acier fendit, et qu'il se rendit
 jusqu'à la tête. S'écroulant, toujours en vie,

de sa bouche en sang il embrassa sa mère la terre,
 accueillant sa tombe : son fantôme plaignant s'accrocha
 à la chair fragile; mais enfin il s'envola, rejoignant
 les âmes des hommes qui vivent ainsi égarés.

20

La Dame quand elle vit son champion chuter,
 comme les vieilles ruines d'une tour brisée,
 ne resta pas pour pleurer ses déplorables funérailles,
 mais de lui s'enfuit de toutes ses forces;
 après elle il courut aussi rapidement qu'il le pouvait,
 demandant au nain d'apporter avec lui
 le bouclier du *Sarrasin*, symbole du conquérant,
 et bien vite il la rattrapa, et lui demanda de rester,
 car il n'y avait de raison de l'effrayer jusqu'à la consterner.

21

Se retournant avec une expression incitant la pitié,
 elle s'écria : « Pitié! De la pitié, Sire, promettez
 de démontrer envers une Dame sans défense,
 sujette à de lourdes malchances, ainsi qu'à votre puissante volonté. »
 Sa basse humilité en de si riches habits et en son air si glorieux,
 provoqua en son vaillant cœur héroïque de forts mouvements,
 et le poussa à dire : « Chère Dame, votre soudain renversement
 me fait éprouver beaucoup de pitié; mais à présent mettez la peur
 de côté, et dites-moi, à la fois qui vous êtes, et qui était celui que vous accompagniez. »

22

Fondant en larmes, elle commença alors à se lamenter :

« Cette misérable femme, qui par la bien triste heure
se voit à présent placée sous votre commandement,
avant que les cieux en colère sur elle se déchaînent,
et que la fausse fortune la trahisse à votre puissance,
était (Ô, mais qu'est-il advenu de ce que j'étais?)
née fille unique d'un Empereur, lequel avait
pour royaume tout l'Occident grand et vaste,
et avait dressé son trône bien haut, là où passe le *Tibre*.

23

Pendant les premières fleurs de mes plus fraîches années,
il m'unit au seul héritier d'un roi
des plus puissants, si riche et si sage,
jamais il n'y eut de Prince si fidèle et si noble,
jamais il n'y eut de Prince si doux et si débonnaire;
mais ici prennent fin mes jours espérés de brillant mariage,
mon si cher Seigneur a chuté de l'escalier des grands honneurs,
entre les mains de son ennemi maudit,
et cruellement a été tué, et je serai toujours en deuil.

24

Son corps béni dépouillé de souffle de vie,
a par après, je ne sais comment, été transporté
et de moi caché : quand j'eus de sa mort la moins méritée

la nouvelle, moi bien triste jeune fille,
 quelle grande peine assaillit mon âme en peine.
 Alors je me lançai à la recherche de son corps en détresse,
 et plusieurs années à travers le monde j'ai erré,
 moi une veuve vierge, ayant l'esprit profondément blessé par l'amour,
 pendant longtemps j'ai langui tout comme d'autres affligés l'ont fait avant moi.

25

Finalement, il s'adonna que ce fier *Sarrasin*
 me rencontra dans mon égarement, et par la force
 il me contraignit à aller avec lui, mais il ne pouvait
 jamais gagner le Fort, que les Dames souverainement redoutent.
 Là il gît maintenant, mort souillé et déshonoré,
 lui qui quand il vivait, était appelé le fier *Sans foy*,
 le plus vieux de trois frères, tous trois nés d'un mauvais sire,
 à qui le plus jeune est *Sans joy*,
 et entre ces deux-là était né le sanglant et effronté *Sans loy*.

26

Dans ce triste état, sans ami, malchanceuse,
 maintenant moi, la misérable *Fidessa*, se retrouve,
 affamée de votre pitié pour mon état, vous implorant
 de ne me faire aucun mal, si vous ne me désirez aucun bien. »
 Lui, pendant tout ce temps, était habité de grandes passions,
 occupant plus ses yeux rapides, à voir son visage,
 que ses oreilles ennuyées, à écouter ce qu'elle pouvait bien dire,

et il dit : « Gente Dame un cœur de silex se briserait bien
suite à tous ces malheurs et ces peines non mérités, que vous m'avez montrés.

27

Vous pouvez donc demeurer en assurance sûre,
ayant trouvé à la fois un nouvel ami pour vous aider,
et perdu un vieil ennemi, qui vous avait agressée :
il est dit, mieux vaut un nouvel ami qu'un vieil ennemi. »
Avec un nouvel enthousiasme la jeune fille aux fausses allures simples
laissa baisser son regard, comme par modestie vers le sol,
et cédant doucement, à cela elle n'ajouta rien,
ainsi ils chevauchèrent vers l'avant, lui faisant semblant d'être joyeux,
elle faussement timide : la modestie, dit-on, augmente la valeur.

28

Pendant longtemps ils voyagèrent donc ensemble,
jusqu'à ce que, fatigués de leur parcours, ils parvinrent enfin,
là où grandissaient deux bons arbres, qui étendaient
noblement leurs bras au-dessus d'eux, recouverts de mousse grise,
et leurs vertes feuilles tremblant à chaque coup de vent,
projetaient une ombre calme, bien ronde, et vaste :
le Berger peureux passant souvent par là, terrorisé,
sous ces deux arbres ne s'assied jamais,
et ne joue jamais là de sa joviale flûte de roseau,
mais évite plutôt ce lieu maudit.

29

Mais le bon chevalier, dès qu'il les aperçût,
eut aussitôt un faible pour leur ombre rafraîchissante :
car *Phébus* doré était à présent monté très haut,
des roues enflammées de son noble char étaient lancés
ses rayons d'une chaleur si cruellement brûlante,
que les créatures vivantes ne pouvaient en supporter la chaleur;
que sa nouvelle Dame n'endurait pas.
Là ils s'installèrent, dans l'espoir de se cacher
de l'intense chaleur, et de reposer un moment leurs membres fatigués.

30

De doux apparents plaisirs chacun avec l'autre échangeait,
avec de si bonnes intentions, là tandis qu'ils étaient assis :
et dans sa fausse fantaisie il la prenait comme
le plus bel être qui ait vécu jusqu'à présent;
pour exprimer ceci, il pervertit son doux esprit,
et songeant à ces vertes branches pour confectionner
une guirlande et puis la déposer sur son délicat et joli front,
il cueillit un rameau; hors de cette blessure s'écoulèrent de petites
gouttes de sang en caillots, lesquelles tombèrent sur lui.

31

Et alors une voix piteuse et criarde se fit entendre,
pleurant ceci : « Ô épargnez du déchirement par vos mains coupables
mes tendres flancs dans cette rude écorce prisonniers,

mais fuyez, ah! fuyez si loin d'ici, par peur
 qu'il vous arrive, ce qu'il m'est arrivé ici,
 à moi et à ma misérable Dame, mon cher amour,
 Ô trop cher amour, amour acheté avec la mort trop chère. »
 Ébranlé il se leva, les cheveux dressés sur la tête, et soudainement
 frappé par l'horreur il ne pouvait plus bouger aucun membre.

32

Enfin une fois que la redoutable passion
 fut outrepassée, et que la masculinité bien éveillée,
 bien qu'émerveillé devant cette étrange situation,
 et doutant bien de ses sens, il parla ainsi :
 « Quelle voix de Fantôme damné venant du lac de *Limbe*,
 ou d'esprit rusé s'égarant dans l'air vide,
 tous deux bien souvent confondus par les hommes fragiles,
 envoie à mes oreilles sceptiques et apeurées ces discours bizarres,
 et ces plaintes de regret, me demandant d'épargner le sang innocent? »

33

Et puis d'une voix profonde on lui répondit : « Ni un fantôme damné,
 ni un esprit rusé à toi adresse ces mots,
 mais jadis un homme, *Fradubio*, maintenant un arbre,
 homme misérable, arbre misérable; à qui la faible nature
 une cruelle sorcière a cherché à briser de sa volonté maudite,
 et a ainsi transformé, et placé sur la plaine ouverte,
 là où *Boreas* souffle, si froid, si glacial,

et où le Soleil brûlant assèche mes veines secrètes :
car bien qu'à un arbre je ressemble, le froid et la chaleur m'affligent. »

34

« Continuez alors *Fradubio*, ou homme, ou arbre,
dit alors le chevalier, de qui proviennent ces arts nocifs
qui vous ont ainsi dénaturé, vous montrant tel que je vous vois?
Celui qui communique son mal trouve souvent remède;
mais les doubles maux affligent les cœurs qui se cachent,
comme les flammes rugissantes qu'on cherche à supprimer. »
« L'auteure, dit-il alors, de tous mes maux,
est une dénommée *Duessa*, une sorcière fausse,
que plusieurs chevaliers errants ont réduit à la misère.

35

Durant la fleur de mon jeune âge, quand le feu
de l'amour et la joie de la chevalerie
ont pour la première fois brûlé en ma poitrine,
c'était mon lot d'aimer cette gente Dame,
laquelle vous voyez, maintenant plus une Dame,
mais bien un arbre; avec qui un jour je chevauchais
accompagné, et je rencontrai au hasard un chevalier,
qui à ses côtés avait aussi une belle Dame,
ressemblant fort à une belle Dame, mais s'avérant être la fausse *Duessa*.

36

Et pour cette beauté fabriquée sa main restait près de sa lance,

prête à la défendre car elle valait bien toutes les autres Dames;
pour ma part je me dressais également en défense de la mienne,
laquelle brillait alors comme l'Étoile du matin :
ainsi tous deux nous étions prêts à une féroce bataille,
dans laquelle sa plus solide fortune allait tomber sous ma lance :
tels sont les risques de la guerre :
sa Dame laissée en tant que prix de victoire,
a bien rendu sa plaisante personne, pour être sous ma tutelle.

37

Ainsi doublement aimé de dames incomparablement belles,
l'une semblant l'être, l'autre l'étant véritablement,
un jour dans le doute je cherchai à comparer,
à savoir si une excédait l'autre en cette glorieuse qualité;
une guirlande de Roses était le prix du vainqueur :
toutes deux semblaient gagnantes, et toutes deux semblaient bien dépasser l'autre,
si difficile était de s'arrêter et de faire un choix.

Fralissa était si belle, aussi belle qu'elle le pouvait être,
et l'éternellement fausse *Duesssa* semblait l'être tout autant.

38

La vilaine sorcière voyant alors
la balance douteuse osciller autour de l'égalité,
si elle ne le pouvait en juste titre, décida de gagner par la ruse,
et à l'aide de sa science infernale fit élever
aussitôt un mystifiant brouillard, qui couvrit le jour,

et souffler un coup de vent affaiblissant,
 qui atteignant son visage, estompa sa beauté étincelante,
 et la disgracia d'une forme vile et laide :
 ainsi seule elle était belle, car aucune ne l'était à sa place.

39

Et puis elle s'écria : « Voilà pour toi, esprit déformé,
 à qui la beauté empruntée apparaît maintenant clairement
 comme elle est, ayant ensorcelé dans le passé la vue des hommes;
 ô laissez-la bientôt, ou prévoyez bientôt son trépas. »
 Son répugnant visage affichant tant de dédain,
 aussitôt je la crus ainsi, comme elle me le disait,
 et je l'aurais tuée; mais avec une peine artificielle,
 la fausse sorcière a retenu ma main colérique :
 ainsi elle fut laissée, là où maintenant elle prend la forme d'un arbre.

40

Alors je pris aussitôt *Duesssa* pour Dame,
 et avec la sorcière longtemps j'eus plaisirs innocents,
 sans me douter qu'elle pouvait être autre et non celle qu'elle semblait être,
 jusqu'au jour (et ce jour est à chaque Printemps,
 quand les sorcières ne font pas pénitence pour leurs crimes)
 où j'eus la chance de la voir sous sa propre forme,
 prenant son bain avec de l'origan et du thym :
 j'ai vu une vieille femme immonde et dégoûtante,
 et de l'avoir un jour touchée, je regrettais mortellement.

41

Ses parties inférieures mal formées, monstrueuses,
étaient cachées sous l'eau, alors je ne pouvais les voir,
mais elles semblaient bien plus immondes et hideuses,
que ce que les hommes peuvent s'imaginer des formes féminines.
Ainsi sur le champ de sa compagnie la plus bestiale
je commençai à m'abstenir, ayant en tête de me sauver,
dès qu'une occasion sans danger se présenterait :
car un grand péril, sinon une mort assurée
je vis devant mes yeux, advenant qu'on découvre ma fuite.

42

La vieille affreuse démoniaque par les changements de mon enthousiasme
perçut mes pensées, et pendant que j'étais noyé dans le sommeil,
avec des herbes et des onguents mauvais recouvrit tout mon corps,
et avec des charmes et des sortilèges
fit en sorte que mes sens me soient privés :
et puis elle m'emmena en cette lande désertique,
et aux côtés de ma misérable bien aimée me planta,
là où maintenant enfermés entre des murs de bois bien serrés,
bannis des esprits vivants, nos jours las nous gaspillons. »

43

« Mais pour combien de temps, demanda alors le chevalier Elfe,
devez-vous demeurer dans ce corps déformé? »
« Nous ne pouvons changer, dit-il, cet état maléfique,

jusqu'à ce que nous baignions dans une fontaine vivante;

il s'agit là des termes prescrits par le sortilège. »

« Mais comment, rétorqua-t-il, puis-je en découvrir plus,
pour vous restaurer à votre état désiré? »

« Le temps et la fortune satisfaite de la nature humaine
finiront par nous restaurer, rien d'autre de notre sort ne peut nous délier. »

44

La fausse *Duessa*, maintenant appelée *Fidessa*,
avait entendu de façon combien vaine *Fadubio* se lamentait,
et savait très bien que tout était vrai. Mais le bon chevalier,
rempli de triste peur et de terreur fantomatique,
quand tout son discours l'arbre vivant avait terminé,
le rameau ensanglanté il jeta sur le sol,
cherchant à s'innocenter face au sang,
et avec de la glaise il referma la blessure du bois,
et puis se tournant vers sa Dame, morte de peur il la trouva.

45

Semblant être morte il la trouva simulat la peur,
aussi convaincante qu'elle le pouvait si bien être,
et il se peina à lui procurer une attention particulière
pour la réchapper, elle qu'il avait négligée,
de son évanouissement. Ses prunelles s'en allèrent
et sa vue diminua, la laissant semblable à une morte,
mais enfin elle s'éveilla : d'un enthousiasme tremblant

il la releva, trop simple et trop vrai, et maintes fois
l'embrassa. Après un long moment la peur se dissipa,
il la posa sur sa monture, et vers l'avant galopa.

Bibliographie

Édition de *The Faerie Queene* :

Spenser, Edmund. *The Faerie Queene*, A.C. Hamilton (éd), 2^e édition. New York, Longman, Longman annotated English poets, [1590, 1596] 2001.

Traductions françaises d'extraits de *The Faerie Queene* (par ordre chronologique) :

Koszul, André Henri. *Anthologie de la littérature anglaise : extraits trad. des principaux poètes et prosateurs, introd. historique et notices par A. Koszul*. Paris, Delagrave, [1921] , 1922.

Legouis, Émile. *Edmund Spenser*. Paris, Bloud & Gay, « Les grands écrivains étrangers », 1923.

Spenser, Edmund. *Edmund Spenser*, introduction, traduction et notes par Paul de Reul. Paris, La Renaissance du livre, Les cent chefs-d'œuvre étrangers, 1933.

—. *La reine des fées (The Faerie Queene)*, extraits, introduction, traduction et notes par Michel Poirier. Paris, Aubier, collection bilingue des classiques étrangers, [1950], 1957.

Legouis, Émile. *Edmond Spenser*, nouvelle édition révisée et mise à jour par P. Legouis. Paris, Didier, Les grands écrivains étrangers, 1956.

Autres ouvrages en français portant sur Spenser :

Jusserand, J.-J.. *Histoire littéraire du peuple anglais*, 2^e éd. Paris, Fermin-Didot, [1896], 1904. 2 v.

Mayer, Carl. *La Reine des Fées, poème allégorique d'Edmond Spenser : Étude littéraire et historique*, 1860.

Taine, Hyppolyte. *Histoire de la littérature anglaise*, 8^e éd. Paris, Hachette, 1892. 5 v.

Ouvrages de référence et périodiques portant sur Spenser et son œuvre :

Abrams, M.H., gen. ed. *The Norton Anthology of English Literature*, 7th ed. New York, London, Norton, 2000. v. 1.

Borris, Kenneth. *Allegory and Epic in English Renaissance Literature : Heroic Form in Sidney, Spenser, and Milton*. New York, Cambridge University Press, 2000.

—. *110-305B Readings for Spenser*. McGill, Faculty of Arts, Department of English, Eastman Systems Inc., 2001.

Burrow, Colin. *Epic Romance : Homer to Milton*. Oxford, Clarendon Press, 1993.

Cook, Patrick J. *Milton, Spenser, and the Epic Tradition*. Aldershot, Scolar (Ashgate), [1996], 1999.

Hamilton, A.C. *The Structure of Allegory in The Faerie Queene*. Oxford, Clarendon Press, 1961.

Hamilton, A.C., éd. *The Spenser Encyclopedia*. Toronto, Buffalo, University of Toronto Press; London, Routledge, 1990.

Hankins, John Erskine. *Source and Meaning in Spenser's Allegory : A Study of the Faerie Queene*. Oxford, Clarendon Press, 1971.

Heale, Elizabeth. *The Faerie Queene : A Reader's Guide*, 2^e édition. Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Nohnberg, James. *The Analogy of the Faerie Queene*. Princeton, N. J., Princeton University Press, 1976.

Tillyard, E.M.W. *The English Epic and its Background*. New York, Oxford UP, 1966.

Spenser Newsletter. London, Ontario, 1970 (v.1) –2000 (v.31).

The Spenser Review. Manhattan, KS, Dept. of English, Kansas State University, 2001 (v.

32) -. www.slu.edu/colleges/AS/ENG/spenser/

Spenser Studies: A Renaissance Poetry Annual. Pittsburgh, Pa., University of Pittsburgh

Press, 1980-. www.english.cam.ac.uk/spenser/studies.htm

Études critiques sur la traduction:

Backès, Jean-Louis. « Poétique de la traduction : Les traductions dans le patrimoine

français ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 97, n° 3, 1997, p. 437-

447.

Barthes, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris, Seuil, 1984.

Berman, Antoine. *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris, Gallimard,

1995.

—. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris, Seuil, [1985], 1999.

Bonnefoy, Yves. « La traduction de la poésie » [1976]. *Entretiens sur la poésie*.

Neuchâtel, La Baconnière, 1981, p. 95-102.

—. *La communauté des traducteurs*. Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg,

2000.

Brault, Jacques. « Remarques sur la traduction de la poésie / Some notes on the

translation of poetry », *Ellipse: Œuvres en traduction / Writers in Translation*,

n° 21, 1977, p. 10-35.

Etkind, E. G. *Un art en crise : essai poétique de la traduction poétique*, traduit par

Wladimir Troubetzkoy avec la collaboration de l'auteur. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982.

Hu, Jialuan. « Spenser in Chinese Translation ». *Spenser Studies*, vol. 16, 2002, p. 139-149.

Kayra, Erol. « Le langage, la poésie et la traduction poétique ou une approche scientifique de la traduction poétique ». *Meta*, vol. 43, no 2, 1998, p. 254-261.
www.erudit.org/revue/meta/1998/v43/n2

Kibedi Varga, Aron. « Pragmatique de la traduction : Les traductions dans le patrimoine français ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 97, no 3, 1997, p. 428-436.

Laranjeira, Mário. « Sens et signifiante dans la traduction poétique ». *Meta*, vol. 41, no 2, 1996, p. 217-222. www.erudit.org/revue/meta/1996/v41/n2

Meschonnic, Henri. « Poétique de la traduction ». *Pour la poétique II*. Paris, Gallimard, 1973, p. 303-405.

Mouchard, Claude. « Traduire Milton en prose? Les traductions dans le patrimoine français ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 97, n° 3, 1997, p. 381-390.

Nakaji, Yoshikazu. « L'œuvre poétique entre traduction et création ». *Littérature*, no 125, 2002, p. 66-72.

Annexe

Voici les chants I et II du livre I de *The Faerie Queene*, présentés en version originale, avec notes. L'édition est celle d'A.C. Hamilton (voir bibliographie). Les passages sont reproduits ici avec permission.

THE FAERIE QVEENE.

Disposed into twelue bookes,

Fashioning

XII. Morall vertues.



LONDON

Printed for VVilliam Ponsonbie.

1596.



TO
THE MOST HIGH,
MIGHTIE
And
MAGNIFICENT
EMPRESSE RENOVV-
MED FOR PIETIE, VER-
TVE, AND ALL GRATIOVS
GOVERNMENT ELIZABETH BY
THE GRACE OF GOD QVEENE
OF ENGLAND FRAVNCE AND
IRELAND AND OF VIRGI-
NIA, DEFENDOVVR OF THE
FAITH, &c. HER MOST
HVMBLE SERVAVNT
EDMVND SPENSER
DOTH IN ALL HV-
MILITIE DEDI-
CATE, PRE-
SENT
AND CONSECRATE THESE
HIS LABOVRS TO LIVE
VVITH THE ETERNI-
TIE OF HER
FAME.



The first Booke of the Faerie Queene.

Contayning

The Legend of the Knight of the Red Crosse, O R Of Holinesse.

1



O I the man, whose Muse whylome did maske,
As time her taught, in lowly Shephards weeds,
Am now enforst a farre vnfitter taske,
For trumpets sterne to chaunge mine Oaten reeds:

And sing of Knights and Ladies gentle deeds,
Whose praises hauing slept in silence long,
Me, all too meane, the sacred Muse areeds
To blazon broade emongst her learned throng:
Fierce warres and faithfull loues shall moralize my song.

Book I Title

Legend: 'The word LEGEND, so called of the Latine Gerund, *Legendum*, and signifying, by the Figure *Hexoche*, things specially worthy to be read, was anciently used in an Ecclesiasticall sense, and restrained therein to things written in Prose, touching the Lives of Saints. Master EDMUND SPENSER was the very first among us, who transferred the use of the word, LEGEND, from Prose to Verse: nor that unfortunately; the Argument of his Bookes being of a kind of sacred Nature, as comprehending in them things as well Divine as Humane. And surely, that excellent Master, knowing the weight and use of Words, did competently answer the *Decorum* of a LEGEND, in the qualitie of his Matter, and meant to give it a kind of Consecration in the Title' (Drayton 1931-41:2.382). or: the alternative title distinguishes the story from the virtue being fashioned through its patron; cf. LR 42: 'the knight of the Redcrosse, in whome I expresse Holynes'.

Proem*

*A term not used by S. but by editors to refer to the prefatory stanzas to each book, a device for which he lacked any precedent in classical or Italian epic. For a study of the proems, see DeNeef 1982a:91-141, 'The Faerie Queene, proems' in the *SEnc*, and Brill 1994.

Stanzas 1-4

A prologue to the whole poem rather than only to Bk I. The poet is like the 'clownish person' described in the LR 61-62

who assumes a quest on behalf of the Faerie Queene. Like him, he needs grace to succeed.

Stanza 1

Lines 1-4 imitate verses prefixed to the opening lines of Renaissance editions of Virgil's *Aeneid*, alluding to the *rota Virgilii* and reputed to be by him: *Ille ego, qui quondam gracili modulatus avena | carmen, et egressus silvis vicina coegi | ut quamvis avido parerent arva colono, | gratum opus agricolis; at nunc horrentia Martis.* (I am he who once tuned my song on a slender reed, then, leaving the woodland, constrained the neighbouring fields to serve the husbandmen, however grasping - a work welcome to farmers: but now of Mars' bristling.) In effect, he claims the title of 'the English Virgil' as he abandons pastoral for the epic. Cf. *Gnat* 9-12. Line 5 varies the opening - *Arma virumque cano* - by way of Ariosto's imitation in *Orl. Fur.*: *Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori, | Le cortesie, l'audaci imprese io canto.* As Cain 1978:39-40 observes, S. begins to imitate Ariosto's matter but overgoes his form by having his ninth line cap Ariosto's eight. See 'stanza, Spenserian' in the *SEnc*. 1-2 **whylome**: some time before, the eleven years since SC was published. **did maske**: went in disguise, revelling as in a masque - cf. 'maske in mirth' (*Teares* 180); also SC Nov. 19 - in contrast to his present high seriousness. **As time her taught**: referring to the subject-matter of the SC with its 'twelve Æglogues proportionable to the twelve monethes' (title-page), or to its pastoral form befitting his poetic apprenticeship. 3 **enforst**: compelled by the muse, as the knight is 'compeld' (i 5.9) by Una. 4 **trumpets sterne**: i.e. the trumpets

2

Helpe then, O holy virgin chiefe of nyne,
 Thy weaker Nounce to performe thy will,
 Lay forth out of thine euerlasting scryne
 The antique rolles, which there lye hidden still,
 Of Faerie knights and fayrest *Tanaquill*,
 Whom that most noble Briton Prince so long
 Sought through the world, and suffered so much ill,
 That I must rue his vndererued wrong:
 O helpe thou my weake wit, and sharpen my dull tong.

3

And thou most dreaded impe of highest *Ioue*,
 Faire *Venus* sonne, that with thy cruell dart
 At that good knight so cunningly didst roue,
 That glorious fire it kindled in his hart,

Lay now thy deadly Heben bowe apart,
 And with thy mother mylde come to mine ayde:
 Come both, and with you bring triumphant *Mart*,
 In loues and gentle iollities arraid,
 After his murdrous spoyles and bloudie rage allayd.

4

And with them eke, O Goddesse heauenly bright,
 Mirroure of grace and Maiestie diuine,
 Great Ladie of the greatest Isle, whose light
 Like *Phæbus* lampe throughout the world doth shine,
 Shed thy faire beames into my feeble eyne,
 And raise my thoughtes too humble and too vile,
 To thinke of that true glorious type of thine,
 The argument of mine afflicted stile:
 The which to heare, vouchsafe, O dearest dread a while.

of the heroic poem will now proclaim the stern deeds of war. **Oaten reeds:** the pastoral pipe; cf. *SC Oct.* 7–8. **5 gentle:** noble, as they are the deeds of noble knights and their ladies. **6** Implying the traditional exordium, 'I bring things never said before' (Curtius 1953:85–86); hence the triumphant **Me**. In revealing what has been hidden, he assumes the role of the poet-prophet. **7 too meane:** of low degree. The topos of affected modesty, traced by Curtius 83–85, is used six times in the proem. **sacred:** S.'s usual epithet for the muse. **areeds:** counsels; both 'commands' as *enforst* suggests, and 'instructs' (from 'read' *OED* 12); cf. VII vii 1–2. **8 blazon broad:** make known abroad; proclaim, from 'blaze': to proclaim with a trumpet. There is a startling transformation of the lowly pastoral poet into one who throws off his disguise to thrust his work among the muses. **9 faithfull:** the word counters Ariosto's scepticism regarding love, as Watkins 1995:61 notes. **moralize:** the stories of fierce wars and faithful loves provide subject matter to illustrate general moral truths rather than provide a text for a moral. Cf. 'morall laic' (*Colin Clout* 86).

Stanza 2

1 O holy virgin: perhaps Clio, the muse of history, **chiefe** in being the 'eldest' (*Teares* 53) of the nine muses, called the 'greater Muse' at VII vii 1.1. The name links her with the 'Goddesse', Elizabeth (4.1), who is the source of the poet's inspiration. See III iii 4 and IV xi 10. More likely, Calliope, 'the first glorie of the Heroicall verse' (E.K. on *SC Apr.* 100), as Roche 1989:181 argues. In *Teares* 459, Calliope calls herself the muse 'That lowly thoughts lift up to heavens hight'. The two are linked at VII vi 37.9. S. may invoke either (and hence does not name the goddess) or he may conflate them as the proper muse of a heroic poem of praise, which is also an 'antique history' (II proem 1.2); see I xi 5.6–9*n*, and 'Muses' in the *SEnc.* **2 weaker:** too weak, as he is 'too meane' (1.7) for the muses' task and his thoughts 'too humble and too vile' (4.6). **3–4 scryne:** 'a coffer or other lyke place wherin iewels or secrete thynges are kepte' (T. Cooper 1565); also a shrine, as Memory's 'immortall scrine' (II ix 56.6); and analogous to the Bible as *ta biblia*, scrolls kept in a chest. On S.'s uses of the term, see Anderson 1996:127–32. **euerlasting** because it preserves deeds of everlasting fame. **hidden still:** now as formerly hidden; hidden always. **5 Tanaquill:** in Roman history, Caia Tanaquil, the wife of the first Tarquin, famed as 'a very noble woman and a sad . . . her image set up . . . as a token and a sign of chastity and labour' (Vives 1912:45). At II x 76.8–9 she is named 'Glorian', referring to Queen Elizabeth.

6–7 that . . . Briton Prince: Arthur, who is not named within the poem until he reveals himself and is named by Una at ix 6.5. S. follows Virgil who introduces his hero simply as the man (*ille*). **suffered:** i.e. for whom he suffered, extending the parallel to Virgil's hero (*multum ille et terris iactatus et alto*) to clarify the nature of the hero and his mission. **9 wit:** mind or intellectual powers, which must be strengthened so that he may 'thinke' (4.7).

Stanza 3

1 impe: offspring. **3 cunningly:** skilfully, craftily. **roue:** shoot. **4 glorious fire:** suggesting his love for Gloriana and also his desire for glory, who appears as 'Praysdesire' at II ix 36–39. **5–7** Cupid without his bow is the divine Cupid, son of the celestial Venus and a principle of order and harmony in the universe. On his opposition to the armed Cupid, see Lewis 1967:18–44. Mars and Venus represent respectively war and love, the two related subjects of the poem (1.9); their union produces the goddess Harmony. On this ancient 'mystery' in Renaissance thought and painting, see Wind 1967:85–96. **deadly:** because love's wounds last until death; see ix 9. **Heben:** made of ebony whose blackness suggests sinister properties. The bow carried by the god of love's friend in *Le Roman de la Rose* 914 is made of the bitter-fruited tree, *plus noirs que meure*. Heben is also 'some substance having a poisonous juice' (*OED*); cf. 'Heben sad' (II vii 52.2).

Stanza 4

1–4 Cf. *Wisd.* 7.26: 'For she is the brightnes of the euerlasting light, the vndeiled mirroure of the maiestie of God'. **Goddesse:** a common term for princes, 'Who gods (as God's viceregents) ar' (Sidney 1963:Ps. 82.1). **Mirroure:** the earthly reflection of heavenly **grace and Maiestie diuine**; also 'pattern', 'paragon', as *Goddesse* suggests. **7** i.e. in his poem he will not flatter Elizabeth – an action condemned at II vii 47.3 – but **thinke** of the glory of which she is the antitype, her **type** being '*Gloriane* great Queene of glory bright' (vii 46.6), as he declares in the *LR*. See i 3.2–3*n*. **8 argument:** matter or subject; cf. 'O Queene, the matter of my song' (III iv 3.8). In *Am* 33.3, he refers to his poem as 'her Queene of faëry'. **afflicted stile:** humble pen; also a more general reference, from Lat. *afflictus*, thrown down; hence his need to be raised; or referring to the poem itself (cf. *SC Jan.* 10). **9** The plea to the Queen to **heare** is renewed at II proem 5.8; cf. IV proem 5.1. **dread:** as the *Goddesse* whom he beholds with fear and reverence; cf. Isa. 8.13: 'let him be your dread'. See vi 2.3, IV viii 17.1.

Canto I.

*The Patrone of true Holinesse,
Foule Errour doth defeate:
Hypocrisie him to entrappe,
Doth to his home entreate.*

1 Gentle Knight was pricking on the plaine,
Ycladd in mightie armes and siluer shielde,
Wherein old dints of deepe woundes did remaine,
The cruell markes of many' a bloody field;
Yet armes till that time did he neuer wield:
His angry steede did chide his foming bitt,
As much disdayning to the curbe to yield:
Full iolly knight he seemd, and faire did sitt,
As one for knightly giusts and fierce encounters fitt.

2 And on his brest a bloodie Crosse he bore,
The deare remembrance of his dying Lord,
For whose sweete sake that glorious badge he wore,
And dead as liuing euer him ador'd:
Vpon his shield the like was also scor'd,
For soueraine hope, which in his helpe he had:
Right faithfull true he was in deede and word,
But of his cheere did seeme too solemne sad;
Yet nothing did he dread, but euer was ydrad.

Book I Canto i

Canto: Ital. 'song' used, e.g. by Ariosto; here first used in English for the twelve divisions of a book, the usual epic division from Homer (24) by way of Virgil (12). Drayton 1931–41:2.5 comments: 'The Italians use *Canto*'s; and so our first late great Reformer, Master Spenser'.

Argument*

*A term used by editors to refer to the epigraph to each Canto. In ballad metre or the common measure of the hymn-book, it serves as a mnemonic device in its synopsis of the canto. Like the *Argomento* in Ariosto, and 'The Argument' to each book in the Geneva Bible, it stands apart from the work itself. **Patrone:** protector and defender (from Lat. *patronus*); hence Guyon is addressed as one 'that for that vertue [temperance] fights' (II xii 1.6). Bryskett 1970:22 records that S. told him that he had undertaken a work 'to represent all the moral virtues, assigning to every vertue, a Knight to be the patron and defender of the same', and in whose actions we see the operation of the virtue 'whereof he is the protector'; see LR 41. Only the Red Cross Knight is so called. Morgan 1986a:830–31 suggests 'pattern' or 'model', citing the account of Blanche in Chaucer, *Book of the Duchess* 910–11, as Nature's 'chef patron of beaute | And chef ensample of al hir werk'. **true** claims the virtue for the Red Cross Knight in opposition to the seeming holiness of Archimago, as again at ii 12.2. See Hume 1984:73–74. **Hypocrisie:** i.e. Archimago. A rare occasion in the poem in which the Argument provides information not found in the text. The word is never used in the poem itself.

Stanzas 1–6

On the legend of St George with the maiden and her lamb, see 'George, St' in the *SEnc*; on his cult in England, see Bengston 1997. In his note to Drayton's reference to St George as England's patron, Selden records the story of the knight's delivery of the king's daughter from the dragon and adds: 'Your more neat judgements, finding no such matter in true antiquity, rather make it symbolically then truly proper. So that some account him an allegory of our Saviour Christ; and our

admired *Spencer* hath made him an embleme of Religion' (1931–41:4.85). Lydgate 1911:145 offers two interpretations of the name: 'the first of hoolynesse, | And the secound of knighthood and renoun'. Cf. de Malynes, *Saint George for England* 1601: 'vnder the person of the noble champion Saint George our Sauour Christ was prefigured, deliuering the Virgin (which did signifie the sinfull soules of Christians) from the dragon or diuels power' (*Sp All* 84). On the knight's armour, see 'armor of God' in the *SEnc*.

Stanza 1

1 Gentle: noble, referring to his present appearance and true nature; see VI v 1–2*n*. His rusticity before he dons Una's armour is noted in the LR 56. **pricking:** spurring; the word's association with sexual desire is noted by Anderson 1985:166–68. **2 mightie armes:** 'that is the armour of a Christian man specified by Saint Paul' (LR 64, referring to Eph. 6.11–17); cf. ii 11.3 and 'his godly armes' (xi 7.9). **siluer shielde:** the 'shield of faith' (Eph. 6.16). The silver shield with its cross of blood was known as St George's arms, as ii 11.9 indicates. Hardyng 1812:84 records that they were given to Arviragus when Joseph converted him to Christianity 'long afore saint George was gotten or borne'. **3 dints:** dents, a S. neologism that combines the blow ('dint' OED 1), and its effect. The knight's unproven role corresponds to David's when he 'girded . . . his sworde vpon his rayment and began to go: for he neuer proued it' (1 Sam. 17.39). Unlike David who doffs his armour to prove his God, Una's knight wears her armour to prove himself worthy of it. **8 iolly:** a simple yet complex term with a wide range of meanings: gallant, brave, handsome, of proud bearing, amorous. **seemd:** the ambiguous use of this word warns the reader to be aware of the disparity throughout the poem between what is and what seems to be.

Stanza 2

1 And: But (1596) stresses the paradoxes in the knight's appearance; see Gless 1994:51–52. **a bloodie Crosse:** the anonymous knight is identified as the traditional Christian knight by his symbol, Christ's blood and cross, which is also the red cross of St George. See the woodcut at the end

3

Vpon a great aduenture he was bond,
That greatest *Gloriana* to him gaue,
That greatest Glorious Queene of *Faery* lond,
To winne him worshippe, and her grace to haue,
Which of all earthly thinges he most did craue;
And euer as he rode his hart did earne,
To proue his puissance in battell braue
Vpon his foe, and his new force to learne;
Vpon his foe, a Dragon horrible and stearne.

4

A louely Ladie rode him faire beside,
Vpon a lowly Asse more white then snow,
Yet she much whiter, but the same did hide
Vnder a vele, that wimpled was full low,

And ouer all a blacke stole shee did throw,
As one that inly mourned: so was she sad,
And heaue sate vpon her palfrey slow:
Seemed in heart some hidden care she had,
And by her in a line a milkewhite lambe she lad.

5

So pure and innocent, as that same lambe,
She was in life and euery vertuous lore,
And by descent from Royall lynage came
Of ancient Kinges and Queenes, that had of yore
Their scepters stretcht from East to Western shore,
And all the world in their subiection held,
Till that infernall feend with foule vprore
Forwasted all their land, and them expeld:
Whom to auenge, she had this Knight from far compeld.

of Bk I. By this badge, he symbolically bears the cross; cf. *HHL* 258–59 and II i 18.8–9. **2 deare**: implying also 'dire'. **his dying Lord**: cf. 2 Cor. 4.10: 'Euerie where we beare about in our bodie the dying of the Lord Iesus, that the life of Iesus might also be made manifest in our bodies'. **4 dead as liuing euer**: cf. Rev. 1.18 on John's vision of the resurrected Christ who tells him '[I] am alieue, but I was dead: and beholde, I am alieue for euermore'. The pointing may be either 'dead, as liuing euer', or 'dead, as liuing, euer'. Nelson 1963:147 notes that the paradox, 'Christ dead is Christ living', is the principal subject of Bk I. **5 scor'd**: painted or incised. **6 For soueraine hope**: i.e. to show the supreme hope. **hope** and **helpe** are linked alliteratively to indicate their causal connection. The knight's enemy Sansfoy curses 'that Crosse . . . | That keepes thy body from the bitter fitt' (ii 18.1–2). **7 Right faithfull true**: cf. Rev. 19.11: 'And I sawe heauen open, and beholde a white horse, and he that sate vpon him, was called, Faithful and true', which the Geneva Bible glosses: 'He meaneth Christ'. **Right**: upright, righteous (cf. Ps. 51.10); or it may function as an adverb. 'The faithfull knight' is his common tag, as in Arg. to cantos iv, v, and x. **8 too solemne sad**: too grave or serious; cf. Guyon who is 'Still solemne sad' (II vi 37.5) when he avoids pleasure in order to pursue his quest; and Arthur, 'somewhat sad, and solemne eke in sight' (II ix 36.8) in his desire for glory; and Una who is 'sad' (4.6) in mourning. **too** prepares for his encounter with Sansjoy. **9 ydrad**: dreaded.

Stanza 3

1 bond: obs. form of 'bound' (going); also bound by vow (cf. 54.3). **2–3** 'In that Faery Queene I meane glory in my generall intention, but in my particular I conceiue the most excellent and glorious person of our soueraine the Queene' (*LR* 32–34). On *Gloriana*, see II x 76.8–9, VI x 28.1–3, and 'Gloriana' in the *SEnc*. **Glorious** refers to Christ's cross (2.3) before being applied to the Queen. On her role in the poem, see Fruen 1987, 1994. **4 worshippe**: honour, renown. **5 earthly**: as distinct from his hope in Christ (2.6). **6 earne**: yearn, as 7 confirms. It also carries the usual sense, 'seek to deserve by merit'. **8 his new force**: either the force of the armour newly given him, or his unproven power in wielding that armour. The phrasing is scriptural: e.g. Col. 3.10.

Stanza 4

Until she is named at 45.9, Una is associated by the lowly **Asse** with Christ's humility (Matt. 21.5–6, from Zech. 9.9); by

more white then snow with truth (in Ripa 1603:501, Verità is *vestita di color bianco*) and with faith (cf. x 13.1); and by her **vele** with the truth that remains veiled to the fallen. White and black are the colours of perpetual virginity and hence the Queen's personal colours (Strong 1977:71, 74). While the **lambe** associates her with innocence and with the sacrificial lamb of John 1.29, the king's daughter leading the lamb bound by her girdle is a traditional item in the legend of St George; see 'Una's Lamb' in the *SEnc*. Una riding an ass is a familiar Renaissance emblem, *asinus portans mysteria*, which symbolizes the true church; see Steadman 1979:131–37. As an allegorical enigma, see Nohrnberg 1976:151, 207–08, 268. On Una as Holy Church in relation to Elizabeth, see Perry 1997. **1 louely**: also 'loving' and 'worthy of love'. **him faire beside**: as she is fair and rides becomingly by his side. **beside**: indicating one meaning of her name, Lat. *una* (together), because her 'wondrous faith' is 'firmest fixt' (ix 17.4–5) in her knight; see 45.9*n*. Her place is taken by Duessa who rides 'together' with him at ii 28.1. **3 the same**: i.e. the whiteness of her garment. **4 wimpled**: lying in folds. Her 'widow-like sad wimple' is not thrown away until xii 22.3. **6 inly**: inwardly, in her heart; 'entirely' (E.K. on *SC May* 38). **9 in a line**: on a lead. Buxton, in the *SEnc* 724, concludes that this detail is purely pictorial, one of the very few where S. recalls an image he had seen. A woodcut in Barclay 1955 shows a lamb on a string; see the *SEnc* 706.

Stanza 5

1 innocent: in the religious sense, 'sinless', as the virgins who follow the lamb (Rev. 14.4); also 'undeserving of punishment' from which she seems to suffer. **2 vertuous lore**: i.e. in her knowledge of, and obedience to, moral doctrine. **3 Royall lynage**: see vii 43.3–9*n*. **5 from East to Western shore** asserts Una's claim to be the holy Catholic Church; see ii 22.7–9*n*. The Church of England claimed that its authority derived from the Apostolic Church before it was divided with the West ruled by Rome. Cf. Drayton's prayer that Elizabeth's empire might 'stretch her Armes from East in to the West' (1931–41:2.530). **6** In man's unfallen state, God 'gaue | All in his hand' (x 42.7–8) and commanded him to 'fil the earth, and subdue it' (Gen. 1.28). **7 feend**: Satan; called **infernall** because he comes from hell. **vprore**: revolt, insurrection; cf. the account of his rebellion at vii 44. **8 Forwasted**: utterly laid waste. **9 compeld**: called; with the stronger implication, 'forced to come'.

6
Behind her farre away a Dwarfie did lag,
That lasie seemd in being euer last,
Or wearied with bearing of her bag
Of needments at his backe. Thus as they past,
The day with cloudes was suddeine ouercast,
And angry *Ioue* an hideous storme of raine
Did poure into his Lemans lap so fast,
That euerie wight to shrowd it did constrain,
And this faire couple eke to shroud themselues were fain.

7
Enforst to seeke some couert nigh at hand,
A shadie groue not farr away they spide,
That promist ayde the tempest to withstand:
Whose loftie trees yclad with sommers pride,
Did spred so broad, that heauens light did hide,
Not perceable with power of any starr:
And all within were pathes and alleies wide,
With footing worne, and leading inward farr:
Faire harbour that them seemes, so in they entred ar.

Stanza 6

1–4 **Dwarfie**: see ‘dwarfs’ in the *SEnc*. S. coins **needments** to suggest that the dwarf bears what Una ‘needs’, though without explaining what it is. 6–7 The storm suggests the myth of the sky impregnating the earth, which marks the beginning of creation, as in Virgil, *Georg.* 2.325–26 (see Rudat 1983), and here of S.’s creation of faery land. As it initiates the action of Bk I, **hideous** anticipates Error’s ‘hideous taile’ (16.2) to which the storm leads. **Lemans**: beloved’s. 9 **fain**: obliged; glad.

Stanza 7

1 **couert**: a dense thicket of woods that marks a place of peril and deceit, as again at the entrance to Mammon’s house (II vii 20.6) and to Acrasia’s inner bower (xii 76.6). 4 **pride**: magnificent adornment; the most flourishing state, referring to the leaves; linked with 5, it suggests swelling pride. See 21.2*n* and Anderson 1976:24–25. 6 **power of any starr**: referring to astral influence, emanation which may be benign or malign as any suggests. 8 **footting**: footprints. The repetition of -ing ... -ing in shows how the paths lead inward. 9 **harbour**: covert or place of retreat; an earlier form of ‘arbour’: a bower or shady retreat. As in 8, there is similar mimetic syntax, in ... **en**, to note an enclosed state. **Faire**: the epithet is more than formulaic, as Webster 1976:86–88 shows.

Stanza 8

1–4 The elaborate alliteration sets up its own **sweete harmony** to convey the sense of an enclosed garden. 5–9.9 On the ‘groue’ (7.2) as a literary topos, see Curtius 1953:194–95. The list of trees displays S.’s craftsmanship as the poet of faery land. Being a traditional epic catalogue, it announces his poetical kinship with Chaucer (*Parl. Fowls* 176–82), Virgil (*Aen.* 6.179–82, *Georg.* 2.440–53), and Ovid in his story of Orpheus, the archetype of the poet’s power to move trees and gather a forest around him as he plays upon his lyre (*Met.* 10.90–105). For his use of Chaucer, see Esolen 1990:306–11. The characterizing of trees by their usefulness or stock associations indicates that the Wandering Wood, like Dante’s *selva oscura*, is an emblem of human life, as Upton 1758 first noted. On their order, see Røstvig in the *SEnc* 514–15, and Røstvig

8
And foorth they passe, with pleasure forward led,
Ioying to heare the birdes sweete harmony,
Which therein shrouded from the tempest dred,
Seemd in their song to scorne the cruell sky.
Much can they praise the trees so straight and hy,
The sayling Pine, the Cedar proud and tall,
The vine-propp Elme, the Poplar neuer dry,
The builder Oake, sole king of forrests all,
The Aspine good for staues, the Cypresse funerall.

9
The Laurell, meed of mightie Conquerours
And Poets sage, the Firre that weepeth still,
The Willow worne of forlorne Paramours,
The Eugh obedient to the benders will,
The Birch for shaftes, the Sallow for the mill,
The Mirrhe sweete bleeding in the bitter wound,
The warlike Beech, the Ash for nothing ill,
The fruitfull Oliue, and the Platane round,
The caruer Holme, the Maple seeldom inward sound.

1994:271. J. Dixon 1964 glosses stanzas 7–9: ‘worldly delighte’. 5 **can**: do, did; or ‘may’. Hence: ‘well may they praise’. 6 **sayling Pine**: because ships or their masts were made of pine, as Virgil, *navigiis pinos* (*Georg.* 443); or itself sailing or soaring in its height; or because Chaucer 179 writes of the ‘saylynge fyr’. **Cedar proud and tall**: the biblical ‘cedres of Lebanon, that are hic and exalted’ (Isa. 2.13); a symbol of pride, as also Ezek. 31.3–10. 7 **vine-propp Elme**: because it supports the vine, as the ‘piler elm’ in Chaucer 177. The marriage of the masculine elm and feminine vine was a popular Renaissance emblem. **the Poplar neuer dry**: because ‘poplers grow by water sides’ (Turner, *Herbal* 2.98; cited *OED*), or were associated with springs (Homer, *Ody.* 6.291); or because the Heliades, weeping for their brother Phaethon’s death, were transformed into poplars and their tears into its oozing amber (Ovid, *Met.* 2.340–66). 8 **builder Oake**: Chaucer’s ‘byldere ok’ (176), i.e. used in building. 9 **Cypresse funerall**: Chaucer’s ‘cipresse, deth to playne’ (179), and ‘used of the old Paynims in the furnishing of their funerall Pompe. and properly the signe of all sorow and heavinesse’ (E.K. on *SC Nov.* 145).

Stanza 9

2 **weepeth still**: exudes resin continually. 3 **of forlorne Paramours**: by forsaken lovers. 4 **Eugh**: Chaucer’s ‘shetere ew’ (180), traditionally used for bows. 5 **Sallow**: ‘a kind of woodde like Wyllow, fit to wreath and bynde’ (E.K. on *SC Dec.* 81). Placed here in contrast to the stiff birch. It is associated with stagnant water (cf. IV v 33.4–5), which would be found at a mill-pond, and may have been used to make the mill-wheel. 6 **Mirrhe**: noted as an incense for its sweet smell (cf. Prov. 7.17, Song Sol. 3.6); as a herb for its bitter taste (Mark 15.23 where it is associated with Christ crucified as earlier, Matthew 2.11, with his birth); and, as the Arabian myrtle, for its medicinal gum, which preserves the body. On the birth of Adonis from the myrrh, see Ovid, *Met.* 10.503–13. 7 **warlike Beech**: in Homer, *Iliad* 5.839, the axle of the war chariot is made of ‘the Beechen tree’ (tr. Chapman). **Ash**: ‘hath so great vertue, that Serpents come not in shadowe thereof’ (Bartholomaeus 1582:17.62). Its virtues and general usefulness

10

Led with delight, they thus beguile the way,
 Vntill the blustering storme is ouerblowne;
 When weening to returne, whence they did stray,
 They cannot finde that path, which first was showne,
 But wander too and fro in waies vnknowne,
 Furthest from end then, when they neerest weene,
 That makes them doubt, their wits be not their owne:
 So many pathes, so many turnings seene,
 That which of them to take, in diuerse doubt they been.

11

At last resolving forward still to fare,
 Till that some end they finde or in or out,
 That path they take, that beaten seemd most bare,
 And like to lead the labyrinth about;
 Which when by tract they hunted had throughout,
 At length it brought them to a hollowe caue,
 Amid the thickest woods. The Champion stout
 Eftsoones dismounted from his courser braue,
 And to the Dwarfes a while his needlesse speere he gaue.

12

Be well aware, quoth then that Ladie milde,
 Least suddaine mischiefe ye too rash prouoke:
 The danger hid, the place vnknowne and wilde,
 Breedes dreadfull doubts: Oft fire is without smoke,
 And perill without show: therefore your stroke
 Sir knight with-hold, till further tryall made.
 Ah Ladie (sayd he) shame were to reuoke,
 The forward footing for an hidden shade:
 Vertue giues her selfe light, through darknesse for to wade.

13

Yea but (quoth she) the perill of this place
 I better wot then you, though nowe too late,
 To wish you backe returne with foule disgrace,
 Yet wisdomes warnes, whilest foot is in the gate,
 To stay the steppe, ere forced to retrate.
 This is the wandring wood, this *Errours den*,
 A monster vile, whom God and man does hate:
 Therefore I read beware. Fly fly (quoth then
 The fearefull Dwarfes:) this is no place for liuing men.

are noted by Pliny, *Nat. Hist.* 16.24. for nothing ill: in contrast to the beech. 8 *Platane round*: Lat. *platanus*, f. *platea*, broad. It may have been suggested by the *Oliue*, to balance a Christian reference (the Mount of Olives, Matt. 24.3) with a pagan one (Socrates and his friends sat by a plane tree, *Phaedrus* 230b). 9 *caruer Holme*: either the holly or the holm-oak, both suitable for carving; cf. Chaucer's 'holm to whippes lashe' (178). Of the maple *seeldom inward sound*, Lyly 1902:1.242 asks 'Is not . . . dunge [taken] out of the Maple tree by the Scorpion?' According to Sinon, the Trojan horse was made of maple (*Aen.* 2.112). Fair without but unsound within, it stands as a fitting climax to the delightful wood with the monster at its centre.

Stanza 10

1 *Led with delight*: completing the description of the Wandring Wood which was ominously introduced by the phrase, 'with pleasure forward led' (8.1). They no longer lead but are passively led, failing to see the wood for the trees; for the implied proverb, see Tilley W733. 3 *weening*: intending. 4 *was showne*: the passive tense shows how the Wood beguiles them. 6 *neerest weene*: think to be nearest to it. 9 *doubt*: also 'fear', as the repetition of the word suggests. *diuerse*: distracting; a usage peculiar to S., from the sense of 'divers': 'turned different ways'. What is mentally diverse proves morally distracting and dividing.

Stanza 11

1 *still*: in the same direction, a persistence that leads them into the centre of the labyrinth, as later (28.5) it leads them out. 3 The same path leads to the house of Pride at iv 2.9. 4 *about*: i.e. through it, for once in a labyrinth the way out is the way in. Drayton 1931-41:2.138-39 describes the labyrinth as 'an Allegorie of Mans life . . . for what liker to a Labyrinth, then the Maze of Life?' See 'labyrinths' in the *SEnc*, Diehl 1986, and Blissett 1989. 5 *tract*: track; tracing. A hunting term used here with *hunted* because the maze leads to the Minotaur at its centre. That Theseus slays the Minotaur, even

as the Red Cross Knight slays Error, to escape the labyrinth suggests that their careers are parallel; see Fike 1997. 6 *caue*: for this setting, see 'caves' in the *SEnc*, and Blissett. 7 *stout*: brave, undaunted. 8 *Eftsoones*: forthwith. *braue*: excellent, splendid. 9 *needlesse*: because the spear is used only on horseback (cf. II ii 3), except in dire need, as at II viii 34.

Stanza 12

1 *aware*: watchful, on your guard. J. Dixon 1964 cites Eph. 5.15: 'Take hede therefore that ye walke circumspectly, not as fooles, but as wise'. *milde*: gentle, gracious. The epithet has strong religious connotations, being commonly applied to Christ and the Virgin Mary. Cf. its use at ix 46.6. 2 *mischiefe*: misfortune, calamity. *rash*: here both adv. and adj. 4-5 Una's proverbial expressions first establish her as Wisdom: cf. 'Yet wisdomes warnes' (13.4), and her moral aphorisms at 32.6-7, 33.3. Her role is that of Wisdom in Eccles. 4.17: 'first she wil walke with him by crooked waies, and bring him vnto feare'. Una inverts the common proverb: 'there is no fire without smoke' (Smith 263) in order to adapt it to the knight's state. 7-8 For the sentiment, see III xi 24.5-9. *reuoke*: draw back. 9 The proverb (Smith 820) is undone at 14.3-5, for *Vertue*, which has the primary sense of 'manly force' (24.6), proves insufficient until faith is added (19.3). The Geneva gloss to Isa. 40.30 warns those who 'trust in their owne vertue'. *wade*: proceed, though the usual sense makes *shade* a substance that impedes motion, as the biblical plague of darkness, 'euen darcknes that may be felt' (Exod. 10.21).

Stanza 13

2 *wot*: know. 4-5 *gate*: way, applied here to the entrance of the cave. *retrate*: the obs. vb 'retrait'. 6 *wandring wood*: the labyrinthine wood within which one may wander or err physically, morally, and spiritually. *Errours*: from Lat. *errare*, to wander. Hankins 1971:68 links the term to Servius's gloss on *Aen.* 6.295: *errorem sylvarum*, the error of the woods, leads either to vices or to virtues. On the structural function of the pun on 'error', see Quilligan 1979:35-36. 8-9 As later the

14

But full of fire and greedy hardiment,
The youthfull knight could not for ought be staide,
But forth vnto the darksom hole he went,
And looked in: his glistring armor made
A litle glooming light, much like a shade,
By which he saw the vgly monster plaine,
Halfe like a serpent horribly displaide,
But th'other halfe did womans shape retaine,
Most lothsom, filthie, foule, and full of vile disdaine.

15

And as she lay vpon the durtie ground,
Her huge long taile her den all ouerspred,
Yet was in knots and many boughtes vpwound,
Pointed with mortall sting. Of her there bred,
A thousand yong ones, which she dayly fed,
Sucking vpon her poisonous dugs, eachone
Of sundrie shapes, yet all ill fauored:
Soone as that vncouth light vpon them shone,
Into her mouth they crept, and suddain all were gone.

16

Their dam vpstart, out of her den effraide,
And rushed forth, hurling her hideous taile
About her cursed head, whose folds displaid
Were stretcht now forth at length without entraile.
She lookt about, and seeing one in mayle
Armed to point, sought backe to turne againe;
For light she hated as the deadly bale,
Ay wont in desert darknes to remaine,
Where plain none might her see, nor she see any plaine.

17

Which when the valiant Elfe perceiu'd, he leapt
As Lyon fierce vpon the flying pray,
And with his trenchand blade her boldly kept
From turning backe, and forced her to stay:
Therewith enrag'd, she loudly gan to bray,
And turning fierce, her speckled taile aduauant,
Threatning her angrie sting, him to dismay:
Who nought aghast, his mightie hand enhaunst:
The stroke down from her head vnto her shoulder glaunst.

'wary Dwarf' (v 45.7) counsels the knight to flee the house of Pride. read: counsel, or warn. As Una is Truth, wisdomes warnes.

Stanza 14

1 **hardiment**: boldness. This word describes Arthur when he begins his career at ix 12.6. 2 **ought**: anything whatever. 4 **glistring**: shining with its own light, as the sun is described at v 2.5. The Red Cross Knight claims that 'Vertue giues her selfe light' (12.9) but it is 'the armour of light' (Rom. 13.12) that allows him to see Errour. Nohnberg 1976:142 refers to Ecclus. 21:23: 'A foole wil pepe in at the dore into the house: but he that is wel nurtered, wil stand without'. 5 **glooming**: gleaming; glowing (from 'gloom'); but cf. 'glooming': 'that appears dark' (*OED* 2); hence it is **much like a shade**. 7-9 As a type of Satan, Errour may traditionally appear as a serpent with a woman's face, as Satan in Langland, *Piers Plowman* 18.335: 'ylyke a luserde with a lady visage'. To Shakespeare's King Lear in his madness, 'Down from the waist they [women] are Centaurs, | Though women all above' (4.6.124-25). See Trapp 1968:261-62; and 'Error' in the *SEnc*. The classical source is Echidna: see VI vi 10-12n; the biblical source is the locusts in Rev. 9.7-10 who have the hair of women and the tails of scorpions; and the best-known literary source is Dante's Geryon, *Inf.* 17.10-12. On the conjunction as a symbol of treachery or fraud, see Panofsky 1962:89-91. In her double aspect, Errour is the prototype of Duessa (see ii 40-41) and the house of Pride (see iv 5). **disdaine**: loathsomeness; both her disdain for him and arousing his disdain for her (as 19.6).

Stanza 15

2-4 As the dragon in Rev. 12 is said by Bullinger, *Apocalypse* (1561), to be 'wonderful subtle, and can turn himself into folds infinite, that he may deceive, and keep the deceived in error'; cited Gless 1994:67. **boughtes**: coils. **mortall sting**: the locusts in Rev. 9.10 with 'stings in their tails' are said in the

gloss 'to infect and kil with their venemous doctrine'. 7 Each is distinct and separate from the others though all, being ill **faured**, resemble their dam. 8-9 On the popular belief that an adder, when disturbed, swallows its young, see Pfeifer 1984:131-32.

Stanza 16

1 **vpstart**: started up. **effraide**: alarmed. 2-4 **hurling**: hurtling and whirling. Cf. the violent motion of Lucifera at iv 16.3 and of Orgoglio at viii 17.9. **hideous**: both 'huge' and 'abominable', meanings that are paired throughout the poem; cf. the dragon's tail at xi 23.1. **displaid**: extended, and therefore shown to view, as 14.7. **entraile**: coiling. 6 **Armed to point**: fully armed. 7 **deadly bale**: deadly injury (or by double enallage, baleful death), i.e. death. Cf. John 3.20: 'For euerie man that euil doeth, hateth the light, nether commeth to light, lest his dedes shulde be reproved'. 8 **Ay wont**: ever accustomed.

Stanza 17

1 **Elfe**: literally a fairy but applied generally to a knight in faery land as distinct from a Briton knight. On the distinction, see Hume 1984:145-61; also 'Britain, Britons' and 'fairies' in the *SEnc*. When applied to evil characters or used by them, it suggests a 'malignant being' (*OED* 1b). While the Red Cross Knight is supposed 'a Faeries sonne', he is a changeling descended 'Of Saxon kinges . . . in Britans land' (see x 64-65). 2 **As Lyon fierce**: a carefully chosen opening simile, which is later expanded in Una's adventures. When her knight abandons her and she is left without 'my Lyon, and my noble Lord' (iii 7.6), she is sustained by the lion, which she makes mild (iii Arg.), but its fierceness brings its defeat by Sansloy, etc. 3 **trenchand**: sharp. 6 **speckled**: the snake's colours, signifying blots of sin as do the dragon's 'bespotted' tail and 'speckled brest' (xi 11.5, 15.2). 7 **dismay**: defeat, literally 'make powerless'. 8 **enhaunst**: raised up.

18

Much daunted with that dint, her sence was dazd,
 Yet kindling rage her selfe she gathered round,
 And all atonce her beastly bodie raizd
 With doubled forces high aboue the ground:
 Tho wrapping vp her wrethed sterne arownd,
 Lept fierce vpon his shield, and her huge traine
 All suddenly about his body wound,
 That hand or foot to stirr he stroue in vaine:
 God helpe the man so wrapt in *Errours* endlesse traine.

19

His Lady sad to see his sore constraint,
 Cride out, Now now Sir knight, shew what ye bee,
 Add faith vnto your force, and be not faint:
 Strangle her, els she sure will strangle thee.
 That when he heard, in great perplexitie,
 His gall did grate for grieve and high disdaine,
 And knitting all his force got one hand free,
 Wherewith he grypt her gorge with so great paine,
 That soone to loose her wicked bands did her constraine.

20

Therewith she spewd out of her filthie maw
 A floud of poyson horrible and blacke,
 Full of great lumps of flesh and gobbets raw,
 Which stunk so vildly, that it forst him slacke,
 His grasping hold, and from her turne him backe:
 Her vomit full of bookes and papers was,
 With loathly frogs and toades, which eyes did lacke,
 And creeping sought way in the weedy gras:
 Her filthie parbreake all the place defiled has.

21

As when old father *Nilus* gins to swell
 With timely pride aboue the *Aegyptian* vale,
 His fattie waues doe fertile slime outwell,
 And ouerflow each plaine and lowly dale:
 But when his later spring gins to auale,
 Huge heapes of mudd he leaues, wherin there breed
 Ten thousand kindes of creatures partly male
 And partly femall of his fruitful seed;
 Such vgly monstrous shapes elswher may no man reed.

Stanza 18

1 daunted: subdued; stupefied. **dint:** blow. **dazd:** bewildered. Throughout the episode, S. wittily shows Error himself overcome by error and doubt. **2 gathered round:** coiled. **5 Tho:** then. She wraps her coiled tail around herself, ready to wrap it around the knight. **6 traine:** tail, suggesting all that follows Error. **9** The poet's prayer implies that only God may help the knight so caught. **traine:** treachery, deceit. Duplication of the rhyme word links the literal and allegorical significances of the monster's tail, and both with the labyrinth of the Wandering Wood. Cf. the 'endlesse error' (iii 23.9) to which Corceca wishes to condemn Una. Soon the knight will be defeated by Archimago's 'subtile traines' (vii 26.2). Moseley 1989:35 observes how the alexandrine comments on the symbolic application of the strikingly visual image in the first eight lines.

Stanza 19

1 constraint: fettered state; distress. **2–4** Una's cry breaks the encoiling rhythm: the eight words of line 2 require eight heavy stresses rising in intensity with the concluding **shew what ye bee**, followed by the surprising and rare dactyl, **Strangle her**. Her injunction comes at the moment when Error has seized the knight's shield of faith and threatens to strangle him. His **force** is his 'virtue' (*OED* 1) or fortitude (*OED* 6) to which he now joins faith: 'ioyne moreouer vertue with your faith' (2 Pet. 1.5). This moment is repeated in the knight's battle with Sansjoy at v 12, and against the dragon at xi 40. **faith** suggests an opposition to knowledge, with which the serpent is traditionally associated. **be not faint:** be not wanting in courage or strength, as Christ urged his disciples 'not to waxe fainte' (Luke 18.5). Diehl 1986:288 cites a contemporary emblem that identifies the pleasures of the world as a labyrinth from which the human figure at the centre may escape only by an act of faith. **5 perplexitie:** literally, his entangled state (*OED* 3); morally, his distress and bewilderment (*OED* 1b) in the biblical sense: the day of destruction is marked by perplexity (Isa. 21.5). Later he refers to this moment as a time when Una was 'wont to comfort me affrayd' (52.9). **6 gall:** the source of (jealous) anger;

cf. ii 6.4. **grate:** fret. **grieve:** anger. **high disdaine** renders the Ital. *alto sdegno*, in contrast to his later 'fiery fierce disdaine' (ii 8.4). **8 paine:** labour; also as his effort leads to her pain.

Stanza 20

3 gobbets raw: chunks of undigested food. Gregerson 1995:96 notes the reference to the Catholic doctrine of transubstantiation. **6–8** Cf. Rev. 16.13: 'And I sawe thre vnclane spirits like frogges come out of the mouth of the dragon, and out of the mouth of the beast, and out of the mouth of the false prophet', to which the gloss adds: 'That is, a strong number of this great deuil the Popes ambassadours which are euer crying and croking like frogs and come out of Antichrists mouth, because they shulde speake nothing but lies'. Hume 1984:78 cites Bale, *Image of Both Churches* (1545) on the dragon's flood as an image of 'hypocrisy, errors and lies' by Satan's forces. Similarly, Milton refers to 'the new-vomited Paganisme of sensuall Idolatry' of the insufficiently reformed English Church (1953–82:1.520). **bookes and papers** may refer specifically to such published lies and Archimago's 'magick bookes' (36.8), or more generally to the learning massively promulgated by the new print technology, as Rhu 1994:101 claims. **9 parbreake:** vomit, spewing; its etymological sense, 'breaking out or forth', shows the monster's violence – cf. 'vpstart' (16.1) – which the knight must overcome. Error is made repulsive to each sense.

Stanza 21

The poem's first epic simile is suggested by the association of the Nile with the captivity of the Israelites in Egypt and hence with the fallen world, the flesh, and bondage to sin. When Aaron stretched his hand upon the Nile 'frogges came vp, and couered the land of Egypt' (Exod. 8.6). It was a commonplace of natural history that the river breeds strange monsters, e.g. Donne, 'Satyre' 4.18–19. **1 old father:** as the Nile was known as the world's oldest river; accordingly, it leads the rivers of the world at IV xi 20.3. **2 timely pride:** seasonable flooding; 'pride' is suggested by **swell**, as though 'puffed up with pride', and refers to its most flourishing state, as the trees at 7.4.

22
The same so sore annoyed has the knight,
That welnigh choked with the deadly stinke,
His forces faile, ne can no lenger fight.
Whose corage when the feend perceid to shrink,
She poured forth out of her hellish sinke
Her fruitfull cursed spawne of serpents small,
Deformed monsters, fowle, and blacke as inke,
Which swarming all about his legs did crall,
And him encombred sore, but could not hurt at all.

23
As gentle Shepheard in sweete euentide,
When ruddy *Phebus* gins to welke in west,
High on an hill, his flocke to vewen wide,
Markes which doe byte their hasty supper best,
A cloud of cumbrous gnattes doe him molest,
All struing to infixe their feeble stinges,
That from their noyance he no where can rest,
But with his clownish hands their tender wings,
He brusheth oft, and oft doth mar their murmurings.

24
Thus ill bestedd, and fearefull more of shame,
Then of the certeine perill he stood in,
Halfe furious vnto his foe he came,
Resolud in minde all suddenly to win,

Or soone to lose, before he once would lin;
And stroke at her with more then manly force,
That from her body full of filthie sin
He raft her hatefull heade without remorse;
A streame of cole black blood forth gushed from her corse.

25
Her scattred brood, soone as their Parent deare
They saw so rudely falling to the ground,
Groning full deadly, all with troublous feare,
Gathred themselues about her body round,
Weening their wonted entrance to haue found
At her wide mouth: but being there withstood
They flocked all about her bleeding wound,
And sucked vp their dying mothers blood,
Making her death their life, and eke her hurt their good.

26
That detestable sight him much amazde,
To see th'vnkindly Impes of heauen accurst,
Deuoure their dam; on whom while so he gazd,
Hauing all satisfide their bloudy thirst,
Their bellies swolne he saw with fulnesse burst,
And bowels gushing forth: well worthy end
Of such as drunke her life, the which them nurst;
Now needeth him no lenger labour spend,
His foes haue slaine themselues, with whom he should contend.

3 *fattie*: fecund, fertilizing. *outwell*: pour forth. 5 *later spring*: last spring-tide; or *later* may be an adverb. *auale*: abate. 6-9 This account of spontaneous generation, abiogenesis, which popular etymology linked with Lat. *nil*, closely follows Ovid, *Met.* 1.416-37; cf. III vi 8.7-9, IV xi 20.3, and VII vii 18. T. Cooper 1565 writes: 'Nilus was famous for the vertue of the water thereof, whiche ouerflowynge the countrey of Aegypte, made the grounde woonderfull fertile many yeres after, so that without labourynge, the earth brought forth abundaunce of sundry graynes and plantes. . . . Also beastes of sundry kyndes'. *partly*: in part; some. *seed*: semen. *reed*: see. A sense found only in S. For him, to read is to see; cf. III ix 2.3, V xii 39.9. On his more than 130 uses of this word in its multiple meanings, see DeNeef 1982a:142-56, and Ferry 1988:9-48.

Stanza 22
1 *annoyed*: affected injuriously. 4 *feend*: applied elsewhere in Bk I to the dragon, e.g. xi 2.3. 5-6 *sinke*: her womb, or organs of excretion, as a cesspool. Apparently the flood of black poison (20.2) of the monster's vomit suggested the flooding of the Nile; in turn, its 'fertile slime' (21.3) suggested the fruitfull . . . spawne of serpents spontaneously generated by Errour, which she now defecates upon the knight. 7 *blacke as inke*: linked with the 'bookes and papers' in Errour's black vomit.

Stanza 23
The simile heralds the knight's victory. For its development in the poem, see Hamilton 1961a:218-19. On the significance of the pastoral setting suggested by such details as the gnats' tender wings, see Knapp 1992:113-17. The gnat, or fly, is a common emblem in the poem of what is merely troublesome, as at II ix 16, 51; V xi 58; VI i 24, xi 48. Here

the feeble stings of Errour's brood contrast with her 'mortal sting' (15.4). The simile may have been provoked by S.'s environment in southern Ireland - see II ix 16.7n - but it is also literary, e.g. Ariosto, *Orl. Fur.* 14.109 and Homer, *Iliad* 2.469-71. On the further significance of the fly, see 38.2n. Stephens 1998:61 suggests that the gnats' murmurings make Errour's 'bookes and papers' audible. 2 *welke*: wane. 5 *cumbrous*: harassing. 8 *clownish*: rough; belonging to a rustic, specifically to the 'clownishe younge man' described in the LR 53.

Stanza 24
1 *ill bestedd*: in bad plight. 3 *Halfe furious*: a careful qualification, for only later does he yield totally to furious ire (ii 5.8) and become subject to irrational passion (cf. ii 15, v 14). The connection of his state with Errour's is noted by Gless 1994: 66-67. 5 *lin*: cease, leave off. 6 *manly*: human. That his force is *more then manly* alludes to the faith which he adds to his force. Force, by itself, fails him at 22.3; 'Manly' force fails him before Orgoglio (vii 6) and before Despair (ix 48). 8 *raft*: struck off. *remorse*: pity.

Stanza 25
2 *rudely*: violently. 4 As Errour's tail surrounds her body at 18.5. 7-9 The popular legend of the pelican whose heart's blood revives her dying brood (e.g. G. Whitney 1586:87) was applied to Christ who is our pelican (e.g. Dante, *Parad.* 25.113). Here it is an emblem of ingratitude, as in Lear's reference to his 'pelican daughters' (*King Lear* 3.4.74), and brings death rather than life, in parody of the Eucharist: 'Who-soeuer . . . drinketh my blood hathe eternal life' (John 6.54). *Am* 2 alludes to the legend that the viper in giving birth to itself by eating through its mother's womb kills her. On the legend, see Pfeifer 1984.

27

His Lady seeing all, that chaunst, from farre
 Approcht in hast to greet his victorie,
 And saide, Faire knight, borne vnder happie starre,
 Who see your vanquisht foes before you lye:
 Well worthie be you of that Armory,
 Wherein ye haue great glory wonne this day,
 And proou'd your strength on a strong enimie,
 Your first aduenture: many such I pray,
 And henceforth euer wish, that like succeed it may.

28

Then mounted he vpon his Steede againe,
 And with the Lady backward sought to wend;
 That path he kept, which beaten was most plaine,
 Ne euer would to any byway bend,
 But still did follow one vnto the end,
 The which at last out of the wood them brought.
 So forward on his way (with God to frend)
 He passed forth, and new aduenture sought,
 Long way he traueiled, before he heard of ought.

29

At length they chaunst to meet vpon the way
 An aged Sire, in long blacke weedes yclad,
 His feete all bare, his beard all hoarie gray,
 And by his belt his booke he hanging had;
 Sober he seemde, and very sagely sad,
 And to the ground his eyes were lowly bent,
 Simple in shew, and voide of malice bad,
 And all the way he prayed as he went,
 And often knockt his brest, as one that did repent.

30

He faire the knight saluted, louting low,
 Who faire him quited, as that courteous was:
 And after asked him, if he did know
 Of straunge aduentures, which abroad did pas.
 Ah my deare Sonne (quoth he) how should, alas,
 Silly old man, that liues in hidden cell,
 Bidding his beades all day for his trespas,
 Tydings of warre and worldly trouble tell?
 With holy father sits not with such thinges to mell.

Stanza 26

1 **amazde**: stunned, stupefied. 2 **vnkindly Impes**: unnatural offspring; 'vnkindly' includes the current sense as an ironic understatement. 5–6 The offspring of Error are revealed finally to be a type of Judas who, with his reward for betraying Christ, purchased a field 'and when he had thrown downe him selfe head long he brast a sondre in the middes, and all his bowels gushed out' (Acts 1.18).

Stanza 27

2 **greet**: offer congratulations on. 3 **happie**: auspicious, propitious, referring to astral influence. Cf. her greeting when he emerges from Orgoglio's dungeon: 'what euill starre | On you hath frownd, and pourd his influence bad' (viii 42.6–7). 4–8 The repetition of **you** and **your** stresses the knight's worthiness to wear the armour of Christ (**Armory**: armour) and assume his role as the Knight of the Red Cross (armory as armorial bearings, *OED* 2). At the beginning he sought 'To proue his puissance' (3.7); now he has **proou'd** his strength by an adventure that foreshadows his final defeat of the dragon.

Stanza 28

This stanza divides the canto into two balancing episodes of twenty-seven stanzas each, as Rose 1975:14 notes. Its central fifth line marks his taking charge after being led by pleasure (8.1) and delight (10.1) – in effect, to begin his quest. As 'an emblematic centre-piece', see Røstvig 1994:275. 1–4 As Eccles. 4.18: Wisdom will 'returnde the streight way vnto him'. **beaten** by those entering rather than leaving; cf. the way to the house of Pride: 'All bare through peoples feet, which thether traueiled. | ... But few returned' (iv 2.9–3.3). 28.3 repeats 11.3 to round out the episode, changing 'bare' to **plaine** now that the forces of darkness in Error have been defeated, as Gless 1994:73 suggests, though only symbolically and only for the moment. 4–5 To escape from the wilderness the Israelites are exhorted to 'turne not aside to the right hand nor to the left, but walke in all the wayes which the Lord your God hath commanded you' (Deut. 5.32–33). The moral applica-

tion of this injunction, given at Deut. 17.20, also applies to the knight. The accumulation of monosyllables in 5, together with the steady rhythm, imitates his persistence. The use of **one** rather than 'it' would seem deliberate. 7 to **frend**: as a friend.

Stanza 29

2 **An aged Sire**: identified as 'Hypocrisie' in Arg.3, named 'Archimago' at 43.6, and exposed for what he is at xii 35–36. Wybarne 1609 names him 'Antichrist' (*Sp All* 120). In denouncing monasticism in *The Three Laws* (1538), Bale refers to 'Hypocresy lyke a graye fryre'; noted King 1990a:51. 4 **his booke**: ostensibly the Bible, but see 36.8. 5 **sagely sad**: wise and serious, a counterpart to the sad appearance of the knight (2.8) and Una (4.6). 7–9 The posture of the penitent publican who 'wolde not lift vp so muche as his eyes to heauen, but smote his brest' (Luke 18.13). **in shew**: in appearance; always in S. with the implication that the reality is different. **malice**: wickedness; **bad** alludes to its root (Lat. *malus*).

Stanza 30

1 **louting**: bowing humbly. 2 **quited**: returned the salutation. 4 **straunge**: out of the country (*OED* 1b), being abroad; unusual; out of the way (*OED* 8). At the end the knight tells Una's father of his 'perils straunge and hard' (xii 31.8). He seeks the **aduentures** that Una wished for him at 27.8–9. 5–9 **my deare Sonne**: more than religious formality. Only after the knight overcomes the perils into which the holy father now betrays him may Una's father address him as 'Deare Sonne' (xii 17.2). M.F.N. Dixon, *SEnc* 192, notes the abuse of copia in Archimago's tortuous forty-word paraphrase of 'no'. 6 **Silly**: feeble, simple, lowly, so he wishes to appear. **cell**: the obs. sense, 'a compartment of the brain', the *cellula phantastica*, is relevant to the infection of the knight's fancy by this arch image-maker. 7 **Bidding his beades**: counting his prayers on his rosary. **all day** in contrast to the heavenly Cælia who bids her beads 'All night' (x 3.8) because during the day she is busy doing good deeds. 9 **sits not**: is not fitting. **mell**: mingle, concern himself.

31

But if of daunger which hereby doth dwell,
And homebredd euil ye desire to heare,
Of a straunge man I can you tidings tell,
That wasteth all this countrie farre and neare.
Of such (saide he) I chiefly doe inquere,
And shall thee well rewarde to shew the place,
In which that wicked wight his dayes doth weare:
For to all knighthood it is foule disgrace,
That such a cursed creature liues so long a space.

32

Far hence (quoth he) in wastfull wilderness
His dwelling is, by which no liuing wight
May euer passe, but thorough great distresse.
Now (saide the Ladie) draweth toward night,
And well I wote, that of your later fight
Ye all forwearied be: for what so strong,
But wanting rest will also want of might?
The Sunne that measures heauen all day long,
At night doth baite his steedes the *Ocean* waues emong.

33

Then with the Sunne take Sir, your timely rest,
And with new day new worke at once begin:
Vntroubled night they say giues counsell best.
Right well Sir knight ye haue aduised bin,
Quoth then that aged man; the way to win
Is wisely to aduise: now day is spent;
Therefore with me ye may take vp your In
For this same night. The knight was well content:
So with that godly father to his home they went.

Stanza 31

1–4 Archimago replies with characteristic equivocation: to the knight's request for 'straunge aduentures, which abroad did pas' (30.4), he tells of *euil* that is *homebredd* being *hereby*, yet performed by a *straunge man* (i.e. one from outside) 'Far hence' (32.1). In effect, he describes the dragon, the intruder who has ravaged Eden, but does so in terms that reduce the Red Cross Knight to a mere chivalric knight. 7 *weare*: spend.

Stanza 32

1 *wastfull*: desolate. 4–33.3 Una's words to her knight are both ironic and prophetic: night does not bring rest but only his flight from her. They express the dilemma that *might* needs rest but virtue needs ceaseless vigilance. *later*: recent. *forwearied*: utterly wearied. *baite*: give food and drink to; rests, refreshes. Her nine lines counter Archimago's nine at 30.5–31.4.

Stanza 33

3 Proverbial: Smith 574. 6 *wisely to aduise*: heedfully take thought; a sarcastic riposte to Una's advice. 7 *In*: abode, as the earlier 'harbour' of the Wandering Wood where 'in they entred ar' (7.9).

Stanza 34

1–5 Archimago's hermitage *Downe in a dale* is the demonic counterpart to Contemplation's hermitage on a hill (x 46); it is *hard by a forests side* because the knight flees into its wilderness; and it is *Far from resort of people* because from here he takes 'bywaies . . . | Where neuer foote of liuing wight

34

A litle lowly Hermitage it was,
Downe in a dale, hard by a forests side,
Far from resort of people, that did pas
In traueill to and froe: a litle wyde
There was an holy chappell edifyde,
Wherein the Hermite dewly wont to say
His holy thinges each morne and euentide:
Thereby a christall streame did gently play,
Which from a sacred fountaine welled forth alway.

35

Arriued there the litle house they fill,
Ne looke for entertainment, where none was:
Rest is their feast, and all thinges at their will;
The noblest mind the best contentment has.
With faire discourse the euening so they pas:
For that olde man of pleasing wordes had store,
And well could file his tongue as smooth as glas,
He told of Saintes and Popes, and euermore
He strowd an *Aue-Mary* after and before.

36

The drouping Night thus creepeth on them fast,
And the sad humor loading their eye liddes,
As messenger of *Morpheus* on them cast
Sweet slombring deaw, the which to sleep them biddes:
Vnto their lodgings then his guesstes he riddes:
Where when all drownd in deadly sleepe he findes,
He to his studie goes, and there amidde
His magick bookes and artes of sundrie kindes,
He seekes out mighty charmes, to trouble sleepy minds.

did tread' (vii 50.3–4). *edifyde*: built; with the religious sense, 'strengthened in holiness' (*OED* 3), implied ironically. 7 *thinges*: prayers, monastic offices. 9 *sacred fountaine*: the counterpart to the well of life at xi 30.

Stanza 35

2 *entertainment*: food, a feast. 3 In being content, they have all that they wish in rest itself. 5 *discourse*: conversation, which Archimago turns into a popish service by his prayers to the Virgin. 7 *file*: smooth, polish; cf. his 'fayre fyled tonge' (II i 3.6). The derogatory implications are clear from the contrast with Zele 'That well could charme his tongue' (V ix 39.3). Cf. Ps. 140 3: 'Thei haue sharpened their tongues like a serpent'. 8 His stories would be found in *The Golden Legend*, as Nohrberg 1976:158 suggests. 9 This Protestant scorn is nicely rendered in Shakespeare, 2 *Henry VI* 1.3.55–56: 'all his mind is bent to holiness, | To number Aue-Maries on his beads'.

Stanza 36

2–4 *sad humor*: heavy moisture, the *deaw* of sleep. Imitating Virgil, *Aen.* 5.854–60: Somnus, the God of Sleep, shakes over Palinurus's temples a branch dripping with the dew of Lethe, the river of forgetfulness, before plunging him to his death. S. invokes his son, Morpheus, the fashioner of dreams through which the knight will fall to his 'death'. *slombring*: occasioning sleep. 5 *riddes*: dispatches. 6 *deadly*: like his twin, death. 8 *magick bookes*: alluding to his name, Archimago, the arch-magician. 9 *sleepy*: sleeping.

37

Then choosing out few words most horrible,
 (Let none them read) thereof did verses frame,
 With which and other spellles like terrible,
 He bad awake blacke *Plutoes* griesly Dame,
 And cursed heuen, and spake reprochful shame
 Of highest God, the Lord of life and light,
 A bold bad man, that dar'd to call by name
 Great *Gorgon*, prince of darknes and dead night,
 At which *Cocytus* quakes and *Styx* is put to flight.

38

And forth he cald out of deepe darknes dredd
 Legions of Sprights, the which like litle flies
 Fluttring about his euerdamned hedd,
 A waite whereto their seruice he applyes,
 To aide his friendes, or fray his enemies:
 Of those he chose out two, the falsest twoo,
 And fittest for to forge true-seeming lyes;
 The one of them he gaue a message too,
 The other by him selfe staide other worke to doo.

39

He making speedy way through persed ayre,
 And through the world of waters wide and deepe,
 To *Morpheus* house doth hastily repaire.
 Amid the bowels of the earth full steepe,

And low, where dawning day doth neuer peepe,
 His dwelling is; there *Tethys* his wet bed
 Doth euer wash, and *Cynthia* still doth steepe
 In siluer deaw his euer-drouping hed,
 Whiles sad Night ouer him her mantle black doth spred.

40

Whose double gates he findeth locked fast,
 The one faire fram'd of burnisht Yuory,
 The other all with siluer ouercast;
 And wakeful dogges before them farre doe lye,
 Watching to banish Care their enemy,
 Who oft is wont to trouble gentle Sleepe.
 By them the Sprite doth passe in quietly,
 And vnto *Morpheus* comes, whom drowned deepe
 In drowsie fit he findes: of nothing he takes keepe.

41

And more, to lulle him in his slumber soft,
 A trickling streame from high rock tumbling downe
 And euer drizzling raine vpon the loft,
 Mixt with a murmuring winde, much like the sowne
 Of swarming Bees, did cast him in a swowne:
 No other noyse, nor peoples troublous cryes,
 As still are wont t'annoy the walled towne,
 Might there be heard: but carelesse Quiet lyes,
 Wrapt in eternall silence farre from enimesyes.

Stanza 37

4 Plutoes griesly Dame: Proserpina, the consort of Pluto and the goddess of the underworld, who is linked with Hecate (see 43.3) by Conti 1616:3.16. She is called **griesly** because her appearance arouses horror, as at ii 2.7. **6 Lord of life:** in Acts 3.15 that title refers to Christ whom 'God hath raised from the dead', an act parodied here, as indicated by Demogorgon's epithet **dead night**. The entire phrase may be owing to Langland who refers to Christ as 'The lorde of lyf & of lighte' (18.58) at the moment of his death. **7 call:** summon by rites; or in the sense (*OED* 23b), 'call vpon the Name of the Lord', as Gen. 4.26. **8 Gorgon:** 'an inchanter, whiche was supposed to be of suche excellencie, that he had authoritie ouer all spirites that made men afearde' (T. Cooper 1565). As Demogorgon, see v 22.5n. In Marlowe's *Faustus* 1.3, he is one of the infernal trinity invoked with Lucifer and Beelzebub. S. here introduces this name for Demogorgon into English, as Fowler 1989a:45 notes. **9 At which:** alluding to the fear aroused by uttering a god's name, esp. the 'dreaded name | Of Demogorgon' (Milton, *Par. Lost* 2.964-65); cf. 43.2. **Cocytus:** the river of lamentation in Hades. **quakes:** because even wailing ceases. **Styx:** river goddess of the lower world whose waters are associated with death.

Stanza 38

2 Legions: the Geneva gloss to Matt. 26.53 interprets 'twelue legions' as an infinite number; in Mark 5.9, the man possessed by devils is named Legion 'for we are manie'. **flies:** reputed to be the form assumed by demons; see Chambers 1966. The simile suggests that Archimago is Beelzebub (interpreted as 'the master of flies' in the Geneva Bible) and 'chief of the deuils' (Luke 11.15). **3 euerdamned:** eternally damned. **5 fray:** attack, terrify.

Stanza 39

1 persed: dispersed, 'empty' (ii 32.6). **2 world of waters:** the primal world from which land first rose. **3-41.9 S.** imitates the *domus et penetralia Somni* in Ovid, *Met.* 11.592-632. **6 Tethys:** 'wyfe of Neptune, called goddesse of the sea' (T. Cooper 1565); here the sea itself. **7 Cynthia:** goddess of the moon; here the moon itself. **still doth steepe:** continually bathes. **9 sad:** dark; causing sorrow.

Stanza 40

1-3 Virgil, *Aen.* 6.893-96, describes the two gates of sleep: from the one of horn truth emerges and from the other of ivory false dreams. S.'s gate of **siluer** suggests the ivory gate, *candenti perfecta nitens elephanto*, which is associated with sleep; cf. 'siluer slomber' (VI vii 19.8), 'siluer sleepe' (VI ix 22.8). Like Aeneas, Archimago's spirit does not enter the underworld through a gate; also like him, he returns through 'the Yuorie dore' (44.6). **8-9** Morpheus is seen like the knight 'drownd in deadly sleepe' (36.6), as D. Cheney 1966:29 notes. **keepe:** heed.

Stanza 41

1-5 Echoing Chaucer's description of the cave of Morpheus, e.g. water 'Came rennyng fro the clyues adoun, | That made a dedly slepyng soun' (*Book of the Duchess* 161-62). The same opiate effect of running water is noted in the Bower of Bliss, II v 30.1-4. **swowne:** an earlier spelling of 'swoon' used throughout the poem. **vpon the loft:** in the upper region of the air (*OED* 1), or the roof (*OED* 5c) of Morpheus's house; cf. V vi 27.9. **6-7** The assonance of **noyse** and **annoy** is 'a carefully calculated discord designed to express the mingling of mental impressions that precedes the coming of sleep' (N. Frye 1976b:126). **8 carelesse:** free from care.

42
The Messenger approaching to him spake,
But his waste wordes retourned to him in vaine:
So sound he slept, that nought mought him awake.
Then rudely he him thrust, and pusht with paine,
Whereat he gan to stretch: but he againe
Shooke him so hard, that forced him to speake.
As one then in a dreame, whose dryer braine
Is tost with troubled sights and fancies weake,
He mumbled soft, but would not all his silence breake.

43
The Sprite then gan more boldly him to wake,
And threatned vnto him the dreaded name
Of *Hecate*: whereat he gan to quake,
And lifting vp his lompish head, with blame
Halfe angrie asked him, for what he came.
Hether (quoth he) me *Archimago* sent,
He that the stubborne Sprites can wisely tame,
He bids thee to him send for his intent
A fit false dreame, that can delude the sleepers sent.

44
The God obayde, and calling forth straight way
A diuerse dreame out of his prison darke,
Deliuered it to him, and downe did lay
His heauie head, deuoid of careful carke,

Whose sences all were straight benumbd and starke.
He backe returning by the Yuorie dore,
Remounted vp as light as chearefull Larke,
And on his litle winges the dreame he bore,
In hast vnto his Lord, where he him left afore.

45
Who all this while with charmes and hidden artes,
Had made a Lady of that other Spright,
And fram'd of liquid ayre her tender partes
So liuely and so like in all mens sight,
That weaker sence it could haue rauisht quight:
The maker selfe for all his wondrous witt,
Was nigh beguiled with so goodly sight:
Her all in white he clad, and ouer it
Cast a black stole, most like to seeme for *Vna* fit.

46
Now when that ydle dreame was to him brought,
Vnto that Elfin knight he bad him fly,
Where he slept soundly void of euil thought,
And with false shewes abuse his fantasy,
In sort as he him schooled priuily:
And that new creature borne without her dew,
Full of the makers guyle with vsage sly
He taught to imitate that Lady trew,
Whose semblance she did carrie vnder feigned hew.

Stanza 42

2 waste: idle, being wasted. 4 rudely: roughly. paine: effort. 7 dryer: too dry, in lacking 'Sweet slombring deaw' (36.4). As one of the four states of the mind that leads to troubled dreams, see 'dreams' in the *SEnc*. 8 fancies: fantasies, apparitions. 9 all: altogether.

Stanza 43

3 *Hecate*: an infernal deity, the female counterpart to Demogorgon. 'A name of Diana, Juno, or Proserpina' (T. Cooper 1565), or of all three (Conti 1616:3.15). As the patroness of witches and witchcraft, she is associated with magic, dreams, and apparitions; see 'Hecate' in the *SEnc*. 4 lompish: 'heauie' (44.4). 6 *Archimago*: from Lat. *archi* + *magus*, the first or chief magician, or the 'great Enchaunter' (ii Arg.) as he is frequently named; also, the architect or source of false images, and of 'guilefull semblants, which he makes vs see' (II xii 48.6). Named 'Hypocrisie' at i Arg.3. See 'Archimago' in the *SEnc*. 7 stubborne: untamable. wisely: i.e. by his magic arts; or skilfully. 9 fit false dreame: as Morpheus is 'the feyner of mannes shape' (Ovid, *Met.* 11.634, tr. Golding). delude: deceive, in the current sense; specifically, 'impose on with false impressions' (*OED* 1). sent: senses.

Stanza 44

2 diuerse: diverting or distracting; cf. the knight's 'diuerse doubt' (10.9) in the Wandering Wood. Its literal sense, 'turning different ways', is suggested when he and Una are 'diuided into double parts' (ii 9.2). 4 careful carke: sorrowful anxiety, collapsing the paired 'care and cark' (see *OED* 'cark' 3). 5 starke: paralysed, unfeeling. 7 The *Larke* is cited as the

harbinger of dawn – see xi 51.9n – when dreams were thought to take place; see 47.3–7n.

Stanza 45

1 hidden: occult. 2 that other Spright: the 'other' at 38.9, possibly epicene but now a succubus. In Tasso, *Ger. Lib.* 7.99, Satan forges an aerial body like the pagan Clorinda. 3 liquid: bright. Being incorporeal, spirits must assume a body of air to appear before men; cf. ii 3.3. ayre is woman's element (though also man's at ii 3.3–4), from the folk etymology, *mol-lis aer* (gentle air) for *mulier* (woman), cited in Shakespeare, *Cymbeline* 5.5.446–48. 4 So lifelike and so resembling life itself, i.e. so like Una. 9 *Vna*: one (Lat. *una*). She is named only now when her double appears; cf. ii 12.2n. Usually S. withholds naming a character until the image is complete, here following Gen 3.20: Eve is not named until after the Fall. On Una as a common Irish name and a cult name for Elizabeth, see 'Una' in the *SEnc*. On the Queen's motto *semper eadem*, see 'Elizabeth, images of' in the *SEnc*.

Stanza 46

1 ydle: empty or unsubstantial (being made of air or being a dream); or vain and frivolous (describing the nature of the dream). 4 abuse: deceive. fantasy: fancy or imagination, which has the power to deceive reason, as the role of Phantastes is to deliver 'all that fained is' (II ix 51.9). On Archimago's deception, see 'magic, amatory' in the *SEnc*. 5 In sort as: in the way that. 6 borne... dew: being 'miscreated' (ii 3.1) and not 'from mothers womb deriv'd by dew descent' (*Am* 74.6). 7 vsage sly: the cunning behaviour by which she imitates Una. 9 hew: shape, appearance.

47
Thus well instructed, to their worke they haste,
And comming where the knight in slomber lay,
The one vpon his hardie head him plaste,
And made him dreame of loues and lustfull play,
That nigh his manly hart did melt away,
Bathed in wanton blis and wicked ioy:
Then seemed him his Lady by him lay,
And to him playnd, how that false winged boy,
Her chaste hart had subdewd, to learne Dame pleasures toy.

48
And she her selfe of beautie soueraigne Queene,
Fayre *Venus* seemde vnto his bed to bring
Her, whom he waking euermore did weene,
To bee the chastest flowre, that aye did spring
On earthly braunch, the daughter of a king,
Now a loose Leman to vile seruice bound:
And eke the *Graces* seemed all to sing,
Hymen iō Hymen, dauncing all around,
Whylst freshest *Flora* her with Yuie girlond crownd.

49
In this great passion of vnwonted lust,
Or wonted feare of doing ought amis,
He starteth vp, as seeming to mistrust,
Some secret ill, or hidden foe of his:

Lo there before his face his Ladie is,
Vnder blacke stole hyding her bayted hooke,
And as halfe blushing offred him to kis,
With gentle blandishment and louely looke,
Most like that virgin true, which for her knight him took.

50
All cleane dismayd to see so vncouth sight,
And halfe enraged at her shamelesse guise,
He thought haue slaine her in his fierce despight,
But hastie heat tempring with sufferance wise,
He stayde his hand, and gan himselfe aduise
To proue his sense, and tempt her faigned truth.
Wringing her hands in wemens pitteous wise,
Tho can she weepe, to stirre vp gentle ruth,
Both for her noble blood, and for her tender youth.

51
And sayd, Ah Sir, my liege Lord and my loue,
Shall I accuse the hidden cruell fate,
And mightie causes wrought in heauen aboue,
Or the blind God, that doth me thus amate,
For hoped loue to winne me certaine hate?
Yet thus perforce he bids me do, or die.
Die is my dew: yet rew my wretched state
You, whom my hard auenging destinie
Hath made iudge of my life or death indifferently.

Stanza 47

3–7 Although the knight is 'void of euil thought' (46.3), he is afflicted first by an *insomnium* in which he experiences vexations similar to those that disturbed him during the day, and then by a *phantasma* which occurs between sleep and waking, and in which a succubus appears as the false Una. See Macrobius 1952:1.3.2–8. Cf. Arthur's dream at ix 13.7–8. 8 *playnd*: complained, lamented. 9 *Dame pleasure*: Venus. toy: lustful play.

Stanza 48

Presenting 47.7 as a pageant, with the action resumed in the next stanza. 1–3 *of beautie soueraigne Queene*: the phrase applies to 'Una' but also to Venus, here in her role as procuress; see Manning in the *SEnc* 708. The confusing reversal of time-sequence appropriate to a dream is noted by Roberts 1992:35. 5 *On earthly braunch*: cf. 'borne of heavenly brood' (iii 8.7). 6 *seruice*: as the 'servant' of Love (*OED* 2c), inverting the role that is properly his; cf. 54.3. Being loose, she becomes bound. 7 *the Graces*: the handmaids of Venus; cf. VI x 9.5, 21.4. 8 *Hymen iō Hymen*: the Roman hymeneal chant praising the god of marriage. 9 *Flora*: traditionally the flower-goddess, as at II ii 6.5; but also 'a notable harlotte, whiche with the abuse of hir bodie hauinge gotten exceeding great riches, at hir death left the people of Rome hir heire' (T. Cooper 1565; cf. E.K. on *SC March* 16). *Yuie*: sacred to Bacchus and signifying wantonness; see E.K. on *SC March* 111. For the parody involved, cf. her crowning with 'oliue girlond' at vi 13.9 and with 'girlond greene' at xii 8.6. On the image, see 'garlands' in the *SEnc*; and on the topos of crowning in the poem, see Røstvig 1994:297–98.

Stanza 49

1 *passion*: *OED* credits S. with the earliest use here of the sense, 'a fit marked by abandonment to overpowering emotion'. 2 *Or*: rather than 'and' because either is sufficient to arouse the innocent knight. 3 *mistrust*: suspect. 4 *ill*: both an internal bodily disorder and an external evil (as a foe). 5 As the knight dreams Una to be, so she is, or so it seems to him, now in a dream and soon in a vision. Unable to distinguish between what is and what only seems to be, his nightmare continues until viii 47–49 when he sees Duessa as she is. 6 *bayted hooke*: as Lechery's 'fleshy hookes' at iv 25.9. 8 *blandishment*: flattering speech. *louely*: loving. 9 *virgin true*: Una's state is declared now that it is doubted; cf. 46.8.

Stanza 50

1 *vncouth*: strange; unseemly; repellent. 2 *halfe enraged*: almost frantic; cf. his state 'Halfe furious' (24.3) against Errour. 3 *despight*: indignation. 5–6 In seeking to tempt, i.e. test, 'Una' for her fidelity, he is the one being tempted. At the beginning he seeks to 'proue his puissance' (3.7) by killing the dragon; now he seeks to prove his senses. This act proves his downfall, for when he forgoes faith and accepts the evidence of his senses, he proves himself false. In place of Truth in Una, he gains *faigned truth* in Duessa. 8 *Tho can*: then did.

Stanza 51

1 *my liege Lord*: as the superior to whom she is in 'vile seruice bound' (48.6). That address separates his role into that of knight and lover, subverting the former and appealing only to the latter. It posits a feudal relationship in contrast to Una's freely offered service to her defenders at viii 27.5. 4 *the blind*

52

Your owne deare sake forst me at first to leauc
 My Fathers kingdom, There she stopt with teares;
 Her swollen hart her speech seemd to bereaue,
 And then againe begonne, My weaker yeares
 Captiu'd to fortune and frayle worldly feares
 Fly to your fayth for succour and sure ayde:
 Let me not die in languor and long teares.
 Why Dame (quoth he) what hath ye thus dismayd?
 What frayes ye, that were wont to comfort me affrayd?

53

Loue of your selfe, she saide, and deare constraint
 Lets me not sleepe, but waste the wearie night
 In secret anguish and vnpiitted plaint,
 Whiles you in carelesse sleepe are drowned quight.
 Her doubtfull words made that redoubted knight
 Suspect her truth: yet since no'vntruth he knew,
 Her fawning loue with foule disdaine full spight
 He would not shend, but said, Deare dame I rew,
 That for my sake vnknowne such grieve vnto you grew.

54

Assure your selfe, it fell not all to ground;
 For all so deare as life is to my hart,
 I deeme your loue, and hold me to you bound;
 Ne let vaine feares procure your needlesse smart,
 Where cause is none, but to your rest depart.
 Not all content, yet seemd she to appease
 Her mournfull plaintes, beguiled of her art,
 And fed with words, that could not chose but please,
 So slyding softly forth, she turnd as to her ease.

55

Long after lay he musing at her mood,
 Much grieu'd to thinke that gentle Dame so light,
 For whose defence he was to shed his blood.
 At last dull wearines of former fight
 Hauing yrockt a sleepe his irkesome spright,
 That troublous dreame gan freshly tosse his braine,
 With bowres, and beds, and ladies deare delight:
 But when he saw his labour all was vaine,
 With that misformed spright he backe returnd againe.

God: Cupid, 'that false winged boy' (47.8). **amate:** dismay; but wilyly suggesting 'mate'. **5 For:** instead of. **6 perforce:** forcibly; also implying necessity. **do, or die:** the bawdy sense, copulate and have orgasm, is particularly apt to her role as his mistress. **6-8** The jangling echoes declare her falsehood. As N. Frye 1957:261 notes, 'the grammar, rhythm, and assonance could hardly be worse'. **Die is my dew:** i.e. I deserve to die. **rew:** feel sorry for, as he does at 53.8 and therefore at ii 26.8. **8 destinie:** of the three alternatives in 2-4, she accepts fate. The same pagan powers of fate, necessity, and destiny are invoked by Despair to defeat the knight at ix 42.

Stanza 52

1-2 In effect, she inverts his role as dragon-killer, identifying him with the dragon. **5-7** The doubling of phrases comments upon her duplicity as Duessa while the **fayth** which she seeks in him suggests her assumed name, Fidessa. Now the term means 'chivalric constancy' rather than 'religious devotion', as C. Burrow 1993:122 notes. **languor:** woeful plight, sorrow; cf. Una's 'captiue languor' at vii 49.2. **9 frayes:** frightens.

Stanza 53

1 deare: dire, but also the usual sense because of her love. **constraint:** distress; cf. the knight in the coils of Errour at 19.1. **5 doubtfull:** as her words arouse doubts in him. **redoubted:** dreaded. He does not deserve this title until xii 29.7 for slaying the dragon. Through her words, he is again assailed by

doubt; cf. 10.7, 12.4. **6 truth:** fidelity, as Tuve 1966:121 argues. From testing 'her faigned truth' (50.6), he is led now to **Suspect her truth**. **7 disdaine full spight:** indignant contempt. **8 shend:** reproach; suggesting 'destroy', as he was tempted to slay her at 50.3. **9 vnknowne:** unknown to her, but suggesting that he is unknown and unproven, and hence unworthy to be her lover.

Stanza 54

3 to you bound: correcting her address to him as her 'liege Lord' (51.1). **4 procure:** cause. **6 appease:** cease, as though satisfied. **7 beguiled of her art:** being disappointed in her intent; or deprived of her cunning. **9** The line's serpentine movement declares her serpentine nature. **turnd:** returned.

Stanza 55

1 musing indicates the mental wandering which will lead him to forsake Una; see ii 5.1*n*. The pattern for his fall is suggested by Satan's temptation of Christ, as described by Luke 4.3-13. Christ overcomes the three sins to which the knight, as the first Adam, becomes subject: distrust (by Duessa), ambition (by Lucifera), and presumption (by Orgoglio). **2 light:** a concealed pun. Only later does he recognize Una as 'fayrest virgin, full of heauenly light' (ix 17.3). **5 irkesome:** tired; also troublesome. The knight's **spright** cannot be distinguished from Archimago's (now male) 'misformed' spright. **8-9 he:** i.e. the dream. **misformed:** being 'miscreated' (ii 3.1), or created for evil.

Cant. II.

*The guilefull great Enchaunter parts
The Redcrosse Knight from Truth:
Into whose stead faire falshood steps,
And workes him woefull ruth.*

1 BY this the Northerne wagoner had set
His seuenfold teme behind the stedfast starre,
That was in Ocean waues yet neuer wet,
But firme is fixt, and sendeth light from farre
To al, that in the wide deepe wandering arre:
And chearefull Chaunticlere with his note shrill
Had warned once, that *Phæbus* fiery carre,
In hast was climbing vp the Easterne hill,
Full enuious that night so long his roome did fill.

2 When those accursed messengers of hell,
That feigning dreame, and that faire-forged Spright
Came to their wicked maister, and gan tel
Their bootelesse paines, and ill succeeding night:
Who all in rage to see his skilfull might
Deluded so, gan threaten hellish paine
And sad *Proserpines* wrath, them to affright.
But when he saw his threatning was but vaine,
He cast about, and searcht his baleful bokes againe.

3 Eftsoones he tooke that miscreated faire,
And that false other Spright, on whom he spred
A seeming body of the subtile aire,
Like a young Squire, in loues and lusty hed
His wanton daies that euer loosely led,
Without regard of armes and dreaded fight:
Those twoo he tooke, and in a secrete bed,
Couered with darkenes and misdeeming night,
Them both together laid, to ioy in vaine delight.

4 Forthwith he runnes with feigned faithfull hast
Vnto his guest, who after troublous sights
And dreames gan now to take more sound repast,
Whom suddenly he wakes with fearful frights,
As one aghast with feends or damned sprights,
And to him cals, Rise rise vnhappy Swaine,
That here wex old in sleepe, whiles wicked wights
Haue knit themselues in *Venus* shameful chaine;
Come see, where your false Lady doth her honor staine.

Book I Canto ii

Argument

1 great Enchaunter: see i 43.6*n*. **2 Truth:** explicitly identifying Una, as again at iii Arg. That 'truth is one' (V ii 48.6; xi 56.8) is proverbial; see Smith 791. **4 ruth:** mischief, ruin.

Stanza 1

1–4 the Northerne wagoner: or the Wain, the constellation Boötes (Gk βοώτης, ploughman = ox-man) viewed as the driver of the seuenfold teme of Charles' Wain, the seven bright stars in Ursa Major. **the stedfast starre:** the Pole Star, stedfast as the centre of the revolving stars, behind because in pictorial star-maps, Boötes is seen behind his wagon. Eade, in the *SEnc* 152, concludes that the date is on or about July 11. **yet neuer wet** because above the 41st parallel it never sets. The brightest star of Boötes and the second brightest star in the English sky is Arcturus ('the North starre' in the Geneva gloss to Job 38.22) or Arturus. It may be associated with Arthur (see Anglo 1969:79–80, 92–94) and be regarded as his stellation (on the process, see A. Fowler 1996:65–67). **7 once:** i.e. once for all, though dawn comes only at 7.1–4. **Phæbus fiery carre:** the chariot of the sun. Its progress is noted at 6.6–9 and 29.3–6.

Stanza 2

2 feigning: dissembling; also as it causes the knight to imagine erroneously (*OED* v 4b). **faire-forged:** being falsely

fashioned and counterfeit in her goodly appearance; hence 'miscreated faire' (3.1). **6 Deluded:** frustrated in its purpose. At i 43.9, he asked for a dream that would 'delude' the knight. **7 sad:** because she was carried down to the underworld to become 'blacke *Plutoes* griesly Dame' (i 37.4); cf. iv 11.2. Also 'causing sorrow'.

Stanza 3

2 that false other Spright: the one who brought the dream from the house of Morpheus. **3 A seeming body:** as an incubus; see i 45.3*n*. **subtile:** rarefied. **8 misdeeming:** deceiving, or as it causes the knight to misdeem Una or think evil of her; cf. iv 2.2. **9 vaine:** either describing their sinful delight, or 'useless' as their bodies are of air. Being spirits, their only satisfaction in fornicating is to entice others into it; see Hasker 1947:334.

Stanza 4

2–3 sights | And dreames: the two stages of the earlier temptation – the dream of love (i 47.4) and the sight of 'Una' (49.5) – now merge in the 'vision' (iii 3.6) of copulation. On later homologies to Archimago's dream and vision, see Quint 2000. **repast:** repose. **6 Swaine:** youth or rustic, in contrast to the 'Squire' (3.4), reminding the knight of his social inferiority, and therefore, as 3.4–6 indicates, of everything that he is not. **7 wex old in sleepe:** developing the false Una's suggestion, 'you in carelesse sleepe are drowned quight', while she is overcome by love (i 53.4). **8** The description extends the knight's

5
All in amaze he suddenly vp start
With sword in hand, and with the old man went;
Who soone him brought into a secreet part,
Where that false couple were full closely ment
In wanton lust and leud embracement:
Which when he saw, he burnt with gealous fire,
The eie of reason was with rage yblent,
And would haue slaine them in his furious ire,
But hardly was restrained of that aged sire.

6
Retourning to his bed in torment great,
And bitter anguish of his guilty sight,
He could not rest, but did his stout heart eat,
And wast his inward gall with deepe despight,
Yrkesome of life, and too long lingring night.
At last faire *Hesperus* in highest skie
Had spent his lampe, and brought forth dawning light,
Then vp he rose, and clad him hastily;
The dwarfe him brought his steed: so both away do fly.

7
Now when the rosy fingred Morning faire,
Weary of aged *Tithones* saffron bed,
Had spred her purple robe through deawy aire,
And the high hils *Titan* discouered,

The royall virgin shooke off drousy hed,
And rising forth out of her baser bowre,
Lookt for her knight, who far away was fled,
And for her dwarfe, that wont to wait each howre;
Then gan she wail and weepe, to see that woeful stowre.

8
And after him she rode with so much speede,
As her slowe beast could make; but all in vaine:
For him so far had borne his light-foot steede,
Pricked with wrath and fiery fierce disdaine,
That him to follow was but fruitlesse paine;
Yet she her weary limbes would neuer rest,
But euery hil and dale, each wood and plaine
Did search, sore grieued in her gentle brest,
He so vnghently left her, whome she loued best.

9
But subtile *Archimago* when his guests
He saw diuided into double parts,
And *Vna* wandring in woods and forrests,
Th'end of his drift, he praised his diuelish arts,
That had such might ouer true meaning harts:
Yet rests not so, but other meanes doth make,
How he may worke vnto her further smart:
For her he hated as the hissing snake,
And in her many troubles did most pleasure take.

horror at being bound by Error's coils and his earlier dream of Una 'to vile seruice bound' (i 48.6). **Venus shameful chaine:** as Acrasia's victims are 'In chaines of lust and lewde desyres ybownd' (II i 54.3).

Stanza 5

1 **amaze:** bewilderment; punning on 'maze'. First lost in a labyrinth and then caught in Error's 'endlesse traine' (i 18.9), he continues to wander, now in a mental maze; see i 55.1n. **vp start:** the response of Error; cf. i 16.1 and esp. 49.3. **4 ment:** joined together, knit in sexual intercourse. **6 gealous fire:** cf. his 'gealous feare' at 12.3. **7 yblent:** blinded. **9 hardly:** with difficulty.

Stanza 6

2 **his guilty sight:** the guilty sight that he has seen, though his own sight is also guilty; cf. 'troubloous sights' (4.2). **3** The action of jealousy: see IV vi 7.5, etc.; cf. *HL* 267-68: 'that monster Gelosie, | Which eates the hart'. Proverbial: Smith 203. **4 gall:** see i 19.6. **despight:** no longer the simple indignation of i 50.3 but settled malice. The emotion is always base. **5 Yrkesome of life:** tired of life, in contrast to his earlier confident love for Una: 'so deare as life is to my hart, | I deeme your loue' (i 54.2-3). He has begun his journey to Despaire. **6 Hesperus:** here the morning star, associated with Venus, and named with obvious irony. **in highest skie:** see III iv 51.6-9n.

Stanza 7

1-3 **Morning** is Aurora, goddess of the dawn, whose lover, Tithonus, was granted immortality but not eternal youth. To associate the virgin Aurora and Una, the classical and Christian

day-stars, S. provides a pastiche of classical sources: **rosy fingred** is a stock Homeric epithet, **saffron bed** is Virgil's *croceum cubile* (*Aen.* 3.585), purple robe is Ovid's *purpureae Aurorae* (*Met.* 3.184). Cf. xi 51.1-4. **Weary** wittily varies the set description: Aurora is not satisfied with her aged lover. **4 discouered:** revealed. **5 The royall virgin:** as Una is described at iii 5.4, viii 26.1. **6 baser:** too lowly for her. **8 wait:** attend. **9 stowre:** time of distress or turmoil.

Stanza 8

4 Referring to the knight but also to his horse, an animal commonly associated with the passions in the poem, and therefore always male. The horse controls him in contrast to its curbed pace at i 1.6-7. **disdaine:** angry indignation, which was the knight's response to Error at i 19.6; cf. i 50.3. **9** As Una represents metaphorically the true church, the line invokes John's rebuke: 'thou hast left thy first loue' (Rev. 2.4); noted Kermode 1971:15-16.

Stanza 9

1 **subtill:** crafty, cunning, a strongly pejorative sense that characterizes Archimago; cf. iii 24.6, vii 26.2. **2 double:** two; also 'divided'. The knight is divided from himself, so that his mirror image appears in the false St George, and divided in himself so that aspects of him appear in Sansfoy and Sansjoy. Una's mirror image is seen in Duessa who, as Fidessa, assumes her place. On their shared iconicity as the true and false churches, see McEachern 1996:41-50. **3** The broken scansion reflects her wandering state, as N. Frye 1957:259-60 notes. At II i 19.8, she is named 'the *Errant damozell*'. **4 drift:** scheme, plot. **8** Proverbial, as *SC Jan.* 65. He hates her as he hates a snake and/or as a snake hates.

10

He then deuisse himselfe how to disguise;
 For by his mighty science he could take
 As many formes and shapes in seeming wise,
 As euer *Proteus* to himselfe could make:
 Sometime a fowle, sometime a fish in lake,
 Now like a foxe, now like a dragon fell,
 That of himselfe he ofte for feare would quake,
 And oft would flie away. O who can tell
 The hidden powre of herbes, and might of Magick spel?

11

But now seemde best, the person to put on
 Of that good knight, his late beguiled guest:
 In mighty armes he was yclad anon:
 And siluer shield, vpon his coward brest
 A bloody crosse, and on his crauen crest
 A bounch of heares discoloured diuersly:
 Full iolly knight he seemde, and wel address,
 And when he sate vpon his courser free,
Saint George himselfe ye would haue deemed him to be.

12

But he the knight, whose semblaunt he did beare,
 The true *Saint George* was wandred far away,
 Still flying from his thoughts and gealous feare;
 Will was his guide, and grieve led him astray.

Stanza 10

2 mighty science: as in the biblical phrase 'mighty works', the knowledge needed to perform miracles (gloss to Mark 6.2). **3-6** Proverbial: *Proteo mutabilior*, as T. Cooper 1565 notes. Proteus could change himself particularly into the four elements, as Conti 1616:8.8 notes, citing Homer (*Ody.* 4.415-18), and as S. catalogues here to indicate his power over the earth. The dragon suggests the fourth element of fire. **3 seeming:** ways of seeming or appearing. **7-8** While the humour is obvious, the lines comment on the knight who flees from himself. **9 powre of herbes:** in glossing *SC Dec.* 88, E.K. notes their use in 'enchauntments and sorceries'.

Stanza 11

1-2 I.e. to assume the knight's appearance, appearance and reality now being divided in him. As the phrases borrowed from *i l* show, Archimago appropriates his appearance and also the title he will gain after his earthly adventures when 'thou *Saint George* shalt called bee' (x 61.8). On the significance of his impersonation, see Anderson 1998:94. **that good knight** is his stock epithet throughout, as 29.1, 44.3, etc. **6 discoloured:** variously coloured. Arthur wears this plume at vii 32.1-2. **7 address:** attired. **8 free:** high-spirited, willing. At this same-numbered stanza and line in canto i, the Red Cross Knight dismounts from his courser. **9** As Una deems him to be at iii 26.6-9. See x 65.6-9n.

Stanza 12

1 semblaunt: appearance. **2 The true Saint George:** named only when his double appears; see i 45.9n. **wandred:** with a strong moral sense. He falls into error as he seeks to flee from himself. **4 Will:** the emphasis gained by using a trochee in the usual iambic line stresses the stronger theological sense: the infected will becomes subject to the passions once 'The eie of reason was with rage yblent' (5.7). G. Whitney 1586:6 moral-

At last him chaunst to meete vpon the way
 A faithlesse Sarazin all armde to point,
 In whose great shield was writ with letters gay
Sans foy: full large of limbe and eueri joint
 He was, and cared not for God or man a point.

13

Hee had a faire companion of his way,
 A goodly Lady clad in scarlot red,
 Purfled with gold and pearle of rich assay,
 And like a *Persian* mitre on her hed
 Shee wore, with crowns and owches garnished,
 The which her lauish louers to her gaue;
 Her wanton palfrey all was ouerspred
 With tinsell trappings, wouen like a waue,
 Whose bridle rung with golden bells and bosses braue.

14

With faire disport and courting dalliaunce
 She intertaine her louer all the way:
 But when she saw the knight his speare aduance,
 Shee soone left off her mirth and wanton play,
 And bad her knight addresse him to the fray:
 His foe was nigh at hand. He prickte with pride
 And hope to winne his Ladies heart that day,
 Forth spurred fast: adowne his coursers side
 The red blood trickling staine the way, as he did ride.

izes the emblem of *temeritas*: 'bridle will, and reason make thy guide'. **griefe:** anger, mental distress, with the modern sense, 'regret for what has been lost'. **6 Sarazin:** Saracen specifically, or pagan generally, applied also to Sansjoy (v 4.1) and Sansloy (vi 8.6); see 'Paynims' in the *SEnc.* On the identification with militant Islam, see Heberle 1989. **to point:** completely. **8 Sans foy:** Fr. *sans foi*; i.e. faithlesse. **9 not . . . a point:** not at all; like the unrighteous judge in Christ's parable of loss of faith, Luke 18.2.

Stanza 13

2 goodly: often, as here, used ironically to suggest what is good only in appearance, only 'seemingly glorious show' (21.5). **scarlot:** a rich cloth associated with royalty, as she is 'royall richly dight' (xii 32.4). Duessa is the great whore of Babylon, 'araied in purple and skarlat, and guiled with golde, and precious stones, and pearles' (Rev.17.4). As the gloss explains, 'this woman is the Antichrist, that is, the Pope with the whole bodie of his filthie creatures . . . whose beautie onely standeth in outwarde pompe and impudencie and craft like a strumpet', one 'whose crueltie and blood sheding is declared by skarlat'. She is Langland's Meed, daughter of Fals and wife of Falsehood, 'Purfled with pelure the finest vpon erthe | . . . Hire robe was ful riche, of red scarlet engreyned | With ribanes of red golde and of riche stones' (*Piers Plowman* 2.9, 15-16). **3 Purfled:** embroidered. **of rich assay:** proven of rich value. **4 like a Persian mitre:** resembling a Persian head-dress, and hence suggesting 'pompous pride' (iv 7.6). **mitre:** the papal tiara or 'triple crowne' (vii 16.4, and see n). **5 owches:** jewels, as Lady Meed is 'Ycrounede with a corone' (2.10). Cf. the wanton and haughty daughters of Zion (Isa. 3.16). **6 lauish:** also licentious (*OED* 1b). **7-9 wanton:** unruly, frisky, in contrast to Una's 'slowe beast' (8.2); also lascivious, as the horse symbolizes her passion. **tinsell:** glittering. **wouen like a waue:** probably watered-silk that would ripple as she rode.

15

The knight of the *Redcrosse* when him he spide,
 Spurring so hote with rage dispiteous,
 Gan fairely couch his speare, and towards ride:
 Soone meete they both, both fell and furious,
 That daunted with theyr forces hideous,
 Their steeds doe stagger, and amazed stand,
 And eke themselves too rudely rigorous,
 Astonied with the stroke of their owne hand,
 Doe backe rebutte, and ech to other yealdeth land.

16

As when two rams stird with ambitious pride,
 Fight for the rule of the rich fleeced flocke,
 Their horned fronts so fierce on either side,
 Doe meete, that with the terror of the shooke
 Astonied both, stand sencelesse as a blocke,
 Forgetfull of the hanging victory:
 So stood these twaine, vnmoued as a rocke,
 Both staring fierce, and holding idely,
 The broken reliques of their former cruelty.

17

The *Sarazin* sore daunted with the buffe
 Snatcheth his sword, and fiercely to him flies;
 Who well it wards, and quyteth cuff with cuff:
 Each others equall puissance enuies,

Such trappings are denounced by Chaucer's Parson: 'the synne of aornement or of apparaille is in thynges that apertenen to ridynge, as in . . . bridles covered with precious clothynge . . . For which God seith by Zakarie the prophete, "I wol confounde the rideres of swiche horses"' (*Parson's Tale* 431-34). **bosses braue**: handsome studs on each side of the bit.

Stanza 14

1 disport: wanton play, diversion that carries one from the right way. **4 soone**: without delay. **6 prickte with pride**: i.e. urged on by lust, as 16.1-4 registers. **7** Their courtship is interrupted before their troth is plighted, allowing the Red Cross Knight to take Sansfoy's place.

Stanza 15

1 Redcrosse: this first naming of the knight may have been suggested by the 'red bloud' of the previous line. Yet, as with Una, he is named when his double appears: 'Pricked with wrath' (8.4), as Sansfoy is **Spurring . . . with rage**, he meets himself. **2 dispiteous**: cruel, merciless. **3 fairely couch his speare**: expertly place his spear in its rest and lower it for attack. **5 daunted**: dazed. **7 rigorous**: violent; also 'rigid', as they hold their spears. **8 Astonied**: stunned, as though turned to stone. **9 rebutte**: recoil. The term suggests a literal butting of rams as described in the next stanza.

Stanza 16

1-9 The simile reduces the knight to the same brute level as his antagonist, in contrast to the earlier simile, 'As Lyon fierce' (i 17.2). **6 hanging**: i.e. in the balance. **9 reliques**: fragments of the spears, and hence held idely, i.e. in vain; or memorials of earlier cruelty.

Stanza 17

4 enuies: seeks to rival, 'each seeks to rival the other's equal force'; also in the modern sense, as **repining** suggests. Cf. iv

And through their iron sides with cruell spies
 Does seeke to perce: repining courage yields
 No foote to foe. The flashing fier flies
 As from a forge out of their burning shields,
 And streams of purple bloud new dies the verdant fields.

18

Curse on that Crosse (quoth then the *Sarazin*)
 That keepes thy body from the bitter fitt;
 Dead long ygoe I wote thou haddest bin,
 Had not that charme from thee forwarned itt:
 But yet I warne thee now assured sitt,
 And hide thy head. Therewith vpon his crest
 With rigor so outrageous he smitt,
 That a large share it hewd out of the rest,
 And glauncing downe his shield, from blame him fairely blest.

19

Who thereat wondrous wroth, the sleeping spark
 Of natiue vertue gan eftsoones reuiue,
 And at his haughty helmet making mark,
 So hugely stroke, that it the steele did riue,
 And cleft his head. He tumbling downe alieue,
 With bloody mouth his mother earth did kis,
 Greeting his graue: his grudging ghost did striue
 With the fraile flesh; at last it flitted is,
 Whether the soules doe fly of men, that liue amis.

14.9. 5 spies: eyes, as each watches cruelly where to thrust his sword; also the darting of their swords.

Stanza 18

2 bitter fitt: pangs of death. **4 charme**: an amulet worn to avert evil; cf. 'charmed shield' (iv 50.5). Sansfoy confuses the sign with the power it signifies; noted Maclean and Prescott 1993. The ritual of chivalric combat included an oath to abjure charms. **forwarned**: prohibited; prevented. The slightly awkward syntax allows a play on **warne** in the next line. **5 assured**: securely; advice given, of course, in mockery. The cross protects the knight's body but not his head now that his 'eie of reason was with rage yblent (5.7)'; hence the 'helmet of saluation' (Eph. 6.17) may be sheared by the knight of faithlessness but his life is preserved. **7 rigor**: violence. **8 share**: a piece cut or sheared away. **9 blame**: injury, hurt; with the modern sense, 'imputation of a fault'. In a judicial combat, injury was proof of fault. **fairely**: entirely. **blest**: protected, suggesting that God's grace protects him, as his shield of faith preserves him from harm. When he adds faith to force, the combination defeats Sansfoy, as it had defeated Errour (cf. i 19). Cf. the similar phrasing and sense at IV vi 13.4.

Stanza 19

2 natiue vertue: natural courage or power (Lat. *virtus*); cf. the 'more then manly force' by which he kills Errour (i 24.6). **3 haughty**: also lofty, in the literal sense. The knight's blow upon the head is the counterpart to Sansfoy's blow. On the theological significance of the battle, see Gless 1994:81-82. **4 hugely**: mightily. **6 his mother earth**: see vii 9.1*n*. **7 grudging**: complaining, repining. S. imitates the closing line of the *Aeneid*: *vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras*. The end of Virgil's poem marks the beginning of significant action in S.'s. By killing Sansfoy, the knight gains Duessa in place of Una, and arouses the wrath of Sansjoy and Sansloy; see v 10.1-6*n*.

20

The Lady when she saw her champion fall,
 Like the old ruines of a broken towre,
 Staid not to waile his woefull funerall,
 But from him fled away with all her powre;
 Who after her as hastily gan scowre,
 Bidding the dwarfe with him to bring away
 The *Sarazins* shield, signe of the conqueroure,
 Her soone he ouertooke, and bad to stay,
 For present cause was none of dread her to dismay.

21

Shee turning backe with ruefull countenance,
 Cride, Mercy mercy Sir vouchsafe to show
 On silly Dame, subiect to hard mischaunce,
 And to your mighty wil. Her humblesse low
 In so ritch weedes and seeming glorious show,
 Did much emmoue his stout heroicke heart,
 And said, Deare dame, your suddein ouerthrow
 Much rueth me; but now put feare apart,
 And tel, both who ye be, and who that tooke your part.

22

Melting in teares, then gan shee thus lament;
 The wretched woman, whom vnhappy howre
 Hath now made thrall to your commandement,
 Before that angry heauens list to lowre,

And fortune false betraide me to thy powre,
 Was, (O what now auailleth that I was?)
 Borne the sole daughter of an Emperour,
 He that the wide West vnder his rule has,
 And high hath set his throne, where *Tiberis* doth pas.

23

He in the first flowre of my freshest age,
 Betrothed me vnto the onely haire
 Of a most mighty king, most rich and sage;
 Was neuer Prince so faithfull and so faire,
 Was neuer Prince so meeke and debonaire;
 But ere my hoped day of spousall shone,
 My dearest Lord fell from high honors staire,
 Into the hands of hys accursed fone,
 And cruelly was slaine, that shall I euer mone.

24

His blessed body spoild of liuely breath,
 Was afterward, I know not how, conuaid
 And fro me hid: of whose most innocent death
 When tidings came to mee vnhappy maid,
 O how great sorrow my sad soule assaid.
 Then forth I went his woefull corse to find,
 And many yeares throughout the world I straid,
 A virgin widow, whose deepe wounded mind
 With loue, long time did languish as the stricken hind.

Stanza 20

2 An image developed and expanded at viii 23 to describe Orgoglio's fall. 3 **funerall**: death. 5 Flight from Una now becomes a flight after Duessa. 7 The chivalric convention that allowed the victor to claim the arms of the defeated enemy is given special significance: in his Pyrrhic victory, the knight gains, and must later defend, a shield bearing the inscription '*Sans foy*' (12.8).

Stanza 21

1 **ruefull**: seeking to excite pity. 3-4 **silly**: helpless, and therefore subject to his **mighty wil**, as she implies suggestively; cf. 22.3. **humblesse**: humility. 5 **show**: appearance, in contrast to Archimago who appears 'Simple in shew' (i 29.7). 6 **emmoue**: move inwardly or strongly. 8 **Much rueth me**: greatly affects with pity (*OED* 4). A similar appeal from the false dream led him to rue the false Una's grief (i 53.8). Now pity will betray him further. Later he will rue this meeting with Duessa in the sense that he will regret it (*OED* 7), and suffer repentance and remorse (*OED* 9).

Stanza 22

3 **commandement**: authority. 5 Reality still enacts his dream at i 51.8-9. 7-9 **sole daughter**: the rival of Una who is her father's 'onely daughter deare, | His onely daughter, and his onely hayre' (xii 21.2-3). In this context, **Emperour** suggests the head of the Holy Roman Empire and the papal usurpation of imperial power in opposition to the 'magnificent Empresse', Elizabeth, to whom S. dedicates his poem. Una is called 'the daughter of a king' at i 48.5, iii 2.5, and vii 43.3; cf. the distinction in the phrase 'Renowmed kings, and sacred Emperours' (III iii 23.1), and the contest at II x 51 between

the Roman Emperor and the British King. In *Comm Sonn* 4.3, S. refers to Rome as 'Second *Babell* tyrant of the West'. **wide West**: in contrast to the kingdom ruled by Una's parents: their 'scepters stretcht from East to Western shore' (i 5.5), thus distinguishing the universal (and now English) Church from the Church of Rome. See Hankins 1971:211-12, and 'Church of Rome' in the *SEnc*. **has**: because the dragon now rules Una's parents' kingdom; see vii 43.3-9n. The gloss by J. Dixon 1964 reads: 'Antichriste taketh one hir the nam of Truth, fained to be the daughter of a persian kyng: but truth is only ment. to our Souerainge Eliz. Christe and his gospell'. **high**: suggesting pride. **Tiberis**: the Tiber, associated with Rome; cf. xii 26.3-4.

Stanza 23

4-5 Alluding to Christ - 'him hathe God lift vp with his right hand, to be a Prince' (Acts 5.31) - who refers to himself as 'the bridegrome [who] shalbe taken from them [his followers]' (Matt. 9.15). **debonaire**: gentle, gracious.

Stanza 24

Since S. associates the Church of Rome with the cult of Christ's dead body in the Mass, Duessa echoes Mary Magdalene's lament: 'They haue taken away the Lord out of the sepulchre, and we knowe not where they haue laid him' (John 20.2). Matthew records the saying 'noised among the Iewes vnto this day' that soldiers were bribed to say 'his disciples came by night and stole him away while we slept' (28.13, 15). As the disciples were exhorted, 'Why seke ye him that liueth, among the dead?' (Luke 24.5), S. associates his Protestant hero with the resurrection; hence 'And dead as liuing euer him ador'd' (i 2.4). In *HHL* 148, 259, Christ's 'blessed bodie' instructs each

25

At last it chaunced this proud *Sarazin*,
 To meete me wandring, who perforce me led
 With him away, but yet could neuer win
 The Fort, that Ladies hold in soueraigne dread.
 There lies he now with foule dishonor dead,
 Who whiles he liude, was called proud *Sans foy*,
 The eldest of three brethren, all three bred
 Of one bad sire, whose youngest is *Sans ioy*,
 And twixt them both was born the bloudy bold *Sans loy*.

26

In this sad plight, friendlesse, vnfortunate,
 Now miserable I *Fidessa* dwell,
 Crauing of you in pittie of my state,
 To doe none ill, if please ye not doe well.
 He in great passion al this while did dwell,
 More busying his quicke eies, her face to view,
 Then his dull eares, to heare what shee did tell,
 And said, Faire Lady hart of flint would rew
 The vnderued woes and sorrowes, which ye shew.

27

Henceforth in safe assuraunce may ye rest,
 Hauing both found a new friend you to aid,
 And lost an old foe, that did you molest:
 Better new friend then an old foe is said.

With chaunge of chear the seeming simple maid
 Let fal her cien, as shamefast to the earth,
 And yeelding soft, in that she nought gain-said,
 So forth they rode, he feining seemely merth,
 And shee coy lookes: so dainty they say maketh derth.

28

Long time they thus together traueiled,
 Til weary of their way, they came at last,
 Where grew two goodly trees, that faire did spred
 Their armes abroad, with gray mosse ouercast,
 And their greene leaues trembling with euery blast,
 Made a calme shadowe far in compasse round:
 The fearefull Shepheard often there aghast
 Vnder them neuer sat, ne wont there sound
 His mery oaten pipe, but shund th'vn lucky ground.

29

But this good knight soone as he them can spie,
 For the coole shade him thither hastily got:
 For golden *Phoebus* now ymounted hie,
 From fiery wheelles of his faire chariot
 Hurl'd his beame so scorching cruell hot,
 That liuing creature mote it not abide;
 And his new Lady it endured not.
 There they alight, in hope themselues to hide
 From the fierce heat, and rest their weary limbs a tide.

individual 'in thy brest his blessed image beare'. 1 *spoiled of liuely breath*: robbed of the breath of life. 2 *conuaid*: carried away secretly. 3 *innocent*: being undeserved. 4 *vnhappy*: in this context 'unfortunate'; cf. 'causing trouble', 'evil' (*OED* 5). 5 *assaied*: assailed, afflicted (*OED* 14), but cited under *OED* 12: tried with afflictions. 9 *as the stricken hind*: as the widow Dido wanders throughout the city, raging through love even as a deer struck by an arrow (Virgil, *Aen.* 3.68–69).

Stanza 25

2 *perforce*: by violence. 6–9 The names and states of the three brothers may be inferred from Gal. 5.22–23: 'But the frute of the Spirit is loue, ioye . . . faith . . . temperance: against suche there is no Law'. In their hierarchy, faithlessness comes first; its fruit is joylessness; and their product is lawlessness. In their chronological sequence in the poem, first comes *Sansfoy* (12), then *Sansloy* (iii 33), and finally *Sansjoy* (iv 38). See 'Sansfoy, Sansjoy, Sansloy' in the *SEnc*. On their ancestry, see v 22–23. As pagan names, see Bull 1997a. *bold* is the epithet of all three: e.g. iv 44.1, vii 26.4; as is 'proud': e.g. i 25.6, iii 35.1, and v 2.9.

Stanza 26

2 *Fidessa*: Faithful; Lat. *fides* + *esse*, i.e. being faith, though only seeming to be so. She perverts faith, which is 'the grounde of things, which are hoped for, and the euidence of things which are not sene' (Heb. 11.1). 5 *passion*: see i 49.1*n*. Since *S.* rarely duplicates a rhyme word with the same sense,

dwell may signify 'to continue in a state' (*OED* 4). 6 *her face to view*: in contrast to the veiled *Una*.

Stanza 27

1 With these words he plights himself to her. *assuraunce* carries the secondary meaning of marriage engagement (*OED* 2); later she charges that he was 'affyaunced' (xii 27.2) to her. 4 Evidently this proverb is the knight's own, its triteness befitting a rustic ready to offer himself as a friend, i.e. 'lover' (*OED* 4), in *Sansfoy*'s place. 6 *as shamefast*: as if modest. 8 *feining*: fashioning; dissembling (as 2.2). *seemely*: suitable, with a play on 'seeming'. 9 Fastidiousness makes one precious (*derth*: costliness) to another, implying here that her coyness makes her seem more worthy to be wooed; cf. Smith 145.

Stanza 28

4–6 The *trembling leaues* (suggesting fearfulness) and the *calme shadowe* are conventional features of the *locus amoenus* – see 'bowers' in the *SEnc* – here made ominous by *gray mosse* and *shadowe far*. Cf. IV vii 38.6–9 and the setting of Bk III: 'a forest wyde, | Whose . . . sad trembling sound | Full griesly seemd' (i 14.5–7). *far in compasse round*: as the hellish tree in the garden of Proserpina 'shadowed all the ground' (II vii 56.2). 7–9 As the yew tree, 'The shadowe thereof is grievous, and slayeth such as sleepe therunder' (Bartholomaeus 1582:17.161).

Stanza 29

The sun's fiercest heat at noon is associated with temptation, fall, and judgement. See vii 4.3*n*. 9 *tide*: while.

30

Faire seemely pleasaunce each to other makes,
 With goodly purposes there as they sit:
 And in his falsed fancy he her takes
 To be the fairest wight, that liued yit;
 Which to expresse, he bends his gentle wit,
 And thinking of those braunches greene to frame
 A girlond for her dainty forehead fit,
 He pluckt a bough; out of whose rifte there came
 Smal drops of gory bloud, that trickled down the same.

31

Therewith a piteous yelling voice was heard,
 Crying, O spare with guilty hands to teare
 My tender sides in this rough rynd embard,
 But fly, ah fly far hence away, for feare
 Least to you hap, that happened to me heare,
 And to this wretched Lady, my deare loue,
 O too deare loue, loue bought with death too deare.
 Astond he stood, and vp his heare did houe,
 And with that suddein horror could no member moue.

32

At last whenas the dreadfull passion
 Was ouerpast, and manhood well awake,
 Yet musing at the straunge occasion,
 And doubting much his sence, he thus bespake;
 What voice of damned Ghost from *Limbo* lake,
 Or guilefull spright wandring in empty aire,
 Both which fraile men doe oftentimes mistake,
 Sends to my doubtful eares these speaches rare,
 And ruefull plaints, me bidding guiltlesse blood to spare?

33

Then groning deep, Nor damned Ghost, (quoth he,)
 Nor guileful sprite to thee these words doth speake,
 But once a man *Fradubio*, now a tree,
 Wretched man, wretched tree; whose nature weake
 A cruell witch her cursed will to wreake,
 Hath thus transformd, and plast in open plaines,
 Where *Boreas* doth blow full bitter bleake,
 And scorching Sunne does dry my secret vaines:
 For though a tree I seme, yet cold and heat me paines.

Stanzas 30–34

On the motif of the bleeding and speaking bush in earlier literature, see Scott 1987, the key texts for S. being Virgil's story of Polydorus (*Aen.* 3.22–48), and Ariosto's story of Astolfo (*Orl. Fur.* 6.26–53). On its significance in S. as a marvel, see Biow 1996:167–68; and as it challenges his use of marvels, see Bellamy 1985.

Stanza 30

1 **pleasaunce**: pleasing behaviour, courtesy; usually suggesting 'false' or 'feigned', as *seemely* here indicates. This moment is repeated at vii 4. 2 **goodly purposes**: courteous conversation. 3 **falsed**: deceived, proved false. **fancy**: referring to the deceiving power of the imagination; see i 46.4*n* and III xii 7.1*n*. 5 **bends**: applies, directs; more powerfully, 'perverts from the right use' (*OED* 15). 7 In parody of Una who is crowned with 'a girlond greene' (xii 8.6) at her betrothal to the Red Cross Knight after he slays the dragon. If he were to crown Duessa, he would become her subject and victim. On the topos of crowning with a garland, see 'garlands' in the *SEnc*; for its use in Bk I, see Røstvig 1994:297–98. 8 **riffe**: split, crack. 9 **gory**: clotted.

Stanza 31

3 **embard**: enclosed. 4 Again the knight is urged to flee; cf. i 13.8–9. **for feare**: 'for feare to be induced by romish doctrin to leaue the true god, and so taste of his heauie Judgment' (J. Dixon 1964); cf. the dwarf's warning at i 13.8–9. 7 **too deare . . . too deare**: very precious . . . too costly. In the 'Morall' to Ariosto, *Orl. Fur.* 6.26–53, where Astolfo reveals that he has been transformed into a tree by the enchantress Alcina, Harrington 1591:79 notes 'how men given over to sensualitie leese in the end the verie forme of man (which is reason) and so become beastes or stockes'. In *Inf.* 13,

Dante's suicides suffer the same transformation. 8 **Astond**: stunned. He suffered the same physical shock at 15.8 and 16.5. **houe**: rise; transfixed, with hair on end, he assumes the posture of the tree but is unable to speak, as Aeneas on hearing Polydorus.

Stanza 32

1 **dreadfull passion**: passion of dread; cf. i 49.1, ii 26.5. 3 **musung**: marvelling. 5 **damned Ghost**: a set term for a spirit condemned to hell. **Limbo lake**: a term used in Phaer's 1584 tr. *Aen.* 3.386, as Lotspeich 1932 notes, for the pit (Lat. *lacus*) of hell, the place of punishment for lost souls. As the traditional region of hell for the unbaptized, Limbo is a fitting place for Fradubio who must be baptized before he may be freed (43.4). 7 **mistake**: ?mislead (not in *OED*); or 'err as to the nature of' (*OED* 9). Cf. the four alternatives posed at II xi 39. 8 **doubtful**: full of fear; also in the current sense, as the knight's state corresponds to Fradubio's. **rare**: strange, as the voice of a ghost; thin-sounding (Lat. *rarus*), as the voice of an airy spirit. 9 **guiltlesse blood**: the knight fails to hear correctly Fradubio's plea even as he fails entirely to heed his warning.

Stanza 33

3 **Fradubio**: 'in doubt' (37.3); Ital. *fra* (among, amongst) + *dubbio* (doubt, suspect). Or Brother Doubt (from *frate*), suggesting a kinship with the knight and Una who were 'in diuerse doubt' (i 10.9) in the Wandering Wood. See i 53.5*n* and 'Fradubio' in the *SEnc*. He is reduced to vegetable life because loss of faith through frailty is dehumanizing. 7 **Boreas**: 'The Northerne wynd, that bringeth the most stormie weather' (E.K. on *SC Feb.* 226). 9 Though Fradubio claims not to be among the damned, he endures their punishment. On cold and heat as hell's torments, see, e.g. Job 24.19 (Vulg.), Dante, *Inf.*

34
Say on *Fradubio* then, or man, or tree,
Quoth then the knight, by whose mischievous arts
Art thou misshaped thus, as now I see?
He oft finds med'cine, who his griefe imparts;
But double griefs afflict concealing harts,
As raging flames who striueth to suppress.
The author then (said he) of all my smarts,
Is one *Duessa* a false sorceresse,
That many errant knights hath broght to wretchednesse.

35
In prime of youthly yeares, when corage hott
The fire of loue and ioy of cheualree
First kindled in my brest, it was my lott
To loue this gentle Lady, whome ye see,
Now not a Lady, but a seeming tree;
With whome as once I rode accompanye,
Me chaunced of a knight encountred bee,
That had a like faire Lady by his syde,
Lyke a faire Lady, but did fowle *Duessa* hyde.

36
Whose forged beauty he did take in hand,
All other Dames to haue exceded farre;
I in defence of mine did likewise stand,
Mine, that did then shine as the Morning starre:

So both to batteill fierce arraunged arre,
In which his harder fortune was to fall
Vnder my speare: such is the dye of warre:
His Lady left as a prise martiall,
Did yield her comely person, to be at my call.

37
So doubly lou'd of ladies vnlike faire,
Th'one seeming such, the other such indeede,
One day in doubt I cast for to compare,
Whether in beauties glorie did excede;
A Rosy girlond was the victors meede:
Both seemde to win, and both seemde won to bee,
So hard the discord was to be agreede.
Fralissa was as faire, as faire mote bee,
And euer false *Duessa* seemde as faire as shee.

38
The wicked witch now seeing all this while
The doubtfull ballaunce equally to sway,
What not by right, she cast to win by guile,
And by her hellish science raisd streight way
A foggy mist, that ouercast the day,
And a dull blast, that breathing on her face,
Dimmed her former beauties shining ray,
And with foule vgly forme did her disgrace:
Then was she fayre alone, when none was faire in place.

3.87, and Shakespeare, *Measure for Measure* 3.1.121–22. Cf. the sufferings of the mariner at iii 31.4–6.

Stanza 34

2 *mischieuous*: harmful. 3 *as now I see*: no longer 'doubting much his sence' (32.4). 4 Proverbial: Smith 761; cf. vii 40.6–9, II i 46.9. 5 Hearts that conceal grief double it. 8 *Duessa*: Double Being (Ital. *due* + Lat. *esse*), referring to the mask of beauty she wears, for she is not what she seems to be; see v 26.6. From the suffix, 'ess' (from 'essa'): Mistress Duplicity. *false* is her defining word throughout Bk I, always in opposition, direct or implied, to truth and singleness in Una in whom appearance and reality are one; see xii 8.9. In her attractive disguise, *Duessa* is 'faire falshood' (Arg.3). *false sorceresse* is the name given her by Una at the end, xii 33.6, alluding to the witchcraft of the Whore of Babylon in Rev. 18. See 'Duessa' in the *SEnc*.

Stanza 35

1 *corage*: nature; spirit; heart (Lat. *cor*; hence the etymological spelling). 8–9 *like*: i.e. similarly, though 9 suggests 'what was like a fair lady'. Punning on this word is central to the episode. Because of the word-play, the initial stress on *Lyke* brings heavy stress on *but*. The paralleling of the experiences of the knight and *Fradubio* is noted, e.g. by Kennedy 1973:364.

Stanza 36

1 *forged beauty*: as the 'faire-forged Spright' (2.2), falsely fashioned to imitate beauty. *take in hand*: as a knight he is ready to take spear in hand to uphold his claim. 4 *the*

Morning starre: on the larger significance of this image within Bk I, see xii 21.5–9*n*. 7 *dye*: hazard. 8 *prise martiall*: spoil or booty won by conflict, suggesting also 'price', alluding to the cost of his victory.

Stanza 37

1 *vnlike*: incomparably; diversely. 2 The clash here between *seeming such* and *such indeede* is that between *Duessa* and *Una*, which is resolved only at the end when the unveiled *Una* 'Did seeme such, as she was, a goodly maiden Queene' (xii 8.9). 4 *Whether*: which of the two. 6 *won to bee*: i.e. to be overcome; with a pun, 'to be one'. The careful balancing of the line echoes the balance of indecision in *Fradubio*'s mind, as Percival 1964 notes. 8–9 Similarly, the knight takes *Duessa* to be one with *Una*, 'the fairest wight, that liued yit' (30.4). *Fralissa*: frail nature (Ital. *frale*, *fralezza*); in effect, 'Woman, thy name is Frailty'. Since she is reduced to her plight because she is doubted by her lover, the description extends to 'fraile men' (32.7), for 'all flesh doth frayltie breed' (II i 52.6).

Stanza 38

5 As in the Wandering Wood, 'heauens light' (i 7.5) is hidden before enchantments begin. *mist* signifies mental confusion; for its infection, see iv 36.7*n*. Fog raised by witches was associated with contagion. 6 *dull*: dulling, in an active sense. *blast*: the blighting breath of a malignant power (*OED* 6). 8 *did her disgrace*: marred her outward appearance. 9 *alone*: having no equal. *in place*: a rhyming tag that here suggests 'in place of her'.

39

Then cride she out, Fye, fye, deformed wight,
 Whose borrowed beauteie now appeareth plaine
 To haue before bewitched all mens sight;
 O leaue her soone, or let her soone be slaine.
 Her loathly visage viewing with disdaine,
 Eftsoones I thought her such, as she me told,
 And would haue kild her; but with faigned paine,
 The false witch did my wrathfull hand with-hold:
 So left her, where she now is turnd to treen mould.

40

Thens forth I tooke *Duessa* for my Dame,
 And in the witch vnweeting ioyd long time,
 Ne euer wist, but that she was the same,
 Till on a day (that day is euerie Prime,
 When Witches wont do penance for their crime)
 I chaunst to see her in her proper hew,
 Bathing her selfe in origane and thyme:
 A filthy foule old woman I did vew,
 That euer to haue toucht her, I did deadly rew.

41

Her neather partes misshapen, monstrous,
 Were hidd in water, that I could not see,
 But they did seeme more foule and hideous,
 Then womans shape man would beleue to bee.

Stanza 39

1 **deformed**: marred in appearance (*OED* 1) and therefore hateful; also marred in shape, anticipating her transformation into a tree. 6 **as she me told**: in his state of doubt he thinks as he is told. 7–8 Cf. Archimago's similar restraint of the knight at 5.8–9. 9 **treen mould**: the mould or form of a tree; cf. human nature as 'earthly mould' (V proem 2.4) or 'Gods owne mould' (I x 42.6). Her 'foule vgly forme' (38.8) is her arborization, a motif used by Ovid in the *Metamorphoses*. The tree with its roots suggests Duessa's own form with 'Her neather partes misshapen' (41.1). On the fallen Adamic tree, see Nohrnberg 1976:158–66.

Stanza 40

2 **vnweeting**: unaware. 3 **the same**: as she appeared to be. 4–5 As penance, witches were forced to appear as beasts. In Ariosto, *Orl. Fur.* 43.98, the fairy Manto reveals that she is changed into an adder every seventh day. **Prime**: spring; or the first appearance of the new moon when witches gather under the aegis of their goddess, Hecate; or their Sabbath. 6 **proper hew**: own shape or form. 7 **origane and thyme**: to heal the scabs exposed at viii 47.8–9, as recommended in Gerarde, *Herbalk*; noted Todd 1805. **thyme** is the first herb recommended in Fracastoro, *Syphilis* 2.174–75, as a cure for syphilis. 9 **toucht**: in a sexual sense. His remorse is greater than he realizes: it is **deadly** as she brings his death.

Stanza 41

1–4 Cf. Duessa's full exposure to the knight at viii 46. The usually erotic image of a woman waist-deep in water (cf. II xii 66) here becomes repulsive. Errour (i 14) and the house of Pride (iv 5) are similarly biformed. What had seemed fair but was not, now seems more ugly than a doubting mind can

Thens forth from her most beastly companie
 I gan refraine, in minde to slipp away,
 Soone as appeared safe opportunitie:
 For danger great, if not assurd decay
 I saw before mine eyes, if I were knowne to stray.

42

The diuelish hag by chaunges of my cheare
 Perceiu'd my thought, and drownd in sleepe night,
 With wicked herbes and oyntments did besmeare
 My body all, through charmes and magicke might,
 That all my senses were bereaued quight:
 Then brought she me into this desert waste,
 And by my wretched louers side me pight,
 Where now enclosd in wooden wals full faste,
 Banisht from liuing wights, our wearie daies we waste.

43

But how long time, said then the Elfin knight,
 Are you in this misformed hous to dwell?
 We may not change (quoth he) this euill plight,
 Till we be bathed in a liuing well;
 That is the terme prescribed by the spell.
 O how, sayd he, mote I that well out find,
 That may restore you to your wonted well?
 Time and suffised fates to former kynd
 Shall vs restore, none else from hence may vs vnbynd.

believe. Since Fradubio still does not see, he becomes Duessa's victim. M.J. Gough 1999:50 notes that his equivocation – he claims to have seen her 'in her proper hew' (40.6) but her nether parts he could not see – suggests self-blindness. 5 **companie**: sexual contact with her. 8 **decay**: death.

Stanza 42

3–5 A parody of the ointment that preserves life at xi 48.6–9. 7 **pight**: planted. 8–9 On the arborization of Adam and Eve when they hid themselves '*in medio ligni paradisi*' (Gen. 3.8, from the Vulg. interpreted as 'inside a tree'), see Nelson 1963:162–64. The duplicated rhyme, **waste**, intensifies the sense, 'spend unprofitably': they consume or destroy their lives, as later the knight 'he his better dayes hath wasted all' (viii 28.8).

Stanza 43

2 **hous**: a term for the body in Eccles. 12:3–5. 3 **may not**: also 'cannot'. 4 **liuing well**: spring of constantly flowing water (*OED* 2d), here referring to the biblical well of life, as John 4.14: 'whosoever drinketh of the water that I shal giue him, shal neuer be more athirst: but the water that I shal giue him, shalbe in him a well of water, springing vp into euerlasting life'. More particularly, it refers to 'the well of the water of life' proceeding out of the throne of God in Rev. 21.6, which is glossed as 'the liuelie waters of this euerlasting life'. The knight is bathed in 'that liuing well' (xi 31.6) when he battles the dragon. The sense of 'living well', rather than badly, is implicit. 6 **out find**: find out, discover. 7 **wonted**: accustomed, with a pun on 'wanted'. **well**: with a pun on 'well-being'. The pun is repeated at xi 2.4. 8 **suffised**: satisfied, as 'fates all satisfide' (III iii 44.7); cf. 'fates expired' (v 40.3). **kynd**: human nature. 9 **restore**: repeated from 7 to suggest the two senses: reinstate; free from the effects of sin.

44
 The false *Duessa*, now *Fidessa* hight,
 Heard how in vaine *Fradubio* did lament,
 And knew well all was true. But the good knight
 Full of sad feare and ghastly dreriment,
 When all this speech the liuing tree had spent,
 The bleeding bough did thrust into the ground,
 That from the blood he might be innocent,
 And with fresh clay did close the wooden wound:
 Then turning to his Lady, dead with feare her fownd.

45
 Her seeming dead he fownd with feigned feare,
 As all vnweeting of that well she knew,
 And paynd himselfe with busie care to reare
 Her out of carelesse swowne. Her eylids blew
 And dimmed sight with pale and deadly hew
 At last she vp gan lift: with trembling cheare
 Her vp he tooke, too simple and too trew,
 And oft her kist. At length all passed feare,
 He set her on her steede, and forward forth did beare.

Stanza 44

1 *Duessa* is pointedly named when the knight's alliance with her is about to be sealed with a kiss. 4 **ghastly**: terror inspired by the sight of a ghost. **dreriment**: 'dreery and heavy cheere' (*SC Nov.* 36 gloss); coined by S. 6-7 On the literary and biblical antecedents of the knight's actions, see Kennedy 1973:366-67. **blood**: the guilt of shedding blood. Una relates to Arthur how she found the unproved knight 'Whose manly hands imbrawd in guilty blood | Had neuer bene' (vii 47.3-4). Unwittingly, his hands now are guilty (cf. 31.2) of shedding *Fradubio*'s blood.

Stanza 45

4-6 Cf. *Ecclus.* 26.9: 'The whordome of a woman may be knownen in the pride of her eyes, and eyeliddes'. Cf. *Prov.* 6.25.

carelesse: having no care in pretending to be unconscious; uncared for; swooning from being unattended. **blew**: from the veins or from her blue eyes. A suggestive analogue is *Sycorax*, the 'blue-ey'd hag' in Shakespeare, *Tempest* 1.2.269, who imprisons *Ariel* in a tree, as *Duessa* does *Fradubio*. On the ambiguity of the description, as it suggests sexual attractiveness but of a witch, see Marcus 1996:5-17. **deadly hew**: death-like appearance. 6-7 **trembling cheare**: the phrase relates the knight to the wavering *Fradubio* 'trembling with euey blast' (28.5), and with some emphasis because it returns to the 'a' rhyme. **too simple and too trew** describes his own gullibility; applied to *Duessa*, the phrase is powerfully ironic: Una's singleness (an obs. sense of **simple**) and truth are carried to excess in *Duessa*.