



**HAL**  
open science

# Punitions exemplaires et rétributions perverses dans le Roland furieux de l'Arioste

Matteo Residori

► **To cite this version:**

Matteo Residori. Punitions exemplaires et rétributions perverses dans le Roland furieux de l'Arioste. Philippe Audegean - Valeria Giannetti. Scénographies de la punition dans la culture italienne, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp.23-41, 2014. hal-01415446

**HAL Id: hal-01415446**

**<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01415446>**

Submitted on 13 Dec 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Matteo RESIDORI

## Punitions exemplaires et rétributions perverses dans le *Roland furieux* de l'Arioste

Lisons, pour commencer, un extrait de *l'Institutione di tutta la vita dell'uomo*, vaste traité pédagogique que le lettré siennois Alessandro Piccolomini publie en 1542 :

Per institution de' fanciulli dal terzo al quinto anno, resta solo che alcune cose vi dica, intorno a quelle favole che lor'udir si conviene. [...] Scorgasi sempre in tai novelle che colui che harà fatto qualche atto liberale, magnifico, giusto, temperato, forte, magnanimo, e mansueto, ne divenga per questo amico di Dio, e da gli huomini buoni di qualche premio honorato. [...] Scorgavisi parimente che nissuna bugia rimanga coperta e impunita, e che, se tardi almen col tempo, gli scelerati et poco amici di Dio il dovuto castigo ricevino.<sup>1</sup>

1. Alessandro Piccolomini, *De la Istitutione di tutta la vita de l'huomo nato nobile e in città libera*, Venise, Girolamo Scotto, 1542, p. 24 r-v. Traduction française : « Concernant l'éducation des enfants de trois à cinq ans, il me reste seulement à vous dire certaines choses sur les contes qu'il leur convient d'entendre. [...] Il faut toujours dans ces récits que celui qui aura accompli quelque action généreuse, magnifique, juste, équilibrée, forte, magnanime et miséricordieuse, devienne l'ami de Dieu et soit honoré par les récompenses des hommes vertueux. [...] Il faut également qu'aucun mensonge ne reste enseveli et impuni, et que, même tardivement, les hommes scélérats et ennemis de Dieu subissent le châtement qu'ils méritent. »

Piccolomini réécrit ici un passage célèbre de la *République* de Platon, qui dénonce l'influence morale néfaste qu'exerceraient sur les enfants les contes des nourrices, accusés, entre autres choses, de trop souvent mettre en scène l'impunité des coupables<sup>2</sup>. Seuls les contes qui comportent une *juste rétribution* des vices et des vertus, suggère Piccolomini, devraient être admis à participer à l'éducation morale des enfants.

Ce texte nous intéresse parce qu'il formule de manière limpide deux postulats essentiels de ce « platonisme esthétique »<sup>3</sup> dans lequel baigne toute la réflexion classique sur la fiction littéraire : la *mimesis* ne se justifie que si elle est moralement exemplaire ; cette exemplarité tient aussi à l'agencement du récit, censé traduire une forme de *justice narrative*. Bien entendu, ces exigences ne s'appliquent pas seulement à la littérature pour enfants. Si la vraie cible des accusations de Platon étaient les poèmes d'Hésiode et d'Homère, dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle ce sont surtout les héritiers d'Homère, c'est-à-dire les auteurs de poèmes narratifs, qui sont concernés par une telle exigence d'exemplarité morale.

Si l'on se penche sur les débats qui accompagnent l'essor du genre épico-chevaleresque au cours du Cinquecento, on constate d'ailleurs que ces postulats « platoniciens » sont moins des objets de discussion que des a priori théoriques : tous les auteurs admettent, sinon la finalité, du moins la dimension morale de la fiction littéraire ; et personne ne songe à contester le lien étroit qui existe entre jugement moral et forme du récit, une « fin malheureuse » étant le plus souvent considérée comme la sanction narrative d'une conduite répréhensible et, partant, comme la condition de

2. Voir Platon, *La République*, traduction française d'Émile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1947, livre II, 377a-378b : « Tu ne sais pas, dis-je, qu'on commence l'éducation des enfants en leur contant des fables ? Or ces fables ne sont en somme que des mensonges, malgré les quelques vérités qui s'y mêlent. [...] Il faut donc commencer, semble-t-il, par veiller sur les faiseurs de fable, et, s'ils en font de bonnes, les adopter, de mauvaises, les rejeter. Nous engagerons ensuite les nourrices et les mères à conter aux enfants celles que nous aurons adoptées. [...] Quant aux fables qu'elles racontent à présent, il faut en rejeter le plus grand nombre [...] il ne faut pas dire à un jeune auditeur qu'en commettant les plus grands crimes et en ne reculant devant aucune cruauté pour châtier l'injustice d'un père, il ne fait rien d'extraordinaire. »

3. Voir Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologne, Il Mulino, 2011, p. 123-133, qui emprunte cette formule à Marc Fumaroli.

sa représentation littéraire<sup>4</sup>. C'est sans doute parce que ces postulats sont si universellement admis qu'ils laissent d'ailleurs moins de traces dans les traités de poétique que dans l'écriture des textes eux-mêmes, où peuvent aussi se faire jour, nous le verrons, certaines formes de conscience ou de contestation de ces contraintes.

C'est dans ce cadre, certes sommairement esquissé, que prend tout son sens, selon moi, l'étude de cette forme de *rétribution narrative* qu'est la *punition*, que j'envisagerai ici moins comme un thème que comme un dispositif narratif jouant un rôle essentiel dans la construction du récit. La mise en scène de la punition – qu'elle soit physique ou morale, humaine ou divine – permet de rétablir un ordre troublé par la transgression qu'incarnent à divers titres, par leur caractère comme par leurs actions, les personnages « coupables ». Elle garantit de cette manière, a posteriori et parfois même in extremis, l'exemplarité morale du récit, souvent avec le renfort des commentaires éloquents du narrateur. Se dessine ainsi une affinité naturelle entre *punition* et *clôture narrative* : c'est dans la partie finale du récit, voire à sa toute fin, que se situent de préférence les épisodes de punition, sorte de jugement dernier abolissant toute forme d'ambiguïté ou d'indétermination morales.

Dans cette zone cruciale du texte, l'Arioste fait appel à l'*Énéide*, modèle prestigieux d'épopée moralisée, pour mettre en scène une punition exemplaire qui scelle ou rend possible la conclusion morale du poème. Le finale du *Roland furieux*, on le sait, reprend à la lettre celui de l'*Énéide*, où le héros éponyme tue son ennemi Turnus pour venger la mort de Pallas :

Hoc dicens ferrum aduerso sub pectore condit  
feruidus; ast illi soluontur frigore membra  
uitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras.<sup>5</sup>

4. Aux censeurs qui s'émouvaient de la place accordée aux « amours » dans son épopée catholique, le Tasse faisait ainsi remarquer, en guise de justification, que « non v'è quasi amore nel mio poema di felice fine » (Torquato Tasso, *Lettere poetiche*, Parme, Guanda, 1995, p. 424).

5. « À ces mots, il lui enfonce son épée droit dans la poitrine, bouillant de rage; le corps se glace et se dénoue, la vie dans un gémissement s'enfuit indignée sous les ombres » (Virgile, *Énéide*, XII, v. 950-952, traduction française de Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1980).

Dans les tout derniers vers du *Roland furieux*, c'est Rodomont qui est tué de la même manière par Roger ; mais, ici, la destination infernale de son âme est clairement indiquée afin de ne laisser aucun doute sur la punition éternelle qui l'attend :

E due e tre volte ne l'orribil fronte,  
 alzando, più ch'alzar si possa, il braccio,  
 il ferro del pugnale a Rodomonte  
 tutto nascose, e si levò d'impaccio.  
 Alle squalide ripe d'Acheronte,  
 sciolta dal corpo più freddo che ghiaccio,  
 bestemmiando fuggì l'alma sdegnosa,  
 che fu sì altiera al mondo e sì orgogliosa. (XLVI, 140)<sup>6</sup>

L'impiété monstrueuse et l'orgueil démesuré dont Rodomont a fait preuve tout au long du poème, et qui sont ici rapidement évoqués, suffisent à justifier sa punition éternelle. En même temps, l'élimination du plus irréductible des Sarrasins met un terme au mouvement indéfiniment digressif qui caractérisait jusqu'ici le poème et fait coïncider son dénouement avec l'affirmation des valeurs positives incarnées par le héros dynastique Roger<sup>7</sup>.

On peut ici rappeler que plus tard, chez le Tasse, la même clarté quant au sort éternel des punis caractérise un épisode situé dans le chant XVIII de la *Jérusalem délivrée* et présentant le même intertexte virgilien. Pendant le siège de la ville sainte, le magicien musulman Ismène monte sur

6. « Alors deux ou trois fois, sur cet horrible front/ levant autant son bras qu'il pouvait le lever,/ il frappa Rodomont et, plongeant en entier/ la lame du poignard, il se tira d'affaire./ Gagnant de l'Achéron les sinistres rivages,/ voici que, libéré d'un corps plus froid que glace,/ s'enfuit en blasphémant cette âme dédaigneuse,/ qui dans le monde était hautaine et orgueilleuse. » Toutes les citations de l'*Orlando furioso* ainsi que leurs traductions françaises sont tirées de l'édition suivante : L'Arioste, *Roland furieux*, édition bilingue, traduction française d'André Rochon, Paris, Les Belles Lettres, 1998-2002.

7. Selon une lecture d'origine anglo-saxonne qui souligne l'opposition générique entre les formes ouvertes du *romance* et la clôture qu'imposerait le code épique : voir notamment Patricia A. Parker, *Inescapable Romance: Studies in the Poetics of a Mode*, Princeton, Princeton University Press, 1979; Sergio Zatti, *Il « Furioso » fra epos e romanzo*, Lucques, Maria Pacini Fazzi, 1990; David Quint, *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

les remparts avec deux magiciennes pour invoquer contre les croisés l'aide des puissances infernales. Mais, juste à ce moment, un énorme rocher lancé par une catapulte chrétienne s'abat sur ces trois personnages et les écrase horriblement :

In pezzi minutissimi e sanguigni  
 si disperser così l'inique teste,  
 che di sotto a i pesanti aspri macigni  
 soglion poco le biade uscir più peste.  
 Lasciàr gemendo i tre spirti maligni  
 l'aria serena e 'l bel raggio celeste,  
 e se 'n fuggir tra l'ombre empie infernali.  
 Apprendete pietà quinci, o mortali.<sup>8</sup>

Après la description minutieuse de cette sanglante punition, nous retrouvons, comme chez l'Arioste, l'évocation de la descente en Enfer des « trois esprits malins ». De plus, le dernier vers de la strophe, où le narrateur s'adresse directement aux lecteurs, fait écho au vers devenu proverbial qui, dans le livre VI de l'*Énéide*, invite à méditer sur le spectacle des peines de l'Enfer (« Discite iustitiam moniti, et non temnere divos »<sup>9</sup>). Dans ce passage, comme à la fin du *Roland furieux*, la punition exemplaire marque par ailleurs une étape importante dans le dénouement narratif : l'élimination spectaculaire d'Ismène met fin à cette perturbation infernale dont le magicien était le principal acteur et qui a empêché jusqu'ici les chrétiens de conquérir la ville sainte<sup>10</sup>.

8. « Émietées en débris ensanglantés/ furent si bien éparpillées ces trois têtes iniques,/ que sous le poids des écrasantes meules/ le grain ne sort guère plus trituré./ Les trois esprits malins quittèrent gémissant/ l'air serein et le beau rayonnement du ciel,/ et fuirent chez les ombres impies des enfers./ Apprenez donc de là, ô mortels, la piété » (Le Tasse, *Jérusalem délivrée*, édition bilingue, traduction française de Gérard Genot, Paris, Les Belles Lettres, 2008, XVIII, 89).

9. « Instruits maintenant, apprenez la justice et à ne pas mépriser les dieux » (Virgile, *Énéide*, ouvr. cité, VI, v. 620) Il est toutefois à remarquer que le Tasse ne retient que la « piété », à l'exclusion donc de la « justice », comme effet de ce spectacle édifiant.

10. L'importance de cette articulation entre action infernale et structure narrative a été soulignée par plusieurs interprètes de la *Jérusalem délivrée* après l'étude de Guido Baldassari, *Inferno e Cielo : tipologia e funzione del meraviglioso nella « Liberata »*, Rome, Bulzoni, 1977. Pour une mise au point récente, voir Francesco Ferretti, *Narratore notturno : aspetti del racconto nella « Gerusalemme Liberata »*, Pise, Pacini, 2010.

Pour essentielle que soit leur fonction dans les deux poèmes du Tasse et de l'Arioste, ces épisodes de punition exemplaire y sont toutefois moins la règle que l'exception. On peut trouver à cela plusieurs explications.

Tout d'abord, dans ces épopées chrétiennes, la *conversion* concurrence la punition comme moyen pour rétablir l'ordre perturbé : important déjà dans le *Roland furieux*, où il permet à Roger et à Marphise de retrouver la foi de leurs ancêtres, ce dispositif devient essentiel chez le Tasse, avec la conversion morale de l'« errant » Renaud et les conversions religieuses des païennes Clorinde, Armide et Herminie, dont la soumission finale signifie également le retour à une norme sexuelle que leurs incursions sur le champ de bataille avaient souvent bravée<sup>11</sup>.

Par ailleurs, l'éthos aristocratique impose le *duel* comme forme privilégiée de l'action héroïque. Or l'issue d'un duel, qui est fonction de la valeur chevaleresque et non pas des mérites moraux des combattants, relève d'une logique tout autre que celle de la justice rétributive<sup>12</sup>.

Enfin et surtout, le *Roland furieux* comme la *Jérusalem* comportent une certaine dose de ce que Mikhaïl Bakhtine appelait « dialogisme ». Or, cette juxtaposition conflictuelle d'axiologies différentes rend potentiellement problématique la notion même de justice. Cela est d'abord vrai pour le rapport entre *armes* et *amours* qui, définissant les options thématiques fondamentales du genre chevaleresque, tend au cours du Cinquecento à se charger d'une tension nouvelle et à prendre de plus en plus nettement la forme d'un conflit entre codes concurrents. Mais cela tient aussi au caractère foncièrement ouvert et dialectique d'œuvres où les valeurs de l'idéalisme courtois se frottent et se heurtent sans cesse à d'autres codes, du réalisme bourgeois à l'hédonisme « épicurien », de l'idéologie de la croisade au pragmatisme politique qu'inspire l'expérience traumatisante des guerres d'Italie.

11. Voir Laura Benedetti, *La sconfitta di Diana. Un percorso per la « Gerusalemme Liberata »*, Ravenna, Longo, 1997.

12. Voir Francesco Erspamer, *La biblioteca di Don Ferrante : duello e onore nella cultura del Cinquecento*, Rome, Bulzoni, 1982 ; Giuseppe Monorchio, *Lo specchio del cavaliere : il duello nella trattatistica e nell'epica rinascimentale*, Toronto, Biblioteca di Quaderni d'Italianistica, 1998.

Dans ces conditions, il est extrêmement rare que se manifeste, comme dans les deux épisodes cités, une articulation limpide entre punition humaine et punition divine; qu'en somme, l'Enfer engloutisse les méchants sous nos yeux pour mettre en scène le triomphe spectaculaire d'une justice qui n'admet ni doutes ni contestations. Il arrive plus souvent que la punition se révèle moralement opaque, et en tout cas peu apte à restaurer un ordre perturbé. Parfois, aussi, la punition relève moins de la dynamique narrative que de son interprétation, laissée aux personnages eux-mêmes ou aux interventions du narrateur, ce qui attire l'attention du lecteur sur le caractère relatif ou subjectif des codes qui la prescrivent. C'est du moins ce que je chercherai à montrer à travers la lecture de quelques épisodes du *Roland furieux* qui, sous cet angle, est sans doute le texte le plus intéressant de la littérature chevaleresque de la Renaissance.

En rédigeant les lignes que nous avons lues plus haut, Piccolomini se souvenait sans doute, comme le suggèrent certaines coïncidences verbales, d'un exorde célèbre du *Roland furieux*, celui du chant XXIII, au centre exact du poème :

Studisi ognun giovare altrui; che rade  
 volte il ben far senza il suo premio fia :  
 e se pur senza, almen non te ne accade  
 morte né danno né ignominia ria.  
 Chi nuoce altrui, tardi o per tempo cade  
 il debito a scontar, che non s'oblia.<sup>13</sup>

Le narrateur fait ici preuve d'un optimisme moral que semblent justifier, tout au long du poème, plusieurs épisodes de punition. Il suffira de rappeler le cas de Polinesse (V, 90), de Cimosque (IX, 80), de Birène (XI, 79), de Martan (XVIII, 93), de Pinabel (XXIII, 4), de Gabrine (XXIV, 45), autant de personnages dont la noirceur morale ne fait pas de doute et à qui des chevaliers redresseurs de tort font payer le prix de leurs mauvaises actions. Il est vrai aussi que l'Arioste s'amuse parfois à jouer les dieux justiciers en imprimant à son récit ce qu'on pourrait appeler un pli

13. « Chacun doit s'efforcer d'être utile à autrui,/ car un bienfait est rarement sans récompense;/ s'il reste sans, au moins pour vous il n'en résulte/ ni mort, ni malheur, ni infâme ignominie./ À qui nuit à autrui arrive tôt ou tard/ une dette à payer, qui jamais ne s'oublie. »



providentiel. L'enchevêtrement narratif du poème, qui semble le plus souvent ne traduire que les caprices d'une Fortune malicieuse, se met tout à coup au service de la « justice divine » en provoquant la rencontre inattendue entre les coupables et ceux qui les puniront :

Lasciàno andar ; ch'io vi prometto certo,  
che la mercede avrà secondo il merto. (XVII, 130)<sup>14</sup>

Dio, per mostrar ch'ancor di qua non niega  
mercede al bene, et al contrario pena,  
Martano appresso a Mamuga una lega  
ad incontrarsi in Aquilante mena. (XVIII, 77)<sup>15</sup>

La giustizia di Dio, per dargli quanto  
era il merito suo, vi lo condusse  
su quel destrier medesimo ch'inante  
tolto avea per inganno a Bradamante. (XXII, 71)<sup>16</sup>

Il semble donc possible de parler du narrateur du *Roland furieux* comme d'un « *alter deus* » qui fait régner l'ordre dans son poème en « distribuant la justice »<sup>17</sup>. Il faut toutefois remarquer que ces quelques épisodes exemplaires ne modifient que de manière marginale le bilan moral très négatif que le poème dresse dans son ensemble et que synthétise la devise *pro bono malum* inscrite sur la page de titre de sa première édition<sup>18</sup> : le constat d'un

14. « Mais laissons-le partir ; je promets que sans faute/ viendra la récompense égale à son mérite. »

15. « Dieu, pour montrer qu'ici encore il ne nie pas/ la récompense au bien, la peine à son contraire,/ voulut conduire à une lieue de Mamuga/ Martan à rencontrer Aquilant sur sa route. »

16. « La justice de Dieu, pour lui donner autant/ qu'il avait mérité, le mena devant elle/ sur le même coursier, que peu auparavant/ il avait enlevé par fraude à Bradamante. »

17. André Rochon, « Introduction », dans L'Arioste, *Roland furieux*, ouvr. cité, t. I, 1998, p. XLVII-XLVIII. Voir aussi Robert Durling, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1965, p. 123-129, et surtout Julius A. Molinaro, « Sin and Punishment in the *Orlando Furioso* », *Modern Language Notes*, 89, 1974, p. 35-46.

18. Sur cette devise, qui a donné lieu à plusieurs interprétations, voir les études d'Alberto Casadei, « Il "pro bono malum" ariostesco e la Bibbia », dans *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Milan, Franco Angeli, 1997, p. 149-151, et de Giorgio Masi, « I segni dell'ingratitude. Ascendenze classiche e medioevali delle imprese ariostesche nel *Furioso* », *Albertiana*, V, 2002, p. 141-164.

décalage systématique entre mérites et récompenses, d'un dérèglement de la mécanique rétributive qui se traduit par d'innombrables épisodes de non-rétribution, voire de *rétribution perverse*. Chez l'Arioste, non seulement le bien que l'on fait ne donne pas forcément lieu à une récompense, mais il peut même entraîner une punition imméritée. Inversement, l'absence de mérites, voire la faute morale, sont parfois les meilleurs moyens pour obtenir un bien<sup>19</sup>.

Or, cette forme de pessimisme – ou de réalisme – moral se manifeste aussi dans l'agencement de certains épisodes de punition *prétendument* exemplaire. Je pense notamment à des phénomènes qui dépendent de la structure entrelacée du poème et qui sont de l'ordre de la frustration des attentes narratives et de l'interférence entre fils narratifs.

Le commentaire qui sert d'exorde au chant XXIII se réfère ainsi à la punition de Pinabel par Bradamante. Cet épisode intervient à la fin du chant XXII, soit vingt chants après la faute dont ce personnage s'est rendu coupable, à un moment où le lecteur ne s'en souvient plus vraiment et où, en revanche, il attend impatientement la punition de l'effroyable Gabrine, dont la noirceur s'étale depuis plusieurs chants déjà dans la plus parfaite impunité. Or, non seulement la punition de Pinabel contribue à retarder la punition de la mégère, mais elle offre à celle-ci l'occasion de commettre d'autres méfaits aux dépens du brave Zerbin, chevalier exemplaire s'il en est, injustement accusé du meurtre de Pinabel et condamné à mort (XXIII, 49-52). Mais il y a plus grave encore : la mort de Pinabel par la main de Bradamante, pour juste qu'elle soit, sera aussi la cause d'un événement tragique : le meurtre de Roger, mari de Bradamante, par les proches de Pinabel – événement que le poème ne raconte pas, mais qu'il annonce de manière prophétique et qui figure comme un deuxième finale, un finale tragique qui dément l'optimisme civilisateur de la conclusion virgilienne que nous avons lue (XLI, 61-67). On peut donc affirmer que l'Arioste joue avec le désir de justice de son lecteur comme il joue avec ses autres désirs, notamment son désir érotique : après l'avoir nourri par un usage habile du suspense narratif, il le frustre cruellement en le confrontant à une réalité

19. C'est l'une des manifestations du paradigme de la « non-correspondance » dont Sergio Zatti (*Il « Furioso » fra epos e romanzo*, ouvr. cité) a montré l'importance structurelle et thématique dans le poème de l'Arioste.

complexe et ambiguë dans laquelle la justice ne tarde pas à se convertir en injustice, et le bien à produire le mal<sup>20</sup>.

Cela ne tient pas seulement à la perversité de la nature humaine. Les conséquences de la punition de Pinabel montrent que ce désordre moral endémique dépend aussi de la nature de la justice dont se réclament ceux qui prétendent punir ou obtenir réparation. On peut définir cette justice comme horizontale, individuelle et même subjective. Dans le monde chevaleresque, il n'est en effet pas toujours aisé de distinguer entre juste *punition* et *vengeance* : après tout, les vengeurs de Pinabel ne sont pas moins fondés que ne l'était Bradamante à exiger une réparation sanglante du tort subi. De manière plus générale, les injustices que l'Arioste met en scène consistent moins dans la violation d'une règle universelle que dans la rupture d'un contrat individuel : celui de la *fede*, de la loyauté mutuelle entre deux individus, qu'il s'agisse d'un chevalier et de son seigneur ou d'un amant et de l'être aimé<sup>21</sup>. Il y donc pour ainsi dire autant de justices qu'il y a d'individus, ce qui produit sans cesse des interférences, des conflits de loyautés, des renversements pervers. Mais c'est dans le domaine de l'amour, marqué dès le début du poème par la loi cruelle de la non-réciprocité (« Ingiustissimo Amor, perché sì raro/ corrispondenti fai nostri desiri ? »<sup>22</sup> [II, 1]), que la notion de justice révèle sa nature éminemment subjective. Nous allons le voir en analysant brièvement l'épisode fameux qui donne son titre au poème, celui de la folie de Roland.

Le chant XXIII, qui s'ouvre par les déclarations optimistes qu'on a lues sur le caractère inévitable et juste de la rétribution morale, est aussi celui

20. Une analyse brillante de ces stratégies de frustration narrative est proposée par Daniel Javitch, « *Cantus interruptus* in the *Orlando Furioso* », *Modern Language Notes*, vol. 95, 1980, n° 1, p. 66-80.

21. Pour une mise au point récente sur ce thème et pour d'autres références bibliographiques, voir Albert R. Ascoli, « Faith as Cover-Up: Ariosto's *Orlando Furioso*, canto 21, and Machiavellian Ethics », *I Tatti Studies*, VIII, 1999, p. 135-170; Federica Pich, « "Qual sempre fui, tal esser voglio" (*Orlando furioso*, XLIV, 61-66). Bradamante e la *fede* sognata di Ruggiero », *Schifanoia*, XXXIV-XXXV, 2008, p. 259-267; Maiko Favaro, « Sotto il segno della *fede* d'amore : lettura di *Orlando furioso* XXIV », *Studi rinascimentali*, IX, 2011, p. 99-106.

22. « Hélas ! Injuste amour, pourquoi si rarement/ fais-tu que nos désirs répondent l'un à l'autre ? ».

où Roland sombre dans la folie après avoir découvert l'amour d'Angélique pour Médor. Il y a de quoi soupçonner une forme d'ironie narrative. Jusqu'ici, peu de chevaliers ont été plus « méritants » que Roland, qui s'est notamment illustré dans l'exercice de la plus pure justice chevaleresque : le secours des femmes opprimées (Olympie et Isabelle), la punition de leurs persécuteurs (Cimosque, Birène), la défense des innocents injustement accusés. Dans ce même chant, c'est d'ailleurs lui qui sauve Zerbin de la peine de mort à laquelle celui-ci est injustement condamné, à la faveur d'une intervention qui semble guidée par Dieu lui-même :

Ma Dio, che spesso gl'innocenti aiuta,  
né lascia mai ch'in sua bontà si fida,  
tal difesa gli avea già proveduta,  
che non v'è dubbio più ch'oggi s'uccida.  
Quivi Orlando arrivò, la cui venuta  
alla via del suo scampo gli fu guida. (XXIII, 53)<sup>23</sup>

Or, au lieu de la récompense à laquelle lui-même et le lecteur pouvaient s'attendre, Roland découvre dans ce chant la vérité douloureuse de l'infidélité d'Angélique – cette même infidélité que, avec une ironie amère, le narrateur avait présentée dans le chant XIX comme la rétribution paradoxale (« ricompensa », « guidardone » et « merto ») dont s'acquitte la femme ingrate envers tous les braves chevaliers qui s'étaient mis à son service<sup>24</sup>. Il est d'ailleurs intéressant que le moment où culmine la souffrance de Roland soit décrit comme une punition exemplaire, et même comme une

23. « Mais Dieu, qui bien souvent secourt les innocents,/ sans jamais laisser qui se fie à sa bonté,/ l'avait déjà pourvu d'une telle défense/ qu'il n'est plus de danger qu'on le tue aujourd'hui;/ car en ce lieu parvint Roland, dont l'arrivée/ fut son guide sur le chemin du salut. »

24. Voir L'Arioste, *Roland furieux*, XIX, 31 : « O conte Orlando, o re di Circassia,/ vostra inclita virtù, dite, che giova?/ Vostro alto onor dite in che prezzo sia,/ o che mercé vostro servir ritruova./ Mostrate mi una sola cortesia/ che mai costei v'usasse, o vecchia o nuova,/ per ricompensa e guidardone e merto/ di quanto avete già per lei sofferto. » (« Ô toi, comte Roland, ô roi de Circassie,/ votre illustre valeur, dites : à quoi sert-elle ?/ Votre sublime honneur, dites : quel est son prix ?/ et quel remerciement obtient votre esclavage ?/ Montrez-moi donc un seul acte de courtoisie/ qu'elle vous fit jamais, qu'il soit vieux ou nouveau,/ à titre de récompense, faveur ou don/ pour ce que vous avez avant souffert pour elle. »)

exécution capitale administrée par un Amour-bourreau (« manigoldo ») qui lui coupe la tête avec une hache après l'avoir longuement fouetté :

Questa conclusion fu la secure  
che 'l capo a un colpo gli levò dal collo,  
poi che d'innumerabil battiture  
si vide il manigoldo Amor satollo. (XXIII, 121)<sup>25</sup>

Comment interpréter cet enchaînement narratif ? Faut-il y voir la confirmation éclatante de la règle du *pro bono malum*, de cette tendance universelle à la rétribution perverse dont les femmes volages seraient l'instrument par excellence ? Ne peut-on y voir plutôt l'expression narrative, déconcertante de prime abord, d'une certaine forme de justice, d'une justice autre et supérieure ? Et dans ce cas, de quoi la folie de Roland serait-elle la punition ?

Nous sommes invités à chercher une réponse à ces questions dans le seul épisode du poème qui semble promettre un accès direct à la connaissance de la justice divine. Il s'agit, dans les chants XXXIV-XXXV, du voyage extraordinaire d'Astolphe qui, sur les traces de Dante, visite d'abord l'Enfer, monte ensuite au Paradis terrestre et s'envole pour finir jusqu'à la Lune. La visite de l'Enfer est étonnamment brève : Astolphe n'y rencontre qu'une seule catégorie de damnés, les femmes ingrates, que le « *giudicio altissimo di Dio* », le « jugement très haut de Dieu » (XXXIV, 11), condamne à rester plongées dans une fumée âcre et étouffante. Surpris par la brièveté de cette visite et par la singularité de cette punition (l'ingratitude féminine n'est pas un péché selon la religion chrétienne), le lecteur n'en est pas moins conforté dans l'idée que la faute d'Angélique est grave et qu'elle manifeste un travers moral dont Roland serait la victime innocente.

Or, quelques strophes plus loin, une autre explication se fait entendre. Arrivé au Paradis terrestre, Astolphe rencontre l'évangéliste Jean en

25. « Cette conclusion fut pour lui une hache/ qui détacha d'un coup sa tête des épaules,/ quand Amour, son bourreau, se vit rassasié/ de lui avoir porté d'innombrables blessures. » Selon Simone Fornari, commentateur italien du XVI<sup>e</sup> siècle cité par Emilio Bigi dans une note *ad locum* de son édition du poème (Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Milan, Rizzoli, 2012), l'Arioste ferait ici allusion à une forme d'exécution capitale qui était en vigueur à l'époque de la Rome républicaine.

personne, l'interprète le mieux autorisé de la volonté divine, qui lui explique que, si Roland a perdu la raison, c'est parce qu'il s'est lui-même rendu coupable d'ingratitude à l'égard de son Seigneur. Dieu avait en effet donné une force extraordinaire au paladin pour qu'il défende la foi chrétienne; or, celui-ci a trahi sa confiance en abandonnant l'armée de Charlemagne. Sa folie serait donc une punition divine faisant écho à celle qui fut infligée au roi de Babylone, Nabuchodonosor, condamné à errer dans les steppes et à se nourrir de foin comme une bête pour avoir persécuté le peuple juif<sup>26</sup>.

Ces deux explications ne sont pas foncièrement incompatibles : elles pourraient traduire le conflit latent entre le code courtois de l'amour et le code épique des armes. Si Angélique est coupable aux yeux de Roland d'avoir rompu le pacte de fidélité qui la liait au chevalier, celui-ci n'en est pas moins coupable d'avoir trahi son devoir de paladin chrétien par amour pour une femme, « païenne » de surcroît. Il n'empêche que la juxtaposition de ces deux explications est troublante et crée une impression de circularité logique. La folie de Roland est à la fois la conséquence d'une ingratitude féminine qui mérite d'être punie par Dieu en Enfer, et

26. Voir L'Arioste, *Roland furieux*, XXXIV, 62-65 : « Sappi che 'l vostro Orlando, perché torse/ dal camin dritto le commesse insegne,/ è punito da Dio, che più s'accende/ contra chi egli ama più, quando s'offende.// Il vostro Orlando, a cui nascendo diede/ somma possanza Dio con sommo ardire/ [...]// renduto ha il vostro Orlando al suo Signore/ di tanti benefici iniquo merto;/ che quanto aver più lo dovea in favore,/ n'è stato il fedel popul più deserto/ [...]// E Dio per questo fa ch'egli va folle,/ e mostra nudo il ventre, il petto e il fianco;/ e l'intelletto sì gli offusca e tolle,/ che non può altrui conoscere, e sé manco./ A questa guisa si legge che volle/ Nabucodonosor Dio punir anco,/ che sette anni il mandò di furor pieno,/ sì che, qual bue, pasceva l'erba e il fieno. » (« Sache donc que Roland, parce qu'il détourne/ du droit chemin l'enseigne qu'on lui confia,/ est châtié par Dieu, qui se courrouce plus/ contre celui qu'il aime plus, quand on l'offense.// Votre Roland, auquel, quand il est né, Dieu a/ donné l'extrême audace et l'extrême puissance,/ [...]// votre Roland, dis-je, a payé tous les bienfaits/ de son Seigneur de la façon la plus inique,/ car plus il aurait dû à son peuple fidèle/ apporter son appui, plus il l'a négligé/ [...]// Et Dieu fait pour cela qu'il erre en sa folie/ et montre nus sa poitrine, son flanc, son ventre,/ et lui offusque tant et ôte l'intellect/ qu'il ne peut pas connaître autrui ni même soi./ On lit que Dieu voulut d'une telle manière/ punir également Nabuchodonosor,/ qui dut pendant sept ans aller plein de fureur,/ si bien que comme un bœuf il paissait herbe et foin ».) La folie de Nabuchodonosor est évoquée dans le *Livre de Daniel*, IV, 29.

la punition que Dieu a infligée à Roland pour l'ingratitude dont il a lui-même fait preuve. La tentation est forte de conclure qu'aucune des deux explications n'est vraiment digne de confiance, ou en tout cas ne peut prétendre à une valeur absolue.

Cette conclusion s'impose un peu plus loin, lorsque saint Jean prononce son célèbre discours sur la littérature (XXX, 18-30). Comme on sait, l'évangéliste nous révèle ici que tout texte littéraire, y compris l'Histoire et l'Écriture sainte, est au mieux une fiction, au pire un pur mensonge traduisant soit les passions de son auteur, soit les intérêts du seigneur pour qui il a été écrit. Certes, il ne faut sans doute pas exagérer la portée de cette déconstruction ludique de l'autorité littéraire, de cette dissociation goguenarde entre écriture et vérité, qui vise avant tout à exalter les pouvoirs de la poésie et à lui conférer une forme d'autonomie<sup>27</sup>. Il est toutefois remarquable qu'elle se situe au cœur même de cet épisode « transcendant » où le *Roland furieux*, imitant les modèles illustres de l'*Énéide* ou de la *Comédie*, prétend nous livrer une vérité définitive sur la justice. Les châtiments « divins » qui sont ici évoqués sont en effet ravalés au rang de fictions subjectives, passionnelles ou idéologiques. Saint Jean nous donne lui-même les armes pour interpréter son explication de la punition de Roland comme une version officielle de l'histoire, voire comme une forme de propagande religieuse que lui inspire sa loyauté envers son propre « seigneur », Dieu lui-même. Quant à la punition éternelle des femmes ingrates, le caractère constamment parodique du voyage en Enfer d'Astolphe suffirait à nous faire comprendre qu'elle n'est en fait qu'une savoureuse vengeance littéraire imaginée par un auteur qui se décrit lui-même, à l'instar du héros de son poème, comme la victime malheureuse de la cruauté féminine<sup>28</sup>.

27. Voir Sergio Zatti, « Poesia, verità e potere : *Furioso XXXV, Furioso XXXVII, Liberata IV* », dans Danielle Boillet et Michel Plaisance (éd.), *Les années Trente du XVI<sup>e</sup> siècle italien*, Paris, CIRRI, 2007, p. 273-283.

28. Voir Giuseppe Sangirardi, « Astolphe ou l'enfer horizontal. Une transcription de la *Comédie* pour roman chevaleresque », dans Henriette Levillain (éd.), *Dante et ses lecteurs. Du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle*, Poitiers, La Licorne, 2001, p. 23-33. L'invention de l'« enfer des ingrates » rappelle aussi le motif traditionnel de la chasse infernale, rendu célèbre par la nouvelle boccacienne de Nastagio degli Onesti (*Décameron*, V, 8).

En deçà de sa conclusion virgilienne et en dépit de l'optimisme moral que manifeste parfois son narrateur, le *Roland furieux* représente donc sans cesse un décalage entre l'idéal d'une justice rétributive et la réalité du monde comme il va. Le rôle imprévisible de la Fortune, l'interférence perverse entre les différentes trajectoires individuelles et le subjectivisme dont semblent entachés la plupart des jugements moraux dessinent les contours d'un univers – appelons-le « romanesque » – où l'exercice de la justice semble problématique, voire impossible. Le lecteur est tenté de conclure que, si Roland est puni de quelque chose, c'est justement de ne pas l'avoir compris, d'avoir cru naïvement à la promesse d'une juste rétribution de ses mérites et d'avoir pensé que son dévouement chevaleresque envers Angélique suffirait à lui garantir la « récompense » amoureuse de la femme – ce qui revient d'ailleurs à ignorer le droit des femmes à avoir et à concrétiser des désirs propres, un droit que, dans le sillage de la réflexion humaniste la plus avancée, l'Arioste défend éloquemment dans plusieurs passages de son poème<sup>29</sup>.

Dans ce cadre, la mise en scène de la punition, quand elle ne contribue pas à augmenter l'entropie morale, révèle sa nature de dispositif littéraire quelque peu régressif, trahissant chez le narrateur « justicier » un idéalisme dépassé ou au contraire des pulsions vindicatives peu avouables. En même temps, une partie non négligeable du plaisir complexe que donne la lecture du *Roland furieux* provient de sa capacité à satisfaire *tout à la fois* l'exigence d'un réalisme moral adulte et le plaisir un peu enfantin de la punition exemplaire. Cela se fait par le biais de « formations de compromis »<sup>30</sup> littéraires dont l'exemple le plus éblouissant est sans doute l'épisode qui a pour protagonistes Roland devenu fou et la pauvre jument d'Angélique. Dans cet épisode, la folie du héros devient l'instrument d'une punition qui, pour être essentiellement fantasmatique et au fond monstrueusement injuste, n'en fait pas moins appel à la soif de justice du lecteur.

29. Le plus célèbre est le discours que Renaud prononce dans le chant IV (63-68). Sur ce passage, voir Mario Santoro, « Rinaldo ebbe il consenso universale », dans *Lecture Ariostesche*, Naples, Liguori, 1973, p. 81-134.

30. J'utilise cette notion dans le sens que lui a donné Francesco Orlando, notamment dans *Per una teoria freudiana della letteratura*, nouvelle édition augmentée, Turin, Einaudi, 1987.



Rappelons brièvement le contexte. À la fin du chant XXIX, la providence ironique du narrateur provoque une de ces rencontres improbables qui semblent annoncer un règlement de compte moral trop longtemps attendu : dans les environs de Tarragone, Roland tombe par hasard sur Angélique et sur son jeune époux Médor (57-58). Le lecteur ne peut s'empêcher d'éprouver une sorte d'horreur délicate à l'idée du traitement que Roland, transformé en bête sauvage par la folie, risque d'infliger à celle qui est à ses yeux la responsable de ses souffrances. Mais cette soif de vengeance est immédiatement frustrée : Roland ne reconnaît pas Angélique et le seul effet de sa furie, redoutable mais approximative, est de la faire tomber de son cheval (59-64). Avec une ironie mordante, le narrateur nous invite d'ailleurs à ne pas trop nous inquiéter pour elle : rendue invisible par son anneau magique, elle trouvera un autre cheval ou en volera un – elle n'en est d'ailleurs pas à son premier larcin –, bref elle s'en sortira comme toujours à merveille et poursuivra sans entraves sa carrière d'insaisissable impunie (65-67). La seule punition d'Angélique que le narrateur s'autorise ici consiste à ne plus parler d'elle, à l'expulser dédaigneusement de son poème (XXX, 16) où, en effet, elle ne reparaitra plus.

Cependant, la vengeance à laquelle Angélique a échappé, c'est sa pauvre jument qui la subit, et de manière assez effroyable. Victime d'un coup de foudre grotesque, Roland s'empare de la bête aussi joyeusement que si c'était une demoiselle : « Con quella festa il paladin la piglia,/ ch'un altro avrebbe fatto una donzella »<sup>31</sup> (XXIX, 68). Il la chevauche alors jusqu'à l'épuiser, la blesse en la faisant tomber dans un ravin, la porte sur ses épaules, puis attache une corde à l'une de ses pattes arrière et la traîne pendant des kilomètres sur un chemin caillouteux qui lui arrache la peau, jusqu'à ce que la pauvre bête meure dans d'atroces souffrances (XXIX, 67-71). La substitution d'une jument à Angélique autorise la représentation de cette violence inouïe, que même la folie de Roland n'aurait pas justifiée si la victime avait été une femme.

Mais cette substitution est aussi manifestement une forme de *déplacement*, au sens psychanalytique du terme : un déplacement rendu transparent par les connotations érotiques bien connues de l'image du cheval et

31. « Le paladin la prend avec la même joie/ qu'un autre en s'emparant de quelque demoiselle. »

de l'acte de chevaucher. Le supplice de la pauvre jument – victime d'un amour *fou* au sens propre du terme, d'un amour paradoxal qui meurtrit en voulant chérir – permet donc d'évoquer indirectement le fantasme d'une punition sadique qui assouvirait de manière perverse le désir frustré du chevalier pour la femme insensible. Jusqu'ici, l'explicitation de ce fantasme est laissée à la responsabilité du lecteur, dont la raison condamne la violence insensée de Roland, sans que cela l'empêche d'éprouver de la sympathie pour les passions malheureuses qui l'ont inspirée. À la fin de l'épisode, en revanche, c'est le narrateur lui-même qui se charge de le rendre explicite, en prenant ouvertement parti pour son personnage. Dans l'une des ses interventions les plus étonnantes, il exprime en effet le regret que, à cause de l'anneau magique, Roland n'ait pas pu infliger la même punition atroce à l'ingrate Angélique. Et, dans la foulée, il se laisse aller à un rêve encore plus fou : si seulement Roland pouvait sévir aujourd'hui et punir de la même manière les femmes modernes, toutes sans exception ingrates et méchantes !

Avrebbe così fatto, o poco manco,  
 alla sua donna, se non s'ascondeo;  
 perché non discernea il nero dal bianco,  
 e di giovar, nocendo, si credea.  
 Deh maledetto sia l'anello et anco  
 il cavallier che dato le l'avea !  
 che se non era, avrebbe Orlando fatto  
 di sé vendetta e di mill'altri a un tratto.  
 Né questa sola, ma fosser pur state  
 in man d'Orlando quante oggi ne sono;  
 ch'ad ogni modo tutte sono ingrate,  
 né si trova tra loro oncia di buono. (XXIX, 73-74)<sup>32</sup>

32. « Il en aurait fait tout autant ou guère moins/ à sa dame si elle ne s'était cachée,/ parce qu'il ne distinguait pas le noir du blanc/ et, en nuisant, se figurait rendre service./ Ah! que maudit soit l'anneau et pareillement/ le chevalier qui à elle l'avait donné!/ parce que sans cela Roland aurait alors/ pu se venger lui-même et mille autres d'un coup.// Que ne tombèrent donc dans les mains de Roland/ non elle seule, mais toutes tant qu'elles sont,/ parce qu'au demeurant toutes sont des ingrates/ et qu'en elles il n'est aucune once de bon. »

Après quoi, comme suffoquant de colère, il interrompt brusquement son récit par une formule de clôture qui semble exprimer la crainte que les passions violentes qui l'agitent puissent compromettre l'harmonie de ses vers et les rendre désagréables au lecteur :

Ma prima che le corde rallentate  
al canto disugual rendano il suono,  
fia meglio differirlo a un'altra volta,  
acciò men sia noioso a chi l'ascolta. (XXIX, 74)<sup>33</sup>

Quand le narrateur revient sur scène au début du chant suivant, il a retrouvé son calme et présente ses excuses aux dames qui l'écoutent : il regrette ce qu'il a dit, il s'est laissé emporter par la colère, sa passion malheureuse lui a fait perdre la raison... Mais les excuses tournent vite à l'accusation – accusation contre la femme insensible désignée comme la vraie coupable de ses excès : « Date la colpa alla nimica mia<sup>34</sup> » (XXX, 3). Cette accusation est d'autant plus grave qu'elle est désormais proférée sur un ton douloureusement sobre par un homme qui ne se dit coupable que d'aimer et qui n'hésite pas à en appeler au témoignage de Dieu : « sallo Idio, s'ella ha il torto; essa, s'io l'amo<sup>35</sup> » (*ibid.*). La violence verbale du poète s'en trouve ainsi justifiée, comme d'ailleurs la violence physique de Roland, auquel le poète se compare encore une fois : « Non men son fuor di me, che fosse Orlando;/ e non son men di lui di scusa degno<sup>36</sup> » (XXX, 4).

Cette mise en scène de l'instabilité émotionnelle et de la mauvaise foi du narrateur n'est pas rare dans le *Roland furieux*. Mais ce qui nous intéresse ici est le fait qu'elle contribue à mettre à nu les ressorts subjectifs et passionnels de la punition narrative – ses ressorts névrotiques, pourrait-on dire. C'est ainsi que l'Arioste obtient dans cet épisode deux résultats apparemment contradictoires. D'une part, il représente avec brio la punition arbitraire, grotesque et néanmoins étrangement plaisante d'un personnage

33. « Avant que cependant les cordes détendues/ ne doivent rendre un son n'égalant pas mon chant,/ mieux vaut le différer jusqu'à une autre fois,/ afin qu'il ennuie moins ceux qui l'écouteront. »

34. « Il faut en accuser mon ennemie. »

35. « Dieu sait, si elle a tort; et elle, si je l'aime. »

36. « Je ne suis pas moins hors de moi qu'était Roland/ et je ne suis pas moins que lui digne d'excuse. »

qui catalyse le ressentiment masculin du poète ainsi que celui, plus ou moins avouable, d'une partie de ses lecteurs. D'autre part, il dénonce la mise en scène de la punition comme une tentation régressive à laquelle les poètes ne devraient pas céder trop souvent. Se faire justice soi-même, semble nous dire l'Arioste, peut donner une certaine satisfaction, mais c'est un acte vraiment trop facile pour un poète qui est le seul dieu du monde qu'il a créé. Et plutôt que la justice sommaire des punitions littéraires, son poème tout entier cherche la justesse d'un réalisme éthique qui rende compte d'un monde où l'impunité et la frustration morale sont la règle.