

ROLAND FOU FURIEUX

e sì come era uscito di se stesso,
uscì di strada. ¹

L'Arioste commence son poème là où Boiardo a interrompu le sien, reprenant sa thématique de la quête effrénée derrière un objet du désir insaisissable, et celle du rapport d'interdépendance déceptive entre les êtres. Cependant, ce qui n'était encore qu'un dérèglement passionnel chez le comte de Scandiano, dégénère chez l'Arioste en folie furieuse, tandis que l'inachèvement chronique des aventures du *Roland Amoureux* cède la place à une orientation dirigiste, imposant artificiellement un finale harmonieux. Ce double infléchissement semble transposer poétiquement les bouleversements historiques qui secouent la péninsule. Ceux-ci provoquent en effet une série d'interrogations nouvelles sur le rationnel et l'irrationnel (d'où la "folie" de Roland, et la vision distanciée de la vie terrestre, observée du haut de la lune), et imposent un recentrage de la problématique carnavalesque (d'où l'élimination brutale de tous les auteurs de dérèglements), dans un dernier effort pour exorciser le désordre menaçant de la réalité par l'ordre de la fiction.

1. La non-correspondance vertu / récompense

Le comportement de Roland s'inscrit dans le cadre d'une idéologie chevaleresque théoriquement fondée sur le fonctionnement rationnel de

¹ RF, XII, 86.

l'histoire. Dans cette logique, les causes et les effets s'interpénètrent avec un accord parfait. Aussi, une prouesse accomplie obtient-elle invariablement la récompense adéquate². Le chevalier valeureux est parfaitement à l'aise dans un tel univers, puisque sa vaillance est la meilleure garante du succès de ses entreprises et de l'édification de sa Renommée. Ce qui est vrai des effets de l'exploit chevaleresque réalisé pour acquérir la gloire, s'applique à la quête amoureuse traditionnelle. Le chevalier amant évolue lui aussi dans un univers où rien ne lui est acquis d'avance, mais où, cependant, les sentiments qu'il peut espérer susciter chez sa dame sont censés dépendre directement de sa valeur personnelle. C'est le sentiment d'infériorité face au modèle divinisé par son désir, qui explique le besoin du chevalier de prouver qu'il est digne, par ses prouesses, de "mériter" d'accéder à la hauteur où lui-même a placé la dame de ses pensées. Cette volonté d'équilibrer dans la balance le "poids" vertueux des deux partenaires / antagonistes aboutit à l'idée de don réciproque. Si la prouesse accomplie est telle qu'elle place le chevalier au niveau de la dame, alors ils sont égaux en "valeur", et le chevalier mérite tout naturellement la dame "en récompense".

Lorsque ce mécanisme se grippe, comme c'est le cas dans le *Roland Furieux*, le bon fonctionnement de l'ensemble est remis en cause. Le démenti que la dimension déceptive de la quête inflige à la correspondance idéale entre causes et effets a pour résultat de carnavaliser le rapport entre les deux partenaires. Les maigres résultats obtenus apparaissent proportionnellement comme l'envers dérisoire des grands efforts déployés. Nous sommes confrontés alors à un dysfonctionnement de la correspondance idéale vertu / récompense, le seuil de discordance extrême étant atteint avec l'échec de Roland, le plus méritant des paladins.

Roland devient fou par dépit amoureux, mais ce dépit n'a pu naître que parce qu'il a pris pour argent comptant l'hypothétique reconnaissance de valeurs chevaleresques bafouées par la réalité. Le paladin considère comme un monde à l'endroit ce qui ne peut guère être qu'un monde à l'envers³, un reflet idéologique déformé, illusoire, du réel.

² Cf. Enrico MUSACCHIO, *Amore, ragione e follia, una rilettura dell'Orlando Furioso*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 15 : «L'ideologia cavalleresca è imperniata sulla fede della razionalità benevola della Storia. (...) Non si dà il caso di una azione degna ma fallimentare. Il guerriero ha tanto successo quanto è stato il valore dimostrato, l'amante ottiene tanta felicità quanto è la virtù provata.»

³ Cf. Sergio ZATTI, *Il Furioso fra epos e romanzo*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, n° 163, 1986, p. 96, qui estime à juste titre que la folie amoureuse de Roland peut

L'amour obstinément pur et absolu du paladin pour Angélique l'éloigne d'une perception correcte des choses. C'est bien ce qui donne à Roland sa dimension bouffonne : malgré son dévouement, il semble toujours faire l'inverse de ce qu'il devrait faire. L'Arioste exploite la raideur de l'idée fixe de son personnage (comme Cervantès le fera avec la passion de Don Quichotte), qui en fait un inadapté. De même, la cause de la folie de Don Quichotte réside moins dans son excessive consommation de lectures chevaleresques, que dans le fait de croire que le contenu de cette littérature correspond aux réalités de la vie⁴. Roland est un esprit chimérique. Il reste fidèle à ses valeurs qui ne sont plus de mise, et il trébuche ainsi sur la cruelle réalité de la "trahison" d'Angélique.

Roland a enduré les dérobades de la princesse du Cathay en s'accrochant à ses principes chevaleresques, pensant que la prouesse était le moyen privilégié d'accorder le monde extérieur à son intériorité, croyant que la fidélité et le dévouement indéfectibles, l'esprit de sacrifice, le courage intrépide, bref, ses vertus, finiraient par être récompensées. Or le choix de quelqu'un d'autre que Roland par Angélique dépasse la futilité sentimentale qui la caractérise en tant que personnage, car il inflige un démenti cinglant à l'axiome de la correspondance vertu / récompense, fondé sur la reconnaissance infaillible de la bravoure chevaleresque, ou encore de la noblesse de sang et de rang, plans sur lequel Médor ne saurait, en dépit de ses mérites, se comparer au chevalier de Clermont⁵. La folie du paladin est

être vue comme un «ribaltamento parodico delle versioni stilnoviste e neoplatoniche di un eros sublimante e redentore. (...) qui Orlando percorre un cammino inverso : invece di una "donna angelicata", la cui bellezza fisica terrena è specchio della bellezza spirituale trascendente ed è capace di portare l'amante "fuori di sé" attraverso un processo nobilitante di "educazione", (...) c'è Angelica, la cui bellezza sensuale non rinvia ad alcuna trascendenza spirituale e porta semmai all'amore come *furor*. (...) Orlando scivola nella bestialità, in quella pazzia che (...) lo priva (...) di tutte le qualità in cui l'umanesimo platonizzante aveva collocato la *dignitas hominis*.»

⁴ Cf. Cesare SEGRE, *Le strutture e il tempo, Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi, 1974, p. 196, et Martin de RIQUER, *La technique parodique du roman médiéval dans le "Quichotte"*, in *La littérature narrative d'imagination*, Paris, PUF, 1961, p. 55-69.

⁵ Si l'entreprise de Médor et Cloridan (RF, XVIII, XIX) se fonde sur la prise en compte des valeurs du monde courtois, d'après l'optique de Roland, cet acte isolé ne saurait peser sur la balance du même poids que les innombrables preuves de vertu qu'il a lui-même accumulées, qui plus est dans un univers de rivalités guerrières exacerbées, où le "niveau moyen" de bravoure est tel, que la quantité vient s'ajouter à la qualité pour départager les mérites respectifs. Relevons en outre qu'il y a de l'ironie dans le fait que Médor prend la place que Roland était censé occuper dans le cœur d'Angélique, à la suite de la blessure contractée dans une action visant à donner une sépulture au roi Dardinel. Ce dernier possède en effet des armoiries identiques à celles de Roland. C'est donc aussi à l'enterrement symbolique de Roland "amoureux" que correspond en quelque sorte l'action du sarrasin.

déclenchée par une fulgurante prise de conscience. Roland saisit l'évidence cruelle et mesquine des réalités. Leur terrible décalage avec ses idéaux a pour effet d'anéantir instantanément le bien-fondé des valeurs sur lesquelles reposait sa conception courtoise-héroïque de l'existence. Le paladin réalise qu'il a placé toute sa confiance dans un monde "fou", car la gloire, l'héroïsme, les qualités morales, n'y suffisent pas pour conquérir Angélique. En reconnaissant la déraison de l'univers, son esprit bascule lui-même dans la déraison pour ne pas admettre celle de ses valeurs. «Le fou préfère renoncer à la raison plutôt qu'à son désir»⁶. Il oppose ainsi à la réalité qui a détronisé ses convictions, sa propre démente, intronisation en quelque sorte du non-sens dans lequel il a sombré. C'est à cause de cette dimension carnavalesque que la description de la folie de Roland peut prendre une dimension "terrible" et bouffonne tout à la fois.

Si Roland devient fou à la vue des inscriptions prouvant la liaison d'Angélique et Médor, ce n'est pas tant parce qu'il a perdu sa dame, mais parce que le choix - et l'acte !⁷ - de celle-ci rendent désormais impossible la réalisation de son rêve grandiose d'accéder par ses prouesses à la pureté absolue de l'amour courtois. Roland ne s'élance pas vers Angélique, mais vers l'idée de l'Amour absolu, que l'omniprésence abstraite d'Angélique dans son esprit lui faisait espérer d'atteindre un jour. Le rôle de l'Amour en tant que médiateur externe⁸ destiné à jouer un rôle primordial (et négatif, par la révélation de la non-récompense des prouesses qu'il conduit à accomplir) est énoncé dès le départ, aussi bien par Boiardo que par l'Arioste. De la même façon, dès la première page de Cervantès, on comprend que c'est la littérature chevaleresque (et à son sommet le personnage parfait

⁶ Christine ORSINI, *La pensée de René Girard*, Paris, Retz, 1986, p. 180.

⁷ L'observation de Sergio ZATTI, *Il Furioso fra epos...*, p. 507, selon laquelle «quando (...) un bene è posseduto da qualcuno, esso è perduto per tutti gli altri pretendenti», n'est pas généralisable. Seule la virginité en effet, n'est expugnable qu'une fois. Les autres objets du désir (cheval, épée, bouclier, etc.), ne perdent pas leur "vertu" parce qu'un chevalier s'en est emparé. Le résultat est même inverse : tandis que la femme possédée se déprécie une fois pour toutes, l'objet passant de main en main, loin de se déprécier, augmente en valeur du fait que de plus en plus de rivaux se le disputent.

⁸ Cf. pour cette notion, René GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, p. 22-23 : «Nous parlerons de *médiation externe* lorsque la distance est suffisante pour que les deux sphères de *possibles* dont le médiateur et le sujet occupent chacun le centre ne soient pas en contact. Nous parlerons de *médiation interne* lorsque cette même distance est assez réduite pour que les deux sphères pénètrent plus ou moins profondément l'une dans l'autre. Ce n'est évi-

mesure l'écart entre le médiateur et le sujet désirant. (...) la *distance* entre le médiateur et le sujet est d'abord sgroule (p)Tj 4.5627i

d'Amadis) qui va jouer le rôle de médiateur externe pour Don Quichotte. Dans les deux cas - Amadis, ou Amour Courtois -, il s'agit de deux notions abstraites, irréelles, qui vont entraîner les héros dans une série de quêtes déceptives, de dérèglements passionnels, jusqu'à la folie. Le chevalier de Clermont est aveuglé par sa fidélité chimérique, comme les autres le sont par leurs passions diverses, et c'est ce qui les empêche de percevoir le concret des choses. Cet aspect est d'ailleurs souligné de manière flagrante, dans la structure même de son poème, par l'Arioste, qui fait cohabiter contradictoirement la course-poursuite éperdue des chevaliers derrière leurs illusions, et le réalisme, le scepticisme et le pragmatisme des nouvelles intercalées, infiniment plus proches du réel, tout comme le sont aussi les commentaires personnels du poète.

L'Arioste, au nom des plus grands héros du poème, s'insurge plaisamment contre le choix d'un comparse par Angélique⁹. Le poète ironise en fait sur le manque d'esprit pratique et / ou de réussite de tous ces chevaliers fanfarons qui en font trop ou pas assez :

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.
Mostratemi 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. (...)
.....
O Ferraù, o mille altri ch'io non scrivo,
ch'avete fatto mille pruove vane
per questa ingrata, quanto aspro vi fôra,
s'a costu' in braccio voi la vedesse ora! ¹⁰

Cependant, c'est significativement en termes de vertu non reconnue, de récompense non accordée, que l'Arioste présente les choses. En

⁹ Voir l'avis donné par Maugis à Renaud sur Médor :

*molto gli disuase Malagigi
di più Angelica amar, che s'era posta*

d'un vilissimo barbaro ai servigi. RF, XLII, 39. Cf. Alfredo PANZINI, cité par Siro A. CHIMENZ, *La rappresentazione dell'amore nel poema del Bojardo*, Roma, Ausonia, 1936, p. 56, qui considère Angélique comme «un po' insipida anche con quell'amore per lo stupidello e chiacchierone di Medoro».

¹⁰ RF, XIX, 31-32.

effet, tout en traduisant narrativement la crise du personnage chevaleresque, qui voit ses principes bafoués, la folie de Roland pose aussi et surtout le problème de la dénonciation d'un univers "insensé", dont le fonctionnement semble l'envers de ce qu'il devrait être, car le mérite ne peut y revendiquer sa récompense¹¹. Cette problématique dépasse donc le cadre étroit de la déconvenue du chevalier de Clermont (et des autres), pour couvrir un champ d'application infiniment plus étendu, qui traverse une multiplicité de plans, sentimental certes, mais aussi guerrier, spirituel (punition infernale, jugement de Dieu), et courtisan.

Sur le plan de la prouesse guerrière, en délivrant les habitants d'Ebude de la menace d'un monstre marin, Roland a fait une première expérience amère du contraste entre la réalité et la perception que lui et les autres pouvaient en avoir. La réaction des îliens n'a pas été celle escomptée par le paladin, puisque, paralysés par leurs superstitions, ils ont envisagé de sacrifier leur sauveur aux divinités marines afin de prévenir leur colère¹². Son action libératrice a donc été interprétée irrationnellement (du point de vue chevaleresque) par ceux qui en étaient pourtant les bénéficiaires, suscitant l'indignation du héros :

Di sì bestiale insulto e troppo ingrato
 gran meraviglia il paladin si prende:
 pel mostro ucciso ingiuria far si vede,
 dove aver ne sperò gloria e mercede. ¹³

Le regroupement dans ces quatre vers de termes tels que *insulto*, *ingrato*, *ingiuria*, *gloria*, *mercede*, montre que l'optique de Roland repose sur la problématique de la récompense (de la reconnaissance) pour services rendus. Ce cas de figure où le principe de rétribution¹⁴ de l'acte méritant est bafoué, est au demeurant une éclatante illustration de la devise *Pro bono malum*, qui clôt le poème.

Sur le plan spirituel, la volonté du poète de dénoncer systématiquement le non respect de la correspondance vertu / récompense est illustrée par l'explication plaisante qu'il donne de la présence en enfer

¹¹ Cf. Sergio ZATTI, *Il cosmo, la corte, il poema : il sistema delle "corrispondenze" nel Furioso*, in *Italianistica*, Maggio-Dicembre 1989, p. 380, note : «l'equilibrio del poema (...) presuppone una mancanza, non un'armonia.»

¹² RF, XI, 47.

¹³ RF, XI, 48.

¹⁴ Cf. pour cette notion, Henri BROCHER, *Le mythe du héros et la mentalité primitive*, Paris, F. Alcan, 1932, p. 24 et 111.

de Lydie. Selon une logique d'in-détronisation¹⁵ de la punition traditionnellement infligée à ceux qui ont cédé à leurs élans passionnels, Lydie (et beaucoup d'autres femmes avec elle) est damnée pour la raison inverse, parce qu'elle n'a pas payé de retour les sacrifices faits pour elle par son prétendant :

Questa mia ingratitudine gli diede
tanto martir, ch'al fin dal dolor vinto, (...)
infermo cadde, e ne rimase estinto. ¹⁶

Ici aussi donc, le poète insiste sur un thème essentiel de son poème, l'idée de la fidélité trahie, de l'espoir déçu en raison de la défaillance à l'égard du principe de rétribution¹⁷. Les exemples à ce sujet abondent dans le *Roland Furieux* : ainsi, Zerbin et Isabelle sont trahis par Odoric ; Zerbin est trompé par Gabrine ; Olympe est abandonnée par Biren ; Ariodant et Guenièvre sont trahis par Polinesse ; Grifon est trahi par Martano et Orrigile. Doralice délaisse Rodomont au profit de Mandricard ; après la mort de ce dernier, elle se dispose à trahir sa mémoire ; Agramant subit la défection de Rodomont ; la trahison des crétoises par les Argonautes et à l'origine de la fondation de la cité des Amazones ; l'imposture féminine donne le ton aux récits de Fiammette, de Gabrine, de Mélisse et Anselme, etc.

Le second élément lié au spirituel rejoint en même temps la thématique courtisane, du fait de l'ambiguïté du terme "seigneur" employé par le poète :

renduto ha il vostro Orlando al suo Signore

¹⁵ Les âmes qui pendant la vie avaient appartenu à des femmes au cœur dur figuraient dans les processions carnavalesques, par exemple à Florence. Cf. Jacob BURCKHARDT, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, Paris, Le livre de poche, 1986, p. 397.

¹⁶ RF, XXXIV, 43.

¹⁷ Cf. Sergio ZATTI, *Il cosmo, la corte...*, p. 381 : «il lessico ariostesco mobilita i termini tradizionali del linguaggio cortese che indicano i modi in cui la donna corrisponde gradualmente alla servitù dell'amante. Ma qui sembrano attratti nell'orbita di una più generale legge di dissimetria che è da intendere come disconoscimento del vincolo di gratitudine / ricompensa / fedeltà.» Voir également Robert M. DURLING, *The figure of the poet in Renaissance Epic*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1965, p. 167-168, pour qui l'axe dominant du *Roland Furieux* est le rapport conflictuel entre loyauté et trahison : «One of the most important forms of the theme of human mutability is that of betrayal. (...) there is hardly an episode in the poem that does not revolve around the theme of fidelity and betrayal, whether it be a vassal's betrayal of his lord, a wife's infidelity to her husband, a friend's disloyalty, or a knight's breaking his pledged word. All the characters who claim our sympathy - and they are usually models of fidelity - are the victims of betrayal. (...) Finally, it is the knowledge that Angelica has, as he thinks of it, played him false that drives Orlando mad».

di tanti benefici iniquo merto ¹⁸

Le manquement de Roland ainsi défini par saint Jean est d'autant plus grave qu'une vertu essentielle de la vie aristocratique et agonale du guerrier est la fidélité, le don de soi «à une personne, une cause ou une idée, sans discussion ultérieure et sans mise en doute de la valeur impérative permanente de cet abandon de soi-même»¹⁹. Le transfert dans le domaine passionnel de cette attitude par Roland (le report sur Angélique de son don de soi), a engendré son infidélité vassalique²⁰. La folie de Roland naît donc d'une double défaillance. Non seulement la "trahison" à son égard qu'il impute à Angélique, mais aussi celle du paladin, puni par Dieu parce qu'il n'a pas respecté son devoir de servir son "seigneur" en échange des bénéfices obtenus²¹. C'est pourquoi le chevalier de Clermont s'emploiera dès sa guérison à rétablir l'équilibre compromis du système de compensation réciproque en vigueur dans le microcosme curial.

Le rapport déceptif qui s'instaure dans le *Roland Furieux* entre le chevalier et la dame n'est donc pas la simple reconduction de la situation non évolutive du *fin'amor*, basée sur la permanence de l'insatisfaction amoureuse et sur l'exacerbation du désir frustré, ni une banale désacralisation ludique de valeurs chevaleresques inadéquates²².

¹⁸ RF, XXXIV, 64.

¹⁹ Johan HUIZINGA, *Homo ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1951, p. 174.

²⁰ Cf. Sergio ZATTI, *Il cosmo, la corte...*, p. 382 : «Nel sottolineare il ritorno della parola chiave merto, osserveremo che il tradimento di Orlando, (...) prima ancora che una colpa morale, è un'infrazione del vincolo personale di devozione verso un "Signore", che è previsto dal sistema, appunto cortigiano, del beneficio e della gratitudine, del servizio e della ricompensa. (...) L'ottica cortigiana di fatto degrada il rapporto di fede a privato contratto stipulato fra suddito e signore (la parola gioca sull'ambiguità del referente), dove il servizio reso è, o dovrebbe essere, in correlazione con il beneficio ricevuto. (...) L'esperienza autobiografica di cortigiano ha certamente acuito in Ariosto una disposizione etica che lo rende particolarmente sensibile (...) alla lunga catena di rotture del patto biunivoco di dipendenza che lega il suddito al proprio signore.»

²¹ Cf. Albert Russell ASCOLI, *Ariosto's bitter harmony*, Princeton University Press, 1987, p. 17 : «the madness is doubly attributed to the "private" causes of Angelica's betrayal and to the "public" cause of Orlando's failure to honor commitments to Carlo, to Christendom, and to God.»

²² Il serait erroné de sous-estimer sur ce plan la problématique ariostesque par rapport au *Don Quichotte*, comme a pu le faire Hegel par exemple. Cf. Albert Russell ASCOLI, *ibid.*, p. 328, qui résume ainsi la position hégélienne : Cervantès «exceeds Ariosto both in his comic "realism" and in his self-conscious "metaliterary" examination of the unstable relation between poetic fiction, the historical world, and the individual consciousness that wanders between them.»

La problématique est ici plus vaste, car en posant la question du non-respect de la logique vertu / récompense, elle s'interroge par là-même sur l'irrationalité de la nature des êtres et des choses²³. A la lumière de la crise contemporaine, le poète conteste dans un même élan le bien fondé des théories abstraites qui prétendent "ordonner" une réalité qui les bafoue, et "l'ingratitude" de la société organisée (avec un renvoi implicite à l'ingratitude du prince envers le poète, car le service courtois trébuche lui aussi sur cette non-coïncidence²⁴), qui ne récompense pas la vertu. L'Arioste fait pénétrer la dysharmonie - poétiquement contrôlée -, à l'intérieur du canevas chevaleresque traditionnel, évoquant par ce biais les imperfections de l'esprit humain, culminant dans le balancement perpétuel, et somme toute tragique, entre des intervalles de lucidité et des dérèglements passionnels.

2. Le basculement de Roland dans la folie

Au chant XXIII du poème, Roland se sépare du couple Zerbino-Isabelle parce que sa morale chevaleresque lui interdit d'accepter de l'aide pour affronter un ennemi²⁵. Cette justification plausible sur le plan des valeurs s'accorde avec la nécessité narrative, pour le poète, d'isoler son personnage. Ce dernier doit en effet se retrouver seul afin de succomber à la folie en découvrant au cours de son errance les preuves de "l'infidélité" d'Angélique à son égard.

Le paladin traverse ainsi une clairière où il déchiffre, incrédule, des inscriptions gravées sur les rochers et l'écorce des arbres. Celles-ci lui révèlent les sentiments réciproques d'Angélique et Médor. On retrouve ici aussi le thème de la rétribution respectée ou bafouée. Médor voit en effet les choses en termes de bénéfice obtenu :

Liete piante, verdi erbe, limpide acque, (...)
dove la bella Angelica (...)
da molti invano amata,

²³ Cf. Giorgio BARBERI SQUAROTTI, *Fine dell'idillio*, Genoa, Il Melangolo, 1978, p. 108-109 : «Il mondo ha perso l'ordine, la misura, la chiarezza dei comportamenti e dei sentimenti. (...) Non che essere il poema dell'armonia (...) il *Furioso* è il poema della intervenuta disarmonia del mondo ; (...) nella storia ogni razionalità è morta, e la pazzia domina ormai le azioni umane.»

²⁴ «proprio il rapporto cortigiano, imperniato sul sistema dei benefici e delle ricompense, costituisce la più bruciante smentita di qualunque fiducia nella dottrina della corrispondenza», observe Sergio ZATTI, *Il cosmo, la corte...*, p. 381.

²⁵ RF, XXIII, 97.

spesso ne le mie braccia nuda giacque;
de la commodità che qui m'è data,

io povero Medor ricompensarvi
d'altro non posso, che d'ognior lodarvi. ²⁶

Quant à Roland, il découvre la vérité grâce à sa bonne connaissance des langues de Paganie. Or, les vertus de polyglotte du paladin, très utiles en d'autres temps, n'aboutissent pas ici à une récompense, mais lui causent au contraire un dommage irréparable :

Era scritto in arabico, che 'l conte
intendea così ben come latino: (...)
ma non si vanti, se già n'ebbe frutto;
ch'un danno or n'ha, che può scontargli il tutto. ²⁷

On le voit, dans les deux cas de figure, le raisonnement du poète repose entièrement sur des notions telles que l'usufruit, les avantages, le décompte, les dommages, autrement dit sur un rapport de réciprocité, respectée ou non, entre les deux termes mis en balance.

On a le sentiment que l'Arioste établit ici une chaîne logique entre les arbres, le papier, l'imprimerie et le "livre"²⁸, c'est-à-dire le poème chevaleresque désacralisateur, qui dénonce l'illusion et par là-même révèle la vérité²⁹. Lors de son basculement dans la folie furieuse, le paladin, dans un dernier geste de refus, déracinera ces arbres dont l'écorce gravée a apporté un démenti cinglant à ses espoirs. La séquence réinterprète manifestement la thèse remontant au poète et théologien du XIIe siècle Alain de Lille, toujours d'actualité à la Renaissance, qui considère métaphoriquement les hommes et les femmes, ainsi que la nature toute entière, comme des livres où s'inscrivent et peuvent être déchiffrés pensées et sentiments³⁰. Dans cet

²⁶ RF, XXIII, 108.

²⁷ RF, XXIII, 110.

²⁸ Cf. Eugenio DONATO, "Per selve e boscherecci labirinti" : *Desire and Narrative Structure in Ariosto's Orlando Furioso*, in *Literary Theory / Renaissance Texts*, edited by P. Parker, D. Quint, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1986, p. 51 : «(Orlando) runs into the presence of the object of his desire but with a twist ; Angelica's presence (which is all pervasive) is given to him in the form of simulacrum. She is everywhere, but only in the form of graphic signs. In fact, what Orlando encounters is Angelica transformed into literature.»

²⁹ «By dramatizing not only the power of literary art to madden by disguising reality, but also, inversely and irreconcilably, its potential for inducing folly by revealing intolerable truths, Ariosto gives a more balanced and more complex account of the relationship between literature and insanity than the traditional "Cervantes" to whom he is compared», observe Albert Russell ASCOLI, *Ariosto's bitter harmony...*, p. 328.

³⁰ «*Omnis mundi creatura
Quasi liber et pictura*

ordre d'idée, l'inscription commémore un amour heureux ou malheureux. L'Arioste reprend ce vieux thème de manière originale³¹. Dans le *Roland Furieux*, les deux partenaires - Angélique et Médor -, ont collaboré aux inscriptions. Il ne s'agit donc plus d'un individu solitaire exprimant sa nostalgie ou sa peine pour un fait du passé, mais d'un couple témoignant de la joie éprouvée pour des sentiments actuels. Le poète renverse le cas de figure topique. Toujours présent, l'individu solitaire n'est plus l'auteur des inscriptions, mais celui qui les déchiffre. Le tourment amoureux est lui aussi présent, mais reste extérieur aux amants qui ont gravé les inscriptions, car il concerne le prétendant rejeté qui les découvre.

On a justement souligné³² que ces inscriptions, tout en étant porteuses de vérité dans la mesure où elles démentent parodiquement la sublimation de l'amoureux Roland par *éros*, sont en même temps déceptrices, car elles détruisent les illusions du paladin quant à la résistance indéfectible de la dame face à toute avance. Elles témoignent aussi de l'intrusion de la réalité, avec force référence par Médor³³ aux rapports charnels et au "bénéfice" acquis³⁴. L'Arioste, avec une problématique annonçant les développements à venir de saint Jean, sur les rôles divers de l'écriture, capable tout à la fois de révéler, mentir, et immortaliser, se sert de ce qui est "inscrit" pour atteindre une double cible : il dévoile le pouvoir mystificateur de la fiction, des thèses conventionnelles, courtoises et chevaleresques, qui conduisent Roland à la folie, et il glorifie en même temps le pouvoir démystificateur de l'écrit, lorsqu'il est porteur de vérité, même douloureuse à apprendre³⁵.

Nobis est et speculum.» Cité par Rensselaer W. LEE, *Names on Trees, Ariosto into Art*, Princeton, Princeton University Press, 1977, p. 3.

³¹ Cf. Rensselaer W. LEE, *ibid.*, p. 30, qui souligne, dans le traitement de ce thème, l'originalité de l'Arioste par rapport aux Anciens (Virgile, Ovide, Properce) et à ses prédécesseurs immédiats (Boiardo, Sannazaro).

³² Cf. note 3 de ce chapitre.

³³ Cf. note 26.

³⁴ Cf. Bartlett A. GIAMATTI, *Headlong Horses, Headless Horsemen : An Essay on the Chivalric Epics of Pulci, Boiardo, and Ariosto*, in *Exile and Change in Renaissance Literature*, New Haven and London, Yale University Press, 1984, p. 69, qui insiste sur l'opposition, par l'Arioste, de l'amour platonique de Roland, et de l'amour physique qui a uni Médor et Angélique : «[Ariosto] attacks the love that is consummated, showing it not to be a tender, if realistic, romance between the princess and the soldier, but rather, beneath the elegant language of love, a crude transaction in physical needs.»

³⁵ «Ariosto is attacking the social myths and their conventional language because they lie. (...) as readers of the poem, we are faced, as Orlando is, with words that are deceptive, inherently deceitful, the medium for fictions, but words that also tell us a hard truth. And that truth is that as people in the real world, we are faced (like Orlando in the poem) with

Roland paye son incapacité chronique à interpréter correctement les multiples "messages" reçus précédemment, et à démasquer ainsi la simulation contenue dans les discours manipulateurs de "sa" dame. D'emblée, la dame de ses pensées n'a existé aux yeux du paladin que de manière altérée par la perception illusoire qu'il en a eu, et non pour ce qu'elle était réellement. Du fait que «nous ne croyons pas que la vérité reste la vérité quand on lui enlève son voile»³⁶, Roland refuse d'ailleurs pour un temps de croire à une vérité révélée qui n'est pas la sienne :

Tre volte e quattro e sei lesse lo scritto
 quello infelice, e pur cercando invano
 che non vi fosse quel che v'era scritto. (...)

 e pensa come
 possa esser che non sia la cosa vera:
 che voglia alcun così infamare il nome
 de la sua donna e crede e brama e spera. ³⁷

Les dernières illusions du paladin sont pourtant balayées par le malencontreux témoignage d'un berger qui lui offre l'hospitalité et lui détaille, croyant le distraire, les amours auxquels sa chaumière a servi de cadre. Ce lieu d'accueil faussement amène devient alors insupportable à Roland - brusquement effleuré par le soupçon, observe ironiquement le poète avec un réalisme cruel -, d'être étendu sur le lit ayant servi aux ébats de son aimée !

In tanto aspro travaglio gli soccorre
 che nel medesimo letto in che giaceva,
 l'ingrata donna venutasi a porre
 col suo drudo più volte esser doveva. ³⁸

Le héros amoureux est définitivement détroné par la situation tragi-comique, d'"époux" trompé, dans laquelle il se retrouve.

Si Roland est dépassé par les événements, c'est en fin de compte parce qu'il possède un esprit chimérique, et non un esprit "courtisan" rompu au déchiffrement des jeux fallacieux des apparences. Il n'a pas conscience du caractère ambigu du réel, dont la compréhension n'est

symbols, codes, and conventions that may not simply shatter us but may also give our lives meaning and coherence.» Bartlett A. GIAMATTI, *Headlong Horses...*, p. 70.

³⁶ Nietzsche, cité par Jean BAUDRILLARD, *De la séduction*, Paris, Denoël, 1979, p. 85.

³⁷ RF, XXIII, 111, 114.

³⁸ RF, XXIII, 123.

possible qu'à partir d'un décodage permanent et subtil de ce qui gît au fond des artifices, des conventions, qui régissent tout un "art" complexe du paraître. Là où le courtisan se sent dans son univers, le paladin n'a que la ressource de basculer dans la démente. Là où le microcosme curial est conscient de n'être qu'une façade embellie correspondant à l'image qu'il désire donner de lui-même, le poème, en syntonie avec les sentiments du chevalier dément, développe la problématique de l'irrationalité qui est à la base du monde réel³⁹. C'est en ce sens d'ailleurs qu'il faut comprendre l'harmonisation poétique opérée par l'Arioste en replaçant en fin de compte Roland sur son piédestal carolingien, afin d'assurer la victoire du bon camp. Cette fin heureuse est en effet artistiquement tout aussi factice que l'image embellie qu'offre de soi le monde courtisan⁴⁰.

3. La folie de Roland

Le thème du pouvoir d'Amour touche la part de l'être qui, cédant de manière anarchique aux débordements passionnels, érige la passion au-dessus des lois, de l'ordre, des responsabilités, de la mesure. Le sujet est donc en lui-même parfait pour illustrer le contrôle et la perte de contrôle de l'homme sur lui-même. La passion, théoriquement annoncée au début du poème comme le moyen privilégié d'une élévation de l'être, est présentée dans les faits comme génératrice de désordre. Roland, amoureux "fou" d'Angélique apparaît à la fois comme un héros "sublime", de par l'intensité de son sentiment et l'excès de son tourment, et en même temps comme un héros burlesque, dégradé par les dysfonctionnements que cette passion introduit dans son action épique.

L'Arioste reprend le procédé employé par Pulci dans le *Morgant*, avec Margutte qui éclate littéralement de rire. Roland, dont le cœur a

³⁹ «Gli esiti di volta in volta ironici o tragici dell'inchiesta ariostesca sembrano denunciare, per via sperimentale, il fallimento di un'ipotesi o progetto d'armonia, che resta così confinata (...) nell'astrazione cosmologica», remarque Sergio ZATTI, *Il cosmo, la corte...*, p. 389.

⁴⁰ On peut établir un rapprochement entre ce finale harmonieux et l'idéal de façade du microcosme courtisan, ainsi analysé par Giuseppa SACCARO BATTISTI, *La donna, le donne nel Cortegiano*, in *La Corte e il "Cortegiano"*, I.- *La scena del testo*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 222 : «Nella misura in cui l'equilibrio tra inganno e realtà maschera le aporie del vissuto, permane l'atmosfera di raffinata idealizzazione dell'élite cortigiana, la quale in tal modo comunica ai suoi membri ed agli estranei la rappresentazione di sé stessa come voluta e raggiunta perfezione totale. (...) L'imperfetto, l'irrazionale, il passionale, restano al di là ed al di sotto, in un tempo ed uno spazio che filtra solo attraverso la fabulazione.»

des raisons que la raison, précisément, ignore, devient littéralement fou d'amour. Les deux poètes transforment ainsi des expressions courantes en réalités narratives burlesques. Cependant, ce qui est commun à l'Arioste et à son prédécesseur florentin ne doit pas dissimuler une différence liée à la conjoncture historique à laquelle appartiennent les deux poètes. Le dérèglement pulcien n'exprime que le dénouement paradoxal d'un trop plein de vitalité joyeuse. La folie de Roland traduit négativement l'emprise de la passion sur la raison alors que l'équilibre psychologique, le sens de la mesure spirituelle, sont censés refléter l'harmonie du monde. On voit quelle problématique - et quelle vision correspondante de l'univers -, soulève la représentation du déséquilibre de Roland. La problématique folklorique de Pulci retient de la vie son dynamisme débordant jusqu'à l'autodestruction, tandis que l'Arioste pose le problème du rapport conflictuel entre ce même dynamisme et un univers menacé par l'irruption de l'irrationnel⁴¹.

Il faut établir une distinction entre la fureur qui s'empare du guerrier, de la folie sentimentale qui engendre la perte de cohérence du Moi⁴². La condition héroïque «se trouve liée à la violence et à la démesure. L'une et l'autre conduisent au *furor*, à la folie furieuse, qui fait peut-être partie intégrante de la représentation primitive du héros»⁴³. L'Arioste transfère sur le plan passionnel les colères terrifiantes auxquelles un personnage comme Roland - à l'instar des personnages dotés d'une puissance physique herculéenne -, est prédisposé par sa condition héroïque, d'autant plus ici que cette force terrible n'est désormais plus orientée par des impératifs courtois ou chevaleresques : le *furor* n'est qu'un égarement passager qui «trouvait une justification dans un système de valeurs morales : la sainte colère du guerrier défendant sa patrie. (...) cet état insensé était inquiétant,

⁴¹ Cf. Mario SANTORO, *Lecture ariostesche*, Napoli, Liguori, 1973, p. 29 : «Le parole ira e furore (...) costituiscono una spia di quella sovrachianta presenza dell'irrazionale nella condizione umana, che contrassegna, a diversi livelli, la mitografia del poema, nella quale il poeta proietta paradigmaticamente la propria cognizione del reale. Ira e furore sono caratteri di una condizione irrazionale, di una defezione dalla ragione, di un'assenza di controllo e di misura.»

⁴² Boiardo a préfiguré la déraison amoureuse de Roland par ces considérations du paladin sur sa passion, qui pourraient bien avoir servi d'incipit à l'Arioste pour développer sa thématique : "Ahi paccio Orlando !" nel suo cor d'icia / "come te lasci a voglia trasportare ! / Non vedi tu lo error che te desvia, / e tanto contra a Dio te fa fallare ? / Dove mi mena la fortuna mia ? (...) // Io mi sento (...) / il spirito poco a poco venir meno." RA, LI, I, 30-31.

⁴³ Alain MICHEL, *Du héros antique au Roland Furieux : Le chevalier, le courtisan, le saint*, in *Le roman de la chevalerie au temps de la Renaissance*, Paris Sorbonne, SIRIR, Touzot, 1987, p. 12.

mais nécessaire. Par contre, la folie représente cet abandon aux pulsions instinctives lorsqu'il n'est plus canalisé et (...) [qu'il] ravage la personnalité où il a pris naissance»⁴⁴.

Roland vit un dédoublement de sa personnalité, phénomène qui signale que l'être humain a perdu sa totalité, son discernement de l'identité et des causes. La métamorphose constitue une représentation carnavalesquée de la perte de cohérence de l'être, du franchissement des limites par la subjectivité perturbée de l'individu. Le paladin ne coïncide plus avec lui-même, ni avec ce qui l'entoure, perçu comme un environnement infernal :

Non son, non sono io quel che paio in viso: (...)
 Io son lo spirto suo da lui diviso,
 ch'in questo inferno tormentandosi erra,
 acciò con l'ombra sia, che sola avanza,
 esempio a chi in Amor pone speranza." ⁴⁵
 L'unité épique et courtoise de Roland est détruite:
 "quel ch'era Orlando è morto et è sotterra;
 la sua donna ingrattissima l'ha ucciso. ⁴⁶

La situation demeurant en dépit de tout tragi-comique, cette auto-analyse de Roland prépare la destruction carnavalesquée du vieil homme (le paladin amoureux insensible au devoir) en attendant la refondation du nouveau (le guerrier carolingien insensible à l'amour).

La métamorphose du paladin s'accompagne du déferlement irrésistible de sa fureur, dirigée contre le décor. On a évoqué le rapprochement de la guerre et de la fête sur le plan de la destruction. La dimension tragi-comique des ravages causés par Roland rejoint les dégâts du temps du carnaval. L'être qui donne libre cours à ses instincts extériorise sa marginalité par la dévastation du monde environnant, qui "s'établit" contre lui. En s'en prenant au cadre naturel complice des amours d'Angélique et Médor, la violence de Roland manifeste avec orgueil et désespoir son ultime refus d'accepter les choses telles qu'elles sont, fracassant et projetant jusqu'au ciel tout ce qui contient un témoignage écrit de l'affront subi :

Tagliò lo scritto e 'l sasso, e sin al cielo

⁴⁴ Joël THOMAS, *Structures de l'imaginaire dans l'Enéide*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, p. 130.

⁴⁵ RF, XXIII, 128.

⁴⁶ RF, XXIII, 128.

a volo alzar fe' le minute schegge. ⁴⁷

Le chevalier fait voler en éclats le *locus amœnus* ayant servi de cadre aux amours d'Angélique et Médor, comme pour refuser sa réalité et imposer à sa place la survie de son propre sentiment illusoire.

La problématique de l'Arioste, devenue par la force des choses plus complexe et profonde que celle de ses prédécesseurs Pulci et Boiardo, ne doit cependant pas occulter la dimension carnavalesquée que revêt la folie furieuse de Roland. Ainsi, l'effet d'effroi sur lequel se fonde fictivement la description minutieuse et pathétique de la dégradation mentale et physique du héros est atténué par le caractère topique des éléments narratifs utilisés. Si nous assistons à la douloureuse déchirure de l'être de Roland, brisé par ses contradictions, sa folie est néanmoins présentée sous un jour excessif, caricatural et grotesque, qui la dédramatise et la rend risible. En tant que Fou et en tant qu'Homme Sauvage, Roland se rattache ainsi aux personnages favoris du carnaval, dont les actes insensés suscitent le rire. Dès les premiers vers du poème d'ailleurs, l'ambivalence du ton ariostesque jongle avec les significations, hésitant délibérément entre la fureur guerrière, la démence pure et simple, et la "folie" du bouffon⁴⁸ :

che per amor venne in furore e matto. ⁴⁹

Nous assistons d'ailleurs à une détronisation carnavalesque en règle du sage chevalier Roland, jeté bas de son piédestal, relégué au rang d'esclave de sa folie, déguisé en homme sauvage prenant part à des bastonnades qui évoquent les échanges de coups grotesques du carnaval, et dont les actes confus correspondent aux représentations topiques du monde à l'envers.

Des forces régressives assaillent le héros au plus profond de son être. Roland déchoit alors de la forme supérieure d'humanité qu'est son statut héroïque, au stade de l'animalité. S'il subit ainsi une

⁴⁷ RF, XXIII, 129.

⁴⁸ Cf. Lene WAAGE PETERSEN, *Il Poeta creatore del Principe, Ironia e interpretazione in "Orlando Furioso"*, in *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo, 1441-1598*, Atti del Convegno Internazionale, Copenhagen, 1987, a cura di M. Pade, L. Waage Petersen, D. Quarta, Renaissance studies, ed. Panini, 1990, p. 198, qui relève ici une «discrepanza stilistica tra "in furore" e "matto"», façon pour le poète de confronter «il classico furore eroico e la fol (i)Tj 2.6416 0 Td (s)Tj 3.60218 0 Ta

métamorphose radicale qui le dépossède de son identité antérieure, sa nouvelle apparence le rend par contre d'emblée reconnaissable en tant que fou. La Folie est en effet emblématisée à l'aide d'attributs iconiques typés⁵⁰, tels que les vêtements déchirés et la nudité, sur le rappel topique desquels s'appuie précisément la description des violations des codes vestimentaire et alimentaire commis par Roland. Celui-ci renonce symboliquement à son statut chevaleresque en mettant son armure en pièces et ses vêtements en lambeaux. Il se retrouve alors dans un état de nudité⁵¹, culturellement associée à la perte de la notion de décence et à l'état sauvage :

Il quarto dì, da gran furor commosso,
e maglie e piastre si stracciò di dosso. (...)

.....
e poi si squarciò i panni, e mostrò ignudo
l'ispido ventre e tutto 'l petto e 'l tergo. ⁵²

Dans la manière de s'alimenter le fou ne respecte plus les normes civilisées. Régressant au stade animal, il remplace les aliments cuits par du gibier cru :

le mani e il dente lasciò andar di botto
in quel che trovò prima, o crudo o cotto. ⁵³

Au cours de son nomadisme sauvage, insensibilisé au froid comme à la chaleur par sa démence, Roland devient peu à peu méconnaissable, avec un corps sale et décharné, une peau hâlée et burinée, des yeux enfoncés, une barbe hirsute, des cheveux en broussaille, qui signalent sa dégénérescence bestiale :

Quasi ascosi avea gli occhi ne la testa,
la faccia macra, e come un osso asciutta,
la chioma rabuffata, orrida e mesta,
la barba folta, spaventosa e brutta. ⁵⁴

⁵⁰ Ainsi que le rappelle Muriel LAHARIE, in *La folie au Moyen Age, XIe-XIIIe siècles*, Paris, Le Léopard d'Or, 1991, p. 160, ce genre de portrait-type du fou est déjà présent dans l'Antiquité, dans ses grandes lignes, chez Plaute (*Ménechmes*, v. 825-875).

⁵¹ Cf. les remarques sur la folie et la nudité de Gaetano BOSCHI, *Diagnostica della pazzia d'Orlando*, in *L'Ottava d'oro, La vita e l'opera di Ludovico Ariosto*, Verona, Mondadori, 1933, p. 199-200.

⁵² RF, XXIII, 132-133.

⁵³ RF, XXIV, 13.

⁵⁴ RF, XXIX, 60. On peut rapprocher ce portrait de Roland assombri par les stigmates de la folie de la connotation symbolique prêtée à la Mélancolie dessinée par Dürer : «le blanc des yeux, particulièrement saillants dans ce genre de regard contemplatif, brille en se détachant

Ce portrait physique du héros se double du portrait moral que permet d'établir la vogue renaissante de la conception aristotélicienne de la mélancolie⁵⁵, considérée comme l'expression des inquiétudes métaphysiques de l'homme : une vision dont l'attribution paradoxale à un fou est d'autant plus significative que sa démence devient ainsi l'expression subversive de la vérité, c'est-à-dire des dangers qui menacent la raison.

C'est dans ses descriptions de la folie furieuse de Roland que l'Arioste exprime le plus complètement la "gesticulation passionnelle" de son personnage. La Renaissance a en effet découvert la séduction du mouvement et de la forme dynamisée, de sorte qu'Alberti a pu affirmer : «nous autres peintres, nous voulons par les mouvements du corps montrer les mouvements de l'âme»⁵⁶. Toujours à propos de l'expressivité, Léonard de Vinci affirme que la figure «dont les mouvements n'expriment pas les passions et ce qu'elle pense, n'aura pas des membres correspondants à la signification de la figure ; (...) les mouvements d'attitudes doivent manifester la circonstance morale du personnage, de façon qu'elle ne puisse rien signifier d'autre ni servir à une autre scène»⁵⁷.

En ce qui concerne plus particulièrement le regard, la séquence où Angélique et Roland fou se croisent sans se reconnaître se distingue à la fois par la technique du dédoublement du point de vue et par l'interprétation brouillée du message visuel perçu par les personnages. L'Arioste pousse ici à l'extrême la manipulation de l'aventure par l'entrelacement : la distorsion chronologique est telle qu'Angélique aperçoit Roland fou quatre chants avant la déclaration effective de sa

sur un visage sombre (...) qui, nous le savons, fut aussi un trait constant de l'image traditionnelle de la Mélancolie. (...) [Dürer] a transformé le fait physiologique ou pathologique en une expression. (...) Le changement de teinte devient, littéralement, un rembrunissement que nous interprétons non pas comme le résultat d'une condition physique, mais comme l'expression d'un état d'esprit». Erwin PANOFSKY, Raymond KLIBANSKY, Fritz SAXL, *Saturne et la Mélancolie, études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Paris, Gallimard, 1989, p. 496-497.

⁵⁵ Cf. Erwin PANOFSKY, Raymond KLIBANSKY, Fritz SAXL, *ibid.*, p. 396.

⁵⁶ Cité par André CHASTEL, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, PUF, 1961, p. 308.

⁵⁷ Cité par Marcel BRION, *Léonard de Vinci*, Paris, Albin Michel, 1952, p. 67, qui commente ainsi ce passage : «on constate avec quelle violence Léonard se détache de l'idéal de la Renaissance, pour revenir, en une certaine manière, à l'idéal dramatique (...) du dernier Gothique, et pour annoncer la gesticulation passionnelle du Baroque.»

démence⁵⁸, tandis que le regard du paladin, qui remarque Angélique *en premier*, n'entre en ligne de compte qu'*après* celui de la princesse du Cathay, et vingt chants plus loin :

nel sabbion si caccia arrido e trito.
Stando così, gli venne a caso sopra
Angelica la bella. (...)
A men d'un braccio ella gli giunse appresso,
perché non s'era accorta ancora d'esso.
.....
Che fosse Orlando, nulla le soviene:
troppo è diverso da quel ch'esser suole. ⁵⁹

A l'ambivalence du regard qui observe sans reconnaître s'ajoute le désordre savant de la présentation découpée de l'épisode. Au delà de l'improvisation qui préside parfois au raccordement des péripéties, on peut se demander dans quelle mesure l'Arioste n'a pas opéré sciemment une telle inversion de la chronologie et de la logique d'exposition, car elle épouse en fin de compte à merveille le "sens" de l'épisode. Ainsi, Angélique "voit" Roland fou avant qu'il ne le soit effectivement devenu, comme si son personnage de femme fatale prédestinait le paladin à sombrer dans la démence. En même temps, elle ne le reconnaît pas plus à présent qu'il est fou qu'elle ne le comprenait alors qu'il déployait des prodiges de vertu pour la conquérir. L'incompréhension reste donc absolue. Quant à Roland furieux, en ne la reconnaissant pas à son tour, il se situe en quelque sorte dans le droit fil de son erreur d'estimation antérieure qui l'avait amené à s'éprendre d'une Angélique fictive, n'existant que dans son esprit. En somme, voulues ou pas, les distorsions relevées et cet échange final de regards réciproquement privés de reconnaissance semblent symboliser visuellement la déchéance de la raison provoquée par le *monde à l'envers* qu'est la folie et l'impuissance à maîtriser l'univers qu'elle engendre.

4. L'errance "folle" de Roland

La dégradation de la condition du héros, soulignée par son dépouillement des deux habits de l'esprit et du corps, la conscience et l'armure, attributs culturels du chevalier, aboutit à une errance sans but, envers

⁵⁸ RF, XIX, 42.

⁵⁹ RF, XXIX, 58-59.

carnavalesque de la vaine quête passionnelle qu'il menait précédemment. L'errance démente de Roland continue d'obéir à l'automatisme des changements de décors :

al tutto furioso e folle,
al sereno, alla pioggia, al freddo, al caldo,
nudo va discorrendo il piano e 'l colle. ⁶⁰

Roland erre à travers les forêts, les champs, les villages, avec, sans doute, une référence indirecte à la réalité contemporaine, puisqu'à la Renaissance, les fous «avaient une existence facilement errante. Les villes les chassaient volontiers de leur enceinte ; on les laissait courir dans les campagnes éloignées»⁶¹. Mais s'il erre à travers l'espace habituellement traversé en tant que chevalier errant, son comportement de fou furieux fait régresser l'ancien chevalier redresseur de torts à l'état de prédateur barbare, vivant de rapine, perdu pour le ciel, pour la société, pour la courtoisie :

quel già sì saggio ed onorato Orlando,
è fatto stolto, e va pel mondo errando. ⁶²

La valeur métaphorique prêtée au voyage se manifeste à présent par l'idée de "déviation". Frappé d'amnésie, le fou a rompu ses liens avec son entourage et se retrouve seul, menant une vie vagabonde (autre condition asociale, non intégrée à la vie du groupe), équivalent dérisoire de la solitude héroïque du chevalier quêteur.

Le héros puni, habité par le mal, se livre à une phénoménale dépense d'énergie, secondé en cela par l'extraordinaire endurance des fous furieux, résistant à tout, au froid, à la fatigue, au jeûne, à la douleur. Il dévaste tel un cyclone les différentes communautés urbaines ou rurales qu'il traverse, ce qui l'assimile à une force naturelle incontrôlée, en correspondance avec le déchaînement chaotique de ses instincts. Comme dans les débordements du Carnaval, tout au long de son parcours, le chevalier fou fait voler en éclats les structures sociales. Il décime les populations locales, met leurs villages à sac, détruit les troupeaux, anéantissant toute trace de civilisation sur son passage au lieu de faire régner l'ordre et la justice⁶³ :

⁶⁰ RF, XXVII, 8.

⁶¹ Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 19.

⁶² RF, XXXI, 42.

⁶³ Cf. Robert M. DURLING, *The figure of the poet...*, p. 174 : «Once a good shepherd searching for his lamb, he becomes the slaughterer of shepherds. Finally, (...) Orlando

saccheggia ville e case,
 se bisogno di cibo aver si sente;
 e frutta e carne e pan, pur ch'egli invase,
 rapisce; ed usa forza ad ogni gente:
 qual lascia morto e qual storpiato lassa;
 poco si ferma, e sempre inanzi passa. ⁶⁴

Tous les décors traversés, qu'ils soient déserts ou inhabités, ne sont plus pour Roland que des occasions pour manifester sa *fuga mundi*. Le cadre naturel bouleversé est ainsi ramené sur le même plan chaotique que la raison défaillante de Roland, qui le pousse à commettre des actes irrationnels excessivement violents, marque attirée de la folie furieuse, conforme aux stéréotypes fixés par la littérature et par l'imagerie. Le paladin ne fait plus de distinctions et agresse tous ceux qu'il croise sur son chemin :

fece morir diece persone e diece,
 che senza ordine alcun gli andaro in mano. ⁶⁵

Une correspondance s'établit ainsi entre la destruction de ses illusions passionnelles et le saccage systématique des contrées traversées : «l'agitation du corps vivant est proprement le langage de l'âme, et plus elle est frénétique, mieux elle révèle le ressort psychique, le secret vivace de la réalité»⁶⁶.

Au cours de ses pérégrinations, le chevalier fou affronte des adversaires différents de ses rivaux chevaleresques habituels. Les bergers, paysans, villageois et autres bûcherons qu'il corrige ou massacre soulignent la dégradation du "jeu de mains, jeu de vilains" où la folie l'a plongé, en donnant lieu à des empoignades sauvages :

a pugni, ad urti, a morsi, a graffi, a calci,
 cavalli e buoi rompe, fraccassa e strugge. ⁶⁷

La démence qui fait rétrograder Roland au stade d'homme sauvage se répercute ainsi sur sa manière de combattre, non plus comme un

comes close to destroying Angelica herself. The ambivalence between protectiveness and destructiveness that we see in Orlando also furnishes the two poles-eulogy (protection of reputation) and denunciation (destruction of reputation) between which we have seen the poet oscillating».

⁶⁴ RF, XXIX, 72.

⁶⁵ RF, XXIV, 10.

⁶⁶ André CHASTEL, *Art et humanisme...*, p. 309.

⁶⁷ RF, XXIV, 7.

chevalier, mais comme une sorte de monstre anthropophage, qui écartèle ses victimes à mains nues :

quel nei piedi (...)
 lo piglia, mentre di salir s'adopra:
 e quanto più sbarrar puote le braccia,
 le sbarrà sì, ch'in duo pezzi lo straccia. ⁶⁸

En devenant un homme sauvage, «le fou quitte le monde civilisé dominé par l'homme pour vivre dans un monde dominé par l'animal, et signe ainsi sa régression»⁶⁹. En même temps, l'exagération descriptive rapproche ces crimes pour rire des échanges de coups fictifs du carnaval.

Tous les pseudo-exploits du fou furieux constituent une indétroisation carnavalesque des prouesses précédemment accomplies. L'on voit ainsi Roland décocher un grand coup de pied à un âne qui s'envole comme un petit oiseau avec tout son chargement de bois, "avec cette force dépassant toutes les autres", prend soin de rappeler parodiquement l'Arioste, dans une scène aux antipodes du contexte héroïque où ce type de mention figure habituellement de manière topique :

con furor tira d'un piede,
 e giunge a punto l'asino nel petto
 con quella forza che tutte altre eccede;
 ed alto il leva, sì, ch'uno augelletto
 che voli in aria, sembra a chi lo vede. ⁷⁰

Il s'agit bien d'un parcours carnavalisé, qui traduit l'égaré du dément ayant perdu le sens qui guidait ses actes, et qui lui fait franchir les fleuves à la nage⁷¹, noyant même l'une de ses montures en traversant le détroit de Gibraltar⁷², sans se préoccuper, comme il le fait d'habitude, de rechercher un gué. Il se voit d'ailleurs refuser, en raison

⁶⁸ RF, XXIX, 55.

⁶⁹ Muriel LAHARIE, *La folie au Moyen Age...*, p. 158.

⁷⁰ RF, XXIX, 53.

⁷¹ RF, XXX, 5.

⁷² RF, XXX, 13-15. Le cheval de Roland est submergé par l'eau comme son esprit a été submergé par la folie : «Ariosto exploits the imagery of dissolution and submersion, (...) the fatal tendency in man to succumb to the rush of instinct», observe Bartlett A. GIAMATTI, *Headlong Horses...*, p. 73.

de son aspect inquiétant, l'embarquement ordinairement proposé à tout errant dont la progression est stoppée par une étendue liquide⁷³.

Le comportement de Roland envers sa monture, attribut essentiel du chevalier, est révélateur de l'inversion où le pousse la démence. Roland ne pense pas à interrompre sa course pour permettre à son destrier de se nourrir⁷⁴, il a perdu le sens du dosage de l'effort et du repos pour ménager sa bête, comme le fait tout bon errant⁷⁵, et il fait mourir de fatigue ses montures successives. Il a même perdu le sens de la vie et de la mort, et traîne son cheval épuisé derrière lui en le tirant par une patte, l'écorchant aux aspérités du chemin jusqu'au trépas, sans même s'en apercevoir⁷⁶. Perdant tout sens des réalités, il préfère même avec enthousiasme, souligne ironiquement le poète, son palefroi à Angélique lorsqu'ils se croisent :

con quella festa il paladin il piglia,
ch'un altro avrebbe fatto una donzella. ⁷⁷

Dans l'univers chevaleresque, le destrier est l'auxiliaire aussi indispensable qu'harmonieux du chevalier errant, au point que l'on pourrait dire : tel maître, tel cheval. Dans un épisode du *Morgant*, Pulci inverse déjà la relation ordinaire entre cavalier et destrier, précisément afin de souligner parodiquement le statut d'écuyer semi-bestial, du géant Morgant, qui porte son cheval au lieu de se faire porter par lui⁷⁸. Dans une même inversion de la norme, Roland finit par transporter son cheval mort d'épuisement :

se l'arrecà in spalla, (...)
e va con tutto il carco. ⁷⁹

Ce renversement de situation fait toucher du doigt la carnavalisation de la folie du paladin. Sombrié dans la bestialité, Roland remplit à son tour les fonctions ambulatoires de sa monture, il devient lui-même animal. Quand l'homme déploie l'arbitraire de sa folie, «l'animal qui hante ses cauchemars et ses nuits de privation, c'est sa propre

⁷³ RF, XXX, 10-11.

⁷⁴ RF, XXIX, 68 ; RF, XXX, 8.

⁷⁵ Il y a l'exemple de Rodomont, qui s'embarque afin de laisser reposer son destrier : RF, XXVIII, 85-86.

⁷⁶ RF, XXIX, 70-71.

⁷⁷ RF, XXIX, 68.

⁷⁸ MO, I, 67-73.

⁷⁹ RF, XXIX, 69.

nature»⁸⁰. Cheval et ex-chevalier sont désormais de même nature. De plus, le cheval est mort, tout comme la raison du paladin est morte. Roland offre ainsi une image inversée du chevalier centaure traditionnel, et la métaphore permet d'établir une relation entre le centaure-précepteur de l'antiquité, et Roland, centaure désarticulé, qui doit passer par "l'apprentissage" punitif de la folie avant de retrouver sa sagesse d'antan en venant à bout de son côté passionnel. Ce processus rédempteur exprime le nouveau lien symbolique qui s'instaure entre humanité et bestialité à la Renaissance, où «les rapports avec l'animalité se renversent ; la bête se libère ; elle échappe au monde de la légende (...) pour acquérir un fantastique qui lui est propre. Et par un étonnant renversement, c'est l'animal maintenant, qui va guetter l'homme, s'emparer de lui et le révéler à sa propre vérité»⁸¹.

Le dément fait rire non seulement par ses gesticulations incohérentes, mais aussi par une autre forme de déshumanisation, à base d'affirmations inconsidérées, paradoxales, qui font partie du répertoire des effets comiques liés au dysfonctionnement de son esprit. Le rembrunissement de son état mental rend Roland incapable de communiquer. S'il parle, c'est pour ne rien dire de sensé, puisque les seules paroles prononcées par le paladin sont l'absurde réconfort adressé à son cheval martyrisé sur le point de trépasser⁸², les vains appels aux passagers d'une embarcation s'éloignant du rivage⁸³, et l'échange farfelu proposé à un berger croisé chemin faisant. Dans sa démence en effet, le paladin se fait piéger par les apparences, contrefaisant en quelque sorte de manière carnavalesquée l'ex-chevalier amoureux transi induit en erreur par ses illusions.

La jonglerie verbale à laquelle donne lieu l'altération de la logique du discours fou est généralement fondée sur le quiproquo, sur un semblant de lucidité qui suscite l'hilarité. En effet, le dément est par nature imprévisible, on ne sait jamais ce qu'il faut en attendre, et son dérèglement psychique se manifeste donc par un bavardage incohérent. Ainsi, durant sa folie, Tristan propose un échange de vêtements à un pêcheur étonné qui, se rendant compte de l'aubaine, «prend les habits de Tristan et lui donne les siens en échange ; quand il les a revêtus, il

⁸⁰ Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie...*, p. 33.

⁸¹ Michel FOUCAULT, *ibid.*, p. 31.

⁸² RF, XXIX, 71.

⁸³ RF, XXX, 11.

s'en va joyeusement sans tarder»⁸⁴, craignant sans doute que le chevalier fou ne revienne sur sa décision. L'Arioste inverse ce cas de figure topique⁸⁵ : l'échange, qui cette fois concerne des montures, ne se fait pas au profit du sain d'esprit mais au profit du fou. Plutôt que d'illustrer la perte de la notion des valeurs qui pénalise celui qui a perdu sa raison, l'Arioste s'amuse à souligner de manière plus percutante l'absurdité qui mine le raisonnement perturbé de Roland, et qui fait émettre paradoxalement à un fou une proposition dont l'application tournerait en sa faveur. Le paladin propose ainsi inconsciemment à un berger un véritable marché de dupe :

Ecco un pastor sopra un cavallo incontra,
che per abeverarlo al fiume arriva. (...)
"Vorrei del tuo ronzin (gli disse il matto)
con la giumenta mia far un baratto.

.....
Io te la mostrerò di qui, se vuoi;
che morta là su l'altra ripa giace:
la potrai far tu medicar dipoi;
altro difetto in lei non mi dispiace.
Con qualche aggiunta il ronzin dar mi puoi:
smontane in cortesia, perché mi piace."
Il pastor ride, e senz'altra risposta
va verso il guado, e dal pazzo si scosta. ⁸⁶

Significativement, l'Arioste ne désigne pas ici Roland par son nom, mais de manière impersonnelle, par une double qualification dégradante - *il matto, pazzo* -, qui souligne sa condition mentale.

Le discours de Roland s'apparente formellement à un raisonnement, semble suivre un cheminement logique, alors qu'il est en réalité miné par l'absurde. En dépit, ou à cause du tour burlesque donné par le poète à la proposition de son personnage, humanisé par son passage du registre de la sauvagerie à celle de la bouffonnerie, la structuration du discours du paladin restitue finement le dérèglement qui entache ses associations d'idées : ainsi, Roland se rend bien compte que sa jument est trépassée, mais il compare sa mort à un mauvais état de santé

⁸⁴ Cité par Muriel LAHARIE, *La folie au Moyen Age...*, p. 154.

⁸⁵ Cf. Giuseppe TAVANI, *Il comico e il carnevalesco nei fabliaux*, in *Studia in honorem Martin de Riquer*, III, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 528, qui rappelle le cas d'un personnage de fabliau qui, en fonction d'une inversion carnavalesque des valeurs marchandes, vend une jument à un prix dérisoire et achète une chèvre à un prix exorbitant.

⁸⁶ RF, XXX, 5-6.

pouvant être soigné. De fait, la «folie, c'est la forme la plus pure, la plus totale du quiproquo : elle prend le faux pour le vrai, la mort pour la vie»⁸⁷. L'échange qu'il propose au berger n'a par conséquent aucun sens mais, en cas de réalisation, il tournerait, en raison de sa disproportion, à l'avantage du simple d'esprit, comme la plus sophistiquée des tromperies. Si donc sa proposition peut paraître incohérente au berger, personnage sensé de l'épisode, le lecteur, lui, en perçoit toute l'ironie, et devient par là-même complice amusé du fou.

L'Arioste carnavalise ici la logique de l'échange mercantile, qui veut une correspondance minimale de valeur entre les deux marchandises. «Étymologiquement le mot *pretium* apparaît dans la sphère de l'échange et d'appréciation ; il suppose une notion de *contrepartie*, mais il glisse dans la sphère du jeu. *Pretium*, prix, signifie d'une part *pretium justum*, l'équivalent médiéval du concept moderne de la valeur marchande, et va désigner, d'autre part, la louange et l'honneur». ⁸⁸ On peut établir un rapprochement entre la folie qui s'empare de Roland parce qu'il n'a pas eu la "juste récompense" escomptée, et la façon dont il transgresse les règles de correspondance des valeurs⁸⁹ lorsqu'il propose d'échange un cheval mort contre un cheval vivant.

5. Le sens de la folie de Roland

Si toutes les violences commises par Roland fou furieux amusent par leur gigantisme délirant plus qu'elles n'émeuvent, l'Arioste ménage cependant le comique et le terrible. Dans la philosophie de la Renaissance en effet, «le corps humain est un objet privilégié ; il est défini comme l'instrument de l'âme, son moyen d'insertion dans le monde sensible. (...) Il représente un mode d'organisation supérieur. (...) Sa structure et ses rapports internes sont la clef de l'harmonie : (...) ils sont indispensables pour apprécier la manière dont joue effectivement dans le monde le principe mathématique de la beauté». ⁹⁰ Or, en catapultant Roland dans le monde sensible de manière aussi déstabilisatrice, le poète prend symboliquement le contre-pied de la

⁸⁷ Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie...*, p. 51.

⁸⁸ Johan HUIZINGA, *Homo ludens...*, p. 92.

⁸⁹ D'après Giuseppe TAVANI, *Il comico e il carnevalesco...*, p. 530, «l'anti ideologia carnevalesca (...) è (...) una negazione globale di tutta l'organizzazione della società compresa la borghesia e compresi i valori di questa, basati sulla religione del denaro.»

⁹⁰ André CHASTEL, *Art et humanisme...*, p. 289.

vision optimiste et rassurante du rôle de l'homme dans l'univers, puisque le dément dégrade son environnement et lui transmet son déséquilibre, et non ses qualités de force et de courage, facteurs d'ordre et d'harmonie.

De ce point de vue, la symbolique déstabilisatrice introduite par les débordements de la folie de Roland dépasse la simple dialectique néoplatonicienne de la *discordia-concors*, confortée par la fascination pour les grands cataclysmes qu'éprouvent les hommes de la Renaissance, qui présiderait, selon certains⁹¹ au spectaculaire de l'exposition narrative. La démence exprime en effet, à ce stade, la dualité effective de l'homme, qui, après avoir sombré dans l'animalité passionnelle qui le guette sans cesse, doit tenter de reconquérir, non sans difficulté, son humanité et sa lucidité, avec en outre la conscience dégrisante des limites temporelles de cette reconquête, car assurément celle-ci ne peut plus s'insérer désormais - du fait de la crise historique traversée par la société italienne de la Renaissance -, dans une lecture harmonieuse du créé découlant d'une confiance illimitée dans les possibilités humaines. Loin d'impliquer la maîtrise de l'homme sur l'univers, l'harmonie de la raison retrouvée nous semble plutôt être reléguée sur un plan d'idéal inaccessible⁹², ce que confirment les propos indiscutablement désabusés et, à la limite, cyniques, que l'Arioste fait tenir à saint Jean.

La réflexion bakhtinienne sur le carnaval et sur la littérature en général, culmine dans une anthropologie : l'être humain est irréductiblement hétérogène, et n'existe que de manière dialogique : au sein de l'être on trouve l'autre⁹³. L'être humain est un mélange, une

⁹¹ Cf. Roger BAILLET, *Le monde poétique de l'Arioste*, Lyon, L'Hermès, 1977, p. 342, qui tire de ses observations les conclusions suivantes : «Les paysages chaotiques sont le fruit d'une vision pessimiste de l'univers, et c'est pourquoi on les a qualifiés de dramatiques ; mais ils ne sont pas tout l'univers. Ils s'inscrivent dans cette dialectique nécessaire de l'informel au formel, que les néoplatoniciens appellent "Discordia-Concors". Les hommes de la Renaissance, c'est vrai, éprouvent quelque fascination pour les grands cataclysmes : le déluge et l'apocalypse sont des thèmes qui les attirent ; et c'est ce qui fait que l'on peut parler d'inquiétude des esprits, de "crise" de la Renaissance. Mais cela s'accompagne aussi d'une confiance quasi illimitée dans les possibilités de l'homme, d'une lecture harmonieuse du créé, d'une croyance en la maîtrise des lois magiques et nécessaires de la nature par l'art. Le message de l'Arioste s'inscrit dans ce contexte.»

⁹² Cf. Robert M. DURLING, *The figure of the poet...*, p. 176 : «The poem itself is meant to be, to use Ariosto's own phrase, a lucid interval of mind in the rush of the universal madness.»

⁹³ Cf. Julia KRISTEVA, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, in *Critique*, Avril 1967, p. 438-465 ; Julia KRISTEVA, *Préface* à M. BAKHTINE, *La poétique de Dostoïevski*,

hétérogénéité irréductible. La représentation artistique et littéraire est d'autant plus vraie, qu'elle ressemble à son objet, l'homme hétérogène. Or le fou, le "possédé", en donnant libre cours au dédoublement de sa personnalité, est l'être hétérogène par excellence⁹⁴. Roland, qui a basculé dans la folie à cause d'Amour, s'inscrit de ce fait dans une problématique qui dépasse sa passion individuelle pour concerner toutes les passions qui dérèglent l'humanité : l'Arioste élargit ainsi la thématique de Boiardo, car son "Roland furieux" est plus qu'un Roland "amoureux" devenu furieux. Le possédé représente ici non sa faute particulière, mais devient un bouc émissaire qui symbolise la déraison de tous les hommes.

La folie de Roland permet certes de démasquer la fausseté du principe de rétribution en lequel il croyait. Mais, toutes proportions gardées, compte tenu du traitement ludique de la matière⁹⁵, le spectacle hyperbolique de sa démence montre qu'il incarne une tension qui le dépasse, car il est symboliquement chargé, en tant qu'individu, de ce que le poète a diagnostiqué comme étant le "malheur du monde" : le dérèglement passionnel. L'Arioste s'implique d'ailleurs lui-même dans ce dysfonctionnement général :

Voi scusarete, che per frenesia,
vinto da l'aspra passion, vaneggio. (...)

.....

Paris, Seuil, 1970, p. 5-27 ; Tzvetan TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981 ; Tzvetan TODOROV, *Préface* à M. BAKHTINE, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 7-23.

⁹⁴ Par sa prise en compte de l'ambivalence structurelle de l'être, l'Arioste dépasse la problématique à sens unique d'un Sebastian Brant par exemple, dont la position est ainsi résumée par Ernesto GRASSI, Maristella LORCH, *Folly and Insanity in Renaissance Literature*, Binghamton, New York, 1986, p. 90 : «Believing that only rational thinking and speaking are the essence of human action, medieval thought judged "folly" as "insanity". A classic example of this is Sebastian Brant's *Narrenschiff*. (...) The most eloquent traits in Brant's work are for us his use of the polemic against folly in negating all forms of novelty or innovative theory, his condemnation of the feast in all its aspects, his hostility to every form of improvisation and to adventure. In sum, Brant stands for a strong defence of Christian ethics, for virtue as the happy medium and for wisdom as cold rationality.»

⁹⁵ Ce thème aurait pu tout aussi bien servir de canevas à un traitement tragique : Roland furieux «représentant l'homme aveuglé par la passion, s'incarne en Espagne dans le personnage, presque toujours comique, de l'amoureux fou, tandis qu'en Angleterre, à la même époque, ce mythe est illustré par les figures tragiques (...) du théâtre de Shakespeare. Il s'agit pourtant du même (...) mythe de tous ceux qui ont craint, qui ont lutté et qui ont été finalement terrassés par la passion. (...) L'autre mythe fondamental de l'aliénation triomphe dans le *Quichotte* : c'est l'impossible adaptation au présent, à la réalité et à la normalité des choses.» Martine BIGEARD, *La folie et les fous littéraires en Espagne, 1500-1650*, Paris, Centre de recherches hispaniques, 1972, p. 165.

Non men son fuor di me, che fosse Orlando. ⁹⁶

Nous sommes ici en présence d'une carnavalisation qui détourne l'interprétation "officielle" de la folie en la considérant comme un propos et un regard clairvoyants posés sur le monde. La fonction littéraire du dément est donc de servir de miroir à l'humain en incarnant l'infrahumain. «L'image du fou, équivoque comme tant de grands symboles et de projections collectives, est en tout état de cause un instrument d'autocompréhension. Tantôt elle soulève le rire, parce qu'elle présente une sorte de modèle réduit et inoffensif d'une antihumanité exorcisée ; tantôt elle invite à la méditation socratique et s'offre aux plus lucides comme un miroir de leur vraie nature. Dans les deux cas (...) cette figure de l'*indignitas hominis*, obsédante pour les contemporains exacts de ceux qui avaient fait de la *dignitas hominis* la pierre angulaire de leur philosophie, illustre et résume toute une anthropologie qui fut, à la Renaissance, extrêmement actuelle»⁹⁷. Le dérèglement de la folie devient une illustration pédagogique de la conscience de soi. On a pu ainsi placer sur un même plan l'Arioste et Rabelais⁹⁸, dans le cadre de ce qui a été défini comme la "Contre-Renaissance"⁹⁹, dans la mesure où la folie n'est plus considérée comme une manifestation de l'*indignitas hominis*, mais plutôt comme l'expression symbolique et paradoxale d'une sagesse à l'envers.

Dans ce cadre, l'antithèse *indignitas / dignitas* consiste à opposer l'absence de mesure de l'homme aveuglé par ses passions diverses, le scepticisme déclaré quant aux valeurs établies, la relativisation des vérités présumées, l'incertitude devant les fluctuations de la réalité et les coups du sort, à «l'Homme des néoplatoniciens, l'herméneute inspiré de la Création, l'être essentiellement libre et lucide, dépositaire par nature de toutes les vérités fondamentales, et capable de les manifester ou de les actualiser par le raisonnement et l'étude, ou par la

⁹⁶ RF, XXX, 3-4.- Marco ARIANI, *Per una semantica della "pazzia" rinascimentale : I "folli ragionamenti" nel "Libro del Cortegiano"*, in *La Corte e il "Cortegiano"*, I.- *La scena del testo*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 259, considère ce type d'attitude comme un «meccanismo di riparazione e ristabilimento dell'ordine, una sorta di risarcimento catartico : confessare la propria pazzia avrà dunque funzione terapeutica.»

⁹⁷ Robert KLEIN, *La forme et l'intelligible, écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1970, p. 433.

⁹⁸ Cf. Elisabeth A. CHESNEY, *The Countervoyage of Rabelais and Ariosto, A comparative reading of two Renaissance mock epics*, Durham, Duke University Press, 1982, p. 173, qui parle d'*inverse wisdom*. Voir également Albert Russell ASCOLI, *Ariosto's bitter harmony...*, note, p. 336.

⁹⁹ Cf. Hiram HAYDN, *The Counter-Renaissance*, Scribner's sons, New York, 1950.

divination et le vol de l'imagination, ou par l'ascèse, ou encore par l'action pratique»¹⁰⁰.

6. La guérison de Roland

Si l'on écarte quelques emprisonnements momentanés, ou sa mort "historique" à Roncevaux, un chevalier de la trempe de Roland ne court pas de périls véritables. Le danger pour lui ne pouvait provenir que de lui-même, de son intériorité. C'est précisément ce qui survient lorsque sa perméabilité toute nouvelle à l'amour fait de lui, plutôt inexpert en la matière, une victime toute désignée du dépit sentimental, ce qui prédispose son esprit à basculer dans la démence. Le lieu terrifiant, cadre topique de l'aventure, devient chez l'Arioste la conscience même du héros, dont la folie furieuse n'est qu'un état de tempête intérieure permanente. L'esprit humain devient en fin de compte le *locus terribilis* par excellence. Dans le *Roland Furieux* d'ailleurs, l'apparition du *locus terribilis* topique, bien que conséquente, n'est pas systématique, non pas tant parce que la vision de l'univers se doit d'être parfaitement harmonieuse, mais parce que l'Arioste choisit en fin de compte de montrer plus subtilement le désordre du monde. Il entame un processus d'intériorisation qui substitue aux décors extérieurs *l'esprit de l'homme* lui-même, en proie aux désordres passionnels.

La folie de Roland est une manifestation tragi-comique de la déraison qui libère les instincts de l'être et le fait basculer dans l'inhumanité. L'élan vital auquel le chevalier a obéi se solde par la révélation de l'incohérence des choses de la vie, d'autant plus que les moyens dont le héros dispose pour affronter la réalité sont inadaptés¹⁰¹. Le non-respect du code chevaleresque relevant d'une problématique inactuelle aux yeux du poète, celui-ci insiste essentiellement sur l'incapacité du paladin à s'accommoder pragmatiquement de ce que la situation lui offre. Son dérèglement passionnel le pousse en effet à quêter un absolu forgé de toutes pièces, qui ne correspond pas à l'être réel d'Angélique¹⁰². Au-delà donc de

¹⁰⁰ Robert KLEIN, *La forme et l'intelligible, écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1970, p. 433.

¹⁰¹ Cf. Ernesto GRASSI, Maristella LORCH, *Folly and Insanity...*, p. 97 : «Orlando's life has so far been built on the fatal illusion of what Angelica is for him.»

¹⁰² Cf. Sergio ZATTI, *Il Furioso fra epos...*, note 23, p. 110 : «Orlando dà il suo nome al poema perchè egli è il supremo esponente di una visione singola in un universo dove serve

l'inadéquation des valeurs de Roland face au réel, au-delà de la mise en évidence du caractère déraisonnable de l'univers et du contrôle aléatoire que le héros peut exercer sur son destin, l'Arioste examine la capacité - ou plutôt l'incapacité -, de l'homme en général à contrôler ses instincts, ses sentiments, à les adapter, au même titre que ses actions, pour se donner les moyens d'atteindre ses objectifs¹⁰³.

En se laissant séduire par Angélique, Roland se laisse détourner du droit chemin, en vertu de la faculté d'attraction et de distraction propre à la séduction, «*se-ducere* : amener à l'écart, détourner de sa voie»¹⁰⁴. L'explication est donnée par saint Jean à Astolphe :

Orlando, perché torse
dal camin dritto le commesse insegne,
è punito da Dio.¹⁰⁵

Le lien entre folie, péché, et immoralité, est consacré par la théologie. Saint Thomas d'Aquin considère que l'amour excessif est susceptible d'égarer l'esprit : «la passion est parfois si forte qu'elle enlève complètement l'usage de la raison, comme il arrive chez ceux que l'amour ou la colère rend fous»¹⁰⁶. Le fou, qu'il soit un malade mental, un blasphémateur, ou un déviant conscient de ses actes, méconnaît Dieu et la société. La confrontation avec la folie devient ainsi porteuse de sens, dans un processus ambivalent, de crise et de régénération, typiquement folklorique : «le dément est hors de sa raison, mais il témoigne pour la sagesse. Il est à la fois signe du diable et signe de Dieu, signe de Mort et signe de Vie ; mais au terme de sa folie, il signifie la victoire du Christ sur les forces du mal, sur le péché et la mort»¹⁰⁷. Le récit nous restitue la structure de l'être humain dans

soltanto la visione multipla ; il suo errore, che non è ignobile ma catastrofico, è nel tentare di confinare entro i termini supersemplificati della sua lealtà senza ombra una creatura incostante come Angelica.»

¹⁰³ A propos de cette donnée historique, Salvatore BATTAGLIA, *Mitografia del personaggio*, Milano, Rizzoli, 1968, p. 155, écrit : «Tra l'individuo e la realtà non sembra si possa ancora postulare un rapporto sicuro. (...) Non basta più conoscere se stessi e fronteggiare le minacce della sorte, occorre altresì intuire di volta in volta non solo le condizioni poste dal perpetuo flusso delle cose e delle circostanze, ma anche controllare le reazioni soggettive anch'esse ribelli a farsi razionalizzare.»

¹⁰⁴ Jean BAUDRILLARD, *De la séduction...*, p. 38.

¹⁰⁵ RF, XXXIV, 62.

¹⁰⁶ *Somme théologique*, Paris, Cerf, 1984, t. 2, p. 499, cité par Muriel LAHARIE, *La folie au Moyen Age...*, p. 72.

¹⁰⁷ Claude BLUM, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, Paris, Champion, 1989, note p. 90.

sa complexité, en nous montrant jusqu'où le héros peut aller, et d'où il peut revenir, dans quels abîmes l'homme peut tomber, et jusqu'à quels sommets il peut se hisser. Il y a dans le *Roland Furieux* une remise en cause du culte idéal du Moi prôné par la philosophie humaniste. En ce sens, la folie amoureuse est bien «un mythe hybride, constitué à la fois des débris du mythe moyenâgeux de l'homme puni de ses passions par la démence et des balbutiements du mythe renaissant - l'homme aliéné par sa nature même»¹⁰⁸. L'errance folle de Roland nous fait passer d'une humanité désespérée, égarée par un dérèglement carnavalesque, à son ascèse héroï-comique.

De par son caractère exacerbé, proche de la monomanie, l'amour "fou" de Roland pour Angélique avait d'emblée des accointances avec la folie. Dans la mesure où «séduire, c'est détourner l'autre de sa vérité»¹⁰⁹, le chevalier amoureux est d'emblée potentiellement prédisposé à renoncer progressivement à la sagesse et au sens du devoir qui le constituaient mythiquement en tant que paladin exemplaire, imperméable aux passions, indéfectiblement dévoué à Dieu et à son suzerain :

Già savio e pieno fu d'ogni rispetto,
e de la santa Chiesa difensore;
or per un vano amor, poco del zio,
e di sé poco, e men cura di Dio. ¹¹⁰

Cette aliénation amoureuse porteuse de démence constitue un danger de dépersonnalisation suprême. Possédé par une idée fixe, le chevalier n'existait plus que par un seul être, dont la défection ne pouvait que préparer sa "mort" spirituelle :

non è in somma amor, se non insania, (...)
e quale è di pazzia segno più espresso
che, per altri voler, perder se stesso? ¹¹¹

Le transfert des centres d'intérêts du héros dans le domaine sentimental ne change rien au fait qu'il y a toujours interdépendance entre l'action de l'individu et les valeurs acceptées par son milieu. L'aristocrate dépend tout particulièrement de la considération de ses

¹⁰⁸ Martine BIGEARD, *La folie et les fous littéraires en Espagne, 1500-1650*, Paris, Centre de recherches hispaniques, 1972, p. 121.

¹⁰⁹ Jean BAUDRILLARD, *De la séduction...*, p. 112.

¹¹⁰ RF, IX, 1.

¹¹¹ RF, XXIV, 1.

pairs. L'opinion d'autrui fonde son existence. C'est pourquoi, de manière générale, la poursuite d'objectifs déterminés est entreprise non seulement en vue d'une satisfaction personnelle, mais aussi pour trouver une confirmation de sa propre valeur dans l'estime des autres, et plus particulièrement de sa dame. On comprend alors que la non-reconnaissance des mérites de Roland par Angélique soulève chez lui un problème d'identité insurmontable. Le basculement du chevalier dans la folie possède objectivement un caractère de refuge, qui lui procure momentanément l'oubli et lui permet de survivre tant bien que mal en lui évitant d'affronter plus longtemps l'insoutenable vérité qui prive sa vie du sens qu'il avait voulu lui donner.

L'Arioste s'inspire probablement du canevas carolingien : s'il ne retient pas le dénouement traditionnel qui voit le paladin disparaître physiquement à Roncevaux, il le remplace par l'anéantissement symbolique de sa raison, condition préalable du retour à la sagesse, qui se paie donc par la mort de son désir. «Les ravages du désir métaphysique sont tels que l'issue pour le romancier qui les décrit, qui les conduit "à l'extrême", se présente comme une alternative : la mort du héros ou la mort du désir»¹¹². Cette mort spirituelle, celle de son identité chevaleresque, qui s'insinue à l'intérieur de l'homme vivant, est le seul équivalent possible de la mort physique. «Dès que la mort est présente, elle éclaire le chemin parcouru»¹¹³. Dans les dernières années du XV^e siècle, le concept de folie prend d'ailleurs le relais de l'obsession de la mort physiologique. On passe «de la découverte de cette nécessité qui réduisait fatalement l'homme à rien, (...) à la contemplation méprisante de ce rien qu'est l'existence (...) puisque la vie n'était elle-même que fatuité, paroles vaines, fracas de grelots et de marottes. La tête est déjà vide, qui deviendra crâne. La folie, c'est le déjà-là de la mort»¹¹⁴.

La défaillance portée à son paroxysme devient la condition indispensable du rétablissement final de l'intégrité héroïque du personnage. Les développements dramatiques sont exploités par l'Arioste jusqu'au moment où continuer plus avant ferait basculer son récit dans le tragique. En fin de compte, si l'on se remémore l'auto-inclusion du poète parmi tous ceux qui "délirent", on peut considérer que le héros «succombe en atteignant la vérité et il confie à son créateur l'héritage de sa clairvoyance. Il faut réserver le titre de héros de roman au

¹¹² Christine ORSINI, *La pensée...*, p. 40.

¹¹³ René GIRARD, *Mensonge romantique...*, p. 316.

¹¹⁴ Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie...*, p. 26.

personnage qui triomphe du désir (...) et devient ainsi *capable d'écrire le roman*. Le héros et son créateur sont séparés tout au long du roman mais ils se rejoignent dans la conclusion»¹¹⁵. Le fait de s'inclure parmi le grand nombre de personnages frappés par le dérèglement passionnel, permet au poète d'exposer avec ambivalence une grande diversité de points de vue¹¹⁶, et d'exorciser par là-même la menace de la folie en transformant ses accès en une sorte de jeu de rôle théâtral¹¹⁷.

Dans un processus de crise et de régénération typiquement folklorique, le héros devra surmonter l'épreuve de la folie pour redevenir ce qu'il était. Sa guérison n'est concevable qu'avec le recouvrement de son statut "carolingien". En fin de compte, le personnage n'évolue pas en guérissant, mais effectue un retour en arrière vers sa condition légendaire, pré-boiadesque. La correspondance harmonieuse entre son être traditionnel de guerrier épique et le service de la collectivité n'est donc possible qu'au prix du renoncement de Roland à toute subjectivité. En raison de son inexpérience en matière sentimentale, qui le rendait grotesque, il se mouvait alors dans un contexte non approprié, car les liens affectifs n'ont pas de place dans un destin héroïquement tracé. Le héros d'épopée confirme ainsi qu'il «n'est jamais un individu. De tout temps, on a considéré comme une caractéristique essentielle de l'épopée le fait que son objet n'est pas un destin personnel, mais celui d'une communauté»¹¹⁸. L'Arioste donne ainsi à son récit une structure élémentaire en deux temps, dérangement de l'ordre, puis remise en ordre, déchaînement puis purification (*Katharsis*) des passions, accompagnée d'une exégèse.

¹¹⁵ René GIRARD, *Mensonge romantique...*, p. 332.

¹¹⁶ Cf. Albert Russell ASCOLI, *Ariosto's bitter harmony...*, p. 332 : «the narrator frequently compares his own erotic frustrations and their effect on his sanity to the erosion of Orlando's wits. (...) Several critics (...) have drawn from this analogy the conclusion that Ariosto is as much subjected to desire and consequent folly as his heroes, that he makes an exact equation between the "deviation" and error of his narration and their mad strayings through the forest. In this view, far from constituting a single "figure of the poet", he dramatizes the dispersal of an "I" by dividing his personality within itself and among the multiplicity of characters with whom he variously identifies himself.»

¹¹⁷ Cf. cette remarque formulée à propos de Castiglione par Marco ARIANI, *Per una semantica della "pazzia" ...*, p. 258 : «"impazzir pubblicamente" implica un'immediata traduzione (e/o esorcizzazione) della follia nel *gioco*, in una esibizione di se stessi come *dramatis personae* che si confessano come tali, che fanno teatro delle proprie quotidiane "scintille di pazzia".»

¹¹⁸ Georges LUKACS, *La théorie du roman*, Genève, Gonthier, 1963, p. 60.

La guérison de Roland est certes symbolique de la remontée vers une harmonie perdue. Si la folie n'est qu'un intermède inconscient, elle est aussi en effet une épreuve qualifiante, car sans la punition divine, le paladin n'expierait pas sa faute. Cependant, alors que l'effacement "idéal" de la faute commise se fait grâce à une meilleure connaissance de soi et des autres, Roland ne guérit pas par ses propres moyens. Il le fait sans réaliser ce qui lui arrive ni ce qu'il lui est arrivé, n'exprimant que la stupéfaction d'un amnésique recouvrant la mémoire :

poi che fu Orlando d'error tratto,
restò maraviglioso e stupefatto. (...)
.....
Girava gli occhi in questa parte e in quella,
né sapea imaginar dove si fusse. ¹¹⁹

Cela montre que le paladin plongé dans l'inconscience n'a pas "vécu" son épreuve comme une expiation initiatique, mais à la manière étourdie des chevaliers libérés d'un enchantement, qui ne manifestent qu'un ébahissement *post-eventum*. Le bon sens retrouvé vide seulement son esprit de toute passion, ce qui lui permet de recouvrer instantanément son stoïcisme antérieure :

colei, che sì bella e gentile
gli parve dianzi, e ch'avea tanto amato,
non stima più se non per cosa vile.
Ogni suo studio, ogni disio rivolse
a racquistar quanto già amor gli tolse. ¹²⁰

Cette situation est à rapprocher des séjours magiques chez Boiardo, où l'oubli, équivalent du néant de la mort, permet en quelque sorte aux chevaliers de repartir théoriquement d'un bon pied après leur libération, sorte de nouvelle naissance.

Le poète rend d'ailleurs sciemment extravagante la guérison de Roland. Il suffit d'en examiner le déroulement pour s'en convaincre. Les soins sont d'abord contrecarrés par un échange de coups de poings carnavalesques :

Ad Olivier che troppo inanzi fassi,
menò un pugno sì duro e sì perverso,
che lo fe' cader pallido et esangue,

¹¹⁹ RF, XXXIX, 58-59.

¹²⁰ RF, XXXIX, 61.

e dal naso e dagli occhi uscirgli il sangue. ¹²¹

Vient ensuite l'immersion du paladin dans l'eau, lieu de mort fictive, de régression dans le préformel, puis son émergence, qui permet une nouvelle naissance en régénérant l'individu¹²². Roland, qui a cessé d'être le chevalier d'antan, participe ainsi à un rituel proche de l'adoubement chevaleresque, chargé lui aussi d'un symbolisme de mort et renaissance¹²³. Cependant, si le bain régénérateur s'effectue d'après une procédure pseudo-rituelle, sa solennité descriptive initiale est ridiculisée par la précision finale des détails, l'ablution purificatrice dégénéralant en une sorte de dégrassement hygiénique :

lo fa lavar Astolfo sette volte;
e sette volte sotto acqua l'attuffa;
sì che dal viso e da le membra stolte
leva la brutta ruggine e la muffa. ¹²⁴

La nature vaporeuse, évanescence, du bon sens indique d'elle-même sa faible consistance, et par là-même la facilité déconcertante avec laquelle l'homme peut passer de la raison à la folie :

Era come un liquor sottile e molle,
atto a esalar, se non si tien ben chiuso. ¹²⁵

Il est tentant en outre d'établir un rapprochement entre ce bon sens volatile que contient la fiole d'Astolphe, et la théorie développée par Platon dans le *Timée*, sur le souffle et la circulation des âmes à la fois dans le corps des hommes et dans l'ensemble de la machine universelle. En effet, des rites carnavalesques dérivés qui s'y rapportent, «l'un, essentiel, consistait à utiliser des soufflets (en latin, *follis*), instrument d'où les fous tirent leur nom»¹²⁶ :

Aveasi Astolfo apparecchiato il vaso
in che il senno d'Orlando era rinchiuso;
e quello in modo appropinquògli al naso,

¹²¹ RF, XXXIX, 50.

¹²² Cf. Mircea ELIADE, *Images et symboles, essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952, p. 199.

¹²³ Après la renaissance spirituelle, les vêtements neufs que reçoit le chevalier sont le signe qu'il accède à une vie nouvelle :

e de' panni ch'avieno

fatti arrear parteciparon seco. RF, XXXIX, 60.

¹²⁴ RF, XXXIX, 56.

¹²⁵ RF, XXXIV, 83.

¹²⁶ Claude GAIGNEBET, *Le carnaval*, Paris, Payot, 1974, p. 52.

che nel tirar che fece il fiato in suso,
tutto il votò: meraviglioso caso!
che ritornò la mente al primer uso. ¹²⁷

Tandis que chez Cervantès «la passion chevaleresque nous est présentée comme une véritable *possession* dont le mourant se voit heureusement mais tardivement délivré»¹²⁸, Roland possédé lui aussi par la folie ne connaît pas le *desengaño* de Don Quichotte, qui répudie ses égarements antérieurs grâce à sa lucidité reconquise. Écarté de toute participation consciente aux événements, Roland doit s'en remettre à une intervention extérieure pour réintégrer l'humanité courtoise. Certes, même dans son cas, le mensonge fait place à la vérité, «le désir selon *l'autre* au désir selon *soi*. (...) Le héros triomphe dans la défaite»¹²⁹. Cependant, le fait que le paladin n'assume pas consciemment son redressement montre à quel point l'Arioste, tout en reprenant le *topos* du schéma initiatique, doute des possibilités de l'homme de s'auto-régénérer. On peut estimer en effet que la folie d'où émerge Roland ne lui a pas apporté une connaissance de la vanité des passions basée sur l'expérience, manière de dire qu'il guérit par un pur hasard, sous couvert d'une providence farfelue, qui a choisi l'écervelé Astolphe pour intercesseur.

7. Les intervalles de lucidité

La souveraineté de l'esprit humain, placé par l'humanisme au centre de l'univers, implique autant une liberté de choix illimitée qu'une menace. «Dans la mesure où la raison humaine insistait sur son pouvoir "quasi divin", elle était aussi vouée à prendre conscience de ses limites naturelles»¹³⁰. Les dangers d'instabilité auxquels ce libre-arbitre expose les êtres sont éprouvés dans le *Roland Furieux* sur le mode tragico-mique. Les quêtes aventureuses au cours desquelles les chevaliers errants tentent de satisfaire leurs élans passionnels, apparaissent ainsi, sur un plan symbolique, comme un égarement constant. Leur errance est en quelque sorte l'histoire de la recherche inadéquate de valeurs

¹²⁷ RF, XXXIX, 57.

¹²⁸ René GIRARD, *Mensonge romantique...*, p. 327.

¹²⁹ René GIRARD, *ibid.*, p. 330.

¹³⁰ Erwin PANOFSKY, *Saturne et la Mélancolie...*, p. 394.

inauthentiques, par des héros problématiques, dans un monde dégradé¹³¹.

Si la folie de Roland est l'événement marquant du poème, auquel il donne son titre, elle ne le conclut pas mais se situe significativement en son milieu - au vingt-troisième chant du *Roland Furieux* qui en compte quarante-six -, car le poète redresse progressivement toutes les situations compromises afin d'assurer la victoire du rationnel sur l'irrationnel. Ce *lieto fine* ne doit pas tromper. La structure en apparence fermée du poème¹³², ainsi que son harmonie stylistique, ont joué un rôle déformant sur sa réception critique, car, fondamentalement, l'ambivalence idéologique de l'Arioste impose l'harmonie tout en cultivant la dysharmonie¹³³. Certes, sur le fond, «l'Arioste ne prend pas la défense de la folie»¹³⁴, mais sa résignation sceptique quant à l'inévitable récurrence des déviations passionnelles l'amène à accepter son déferlement comme quelque chose d'inévitable. Au-delà de l'interprétation "religieuse" escomptée que donne saint Jean de la démente de Roland, celle-ci symbolise le dérèglement du monde.

La durée provisoire de l'égarement du paladin est liée à la "théorie des intervalles", selon laquelle les êtres alternent des périodes d'erreur et de lucidité :

Ben mi si potria dir: "Frate, tu vai
l'altrui mostrando, e non vedi il tuo fallo."
Io vi rispondo che comprendo assai,
or che di mente ho lucido intervallo;
et ho gran cura (e spero farlo ormai)
di riposarmi e d'uscir fuor di ballo. ¹³⁵

¹³¹ La formule est de Georges LUKACS, *La théorie du roman...*

¹³² Le *Roland Furieux* est en fait un poème ouvert, ainsi que le montre sa possible continuation avec le récit de la mort de Roger et de sa vengeance par les siens.

¹³³ Un rapprochement peut être établi avec cette observation sur Castiglione de Marco ARIANI, *Per una semantica della "pazzia"...*, p. 269 : «Tra "gioco" e "folli ragionamenti" da una parte e regime del decoro e del convenevole dall'altra, allora, non c'è più discriminazione o soluzione di continuità, c'è solo il rischio di confusione, equivocità, doppiezza, lasciate lì sospese, non risolte, inquietanti. (...) E' quando la follia convive con la ragione che il sistema comincia ad oscillare, non quando è esplicitamente espunta ed emarginata. (...) si dichiara la follia dei ragionamenti nel momento stesso in cui se ne teorizza la razionale verosimiglianza ; (...) si ricorre costantemente al confronto del savio per emarginare il pazzo, quel pazzo che è poi lo stesso a rendere improbabile quella tanto conclamata saviezza. Non c'è dunque più un valore veramente certo e sicuro sul quale confrontarsi.»

¹³⁴ Roger BAILLET, *Le monde poétique...*, p. 430.

¹³⁵ RF, XXIV, 3.

Il y a ainsi pour Roland un temps d'avant la folie, un temps de la folie, et un temps d'après la folie. Les modalités équivoques de sa guérison sont d'autant plus révélatrices du scepticisme de l'Arioste envers la capacité humaine de tirer profit de l'expérience, que le chevalier n'est pas à l'abri d'une rechute. Le cas d'Astolphe confirme le caractère temporaire d'une telle guérison, car le duc anglais récupère sur la lune la quantité de bon sens précédemment égarée, pour la reperdre ultérieurement (dans les *Cinq Chants*) :

Astolfo lungo tempo saggio visse;
ma ch'uno error che fece poi, fu quello
ch'un'altra volta gli levò il cervello.¹³⁶

La perte ponctuelle du sens qui frappe tous les personnages confirme que la folie - constitutive de la nature humaine selon la conception érasmiennne -, s'étend à tout l'univers ariostesque. La démence y est considérée comme une manifestation ordinaire de l'existence, comme une forme "épisodequement permanente", si l'on peut dire, de la pensée et du comportement des êtres.

Ni l'équilibre précaire qu'est susceptible d'assurer temporairement la modération des passions individuelles (lors des intervalles de lucidité), ni la sollicitude distraite d'une Providence discréditée, qui laisse la folie mener le monde, ne peuvent constituer des remèdes crédibles et viables aux défaillances récurrentes de la raison humaine, impuissante à contrôler un univers soumis aux caprices du hasard¹³⁷. Même si elle est, chez l'Arioste, ordonnée par les exigences structurelles du poème, la dynamique sérieuse-ludique de la théorie des intervalles, qui fait alterner raison et déraison, tout comme la devise *pro bono malum*, qui fait alterner le bien et le mal tout en soulignant le lien ambigu qui les unit, sont très proches de la logique carnavalesque. Pour celle-ci, le positif et le négatif, le oui et le non, s'engendrent l'un l'autre «par juxtaposition coexistentielle. (...) la permanence du Carnaval au sein de l'Ordre manifeste une pluralité, un mode dialogique d'être-au-monde»¹³⁸. On peut paradoxalement considérer que le rétablissement final de l'ordre dans le *Roland Furieux* est une conclusion de pure forme puisque le problème qui demeure en dépit de tout sans solution

¹³⁶ RF, XXXIV, 86.

¹³⁷ «Il Cinquecento ha (...) disintegrato il concetto dell'uomo nella contingenza, nell'empiria, nella circostanza», remarque Salvatore BATTAGLIA, *Mitografia del personaggio...*, p. 156.

¹³⁸ Paul ZUMTHOR, *Le masque et la lumière*, Paris, Seuil, 1978, p. 126.

est le plus dangereux : la folie subsiste et couve chez tout un chacun, de manière latente, toujours susceptible de reprendre à la fin d'un intervalle de lucidité, y compris chez le poète¹³⁹.

L'instauration d'une relation de polarité perpétuellement réversible entre raison et déraison entérine l'emprise latente sur les personnages d'inquiétantes pulsions qui remettent en cause l'image classique, rassurante et harmonieuse, de l'homme de la Renaissance, dominateur serein des événements. «Le monde de l'humanisme était fait à la mesure de l'homme, c'est-à-dire qu'il était découvert, exploré et répertorié par la raison humaine - ou tout au moins, il pouvait être, en théorie, découvert, exploré et répertorié de cette manière. De plus, il offrait une occasion de s'épanouir à un idéal que l'on définit, à l'époque, comme celui de la "dignité de l'homme", et que l'on pourrait peut-être aussi appeler l'idéal de la souveraineté de l'esprit humain»¹⁴⁰. Manifestation extrême de la perte du contrôle mental, le déséquilibre de Roland est (parmi tant d'autres) la manifestation artistique de la fin de cette vision idyllique. La déraison marque désormais l'existence du sceau de l'irrationnel.

L'homme est dépossédé de son destin, qui ne dépend plus, exclusivement ou essentiellement, de ce qu'il pense et de ce qu'il accomplit, mais des aléas imprévisibles, et donc difficilement maîtrisables, de la Fortune. L'Arioste remet ainsi en cause non seulement les valeurs chevaleresques d'antan, qu'il ne peut considérer qu'avec une distanciation ironique, mais également et surtout l'optimisme humaniste concernant les capacités illimitées de l'homme, brutalement démenties par la réalité historique italienne. Le poète «ne croit plus aux chevaliers sans tâche d'antan, cuirassés de vertu et invinciblement maîtres d'eux-mêmes, mais il ne croit pas non plus à l'homme raisonnable, maître de sa destinée terrestre dont avaient rêvé les humanistes. (...) Le monde de l'Arioste est une scène où l'Homme joue un rôle qui, malgré les apparences, ne dépend pas de lui, mais d'un

¹³⁹ Il est tentant d'établir un rapprochement avec Castiglione, chez qui Marco ARIANI, *Per una semantica della "pazzia" ...*, p. 268, distingue : «Da una parte una assialità ideologica (che può permettersi di chiamare "folli" i propri stessi ragionamenti o di sfidare il doppio della saviezza/pazzia come *gioco*) che usa il segno della pazzia come *alterità* esorcizzabile dentro il sistema dell'*harmonia mundi* ; dall'altra, l'assialità dell'interdetto, della *deformità* intollerabile e disconvenevole.»

¹⁴⁰ Erwin PANOFISKY, *Saturne et la Mélancolie...*, p. 391.

deus ex machina (Dieu, hasard ou autre) qui, en fin de compte, est un nouvel avatar de la *Fortuna* machiavélienne»¹⁴¹.

Les dérèglements passionnels étant une constante naturelle de l'être - agissant lui-même au sein d'un univers soumis à des bouleversements perpétuels -, il paraît illusoire de vouloir y mettre fin, d'autant plus que la vitalité débridée des personnages du poème peut, à condition d'être maintenue dans des limites raisonnables, constituer un stimulant permettant de faire face aux constants et imprévisibles changements de la conjoncture¹⁴². L'harmonie formelle à laquelle parvient l'Arioste sur le plan poétique aboutit à une fracture de fait avec le réel - inconcevable, lui, sans la composante de la folie¹⁴³. C'est en fin de compte de l'ambiguïté carnavalesque que procède la fin imposée par l'Arioste à l'anarchie des quêtes passionnelles, ramenant les héros dans le droit chemin, pour le plus grand bien de la collectivité. Il est significatif de voir en effet que cet heureux dénouement est somme toute assuré par trois "fous", chacun à sa manière : Astolphe, avec sa folie douce, Roland, avec sa folie furieuse, et saint Jean, avec sa folie iconoclaste. A ce trio pourrait d'ailleurs s'adjoindre le personnage catalyseur d'Angélique, assez "insensée" quant à elle pour préférer un fantassin anonyme à l'élite de la chevalerie de France, de Navarre, et de Paganie.

8. La vision lunaire : la folie généralisée

E se tu vuoi che 'l ver non ti sia ascoso,
tutta al contrario l'istoria converti. ¹⁴⁴

¹⁴¹ Paul LARIVAILLE, *Syntaxe dramatique et syntaxe narrative dans le "Roland Furieux"*, CRLI, Université Paris X-Nanterre, 1975, p. 25.

¹⁴² Cf. Salvatore BATTAGLIA, *Mitografia del personaggio...*, p. 133-134 : «in quell'immensa arena dell'esistenza che è l'*Orlando Furioso*, il senso della vita e soprattutto la coscienza dei destini umani si è fatta ambigua, o per lo meno è avviata verso soluzioni a doppia faccia. (...) L'*Orlando Furioso* costituisce il culmine a cui poteva giungere la sagesza rinascimentale : ma già rivolta verso il declino, che in questo caso è segnato da sintomi di disimpegno e scetticismo.»

¹⁴³ Cf. Marco ARIANI, *Per una semantica della "pazzia" ...*, p. 254 : «il segno della follia è sempre il sintomo di una *duplicità*. (...) Segno del *doppio*, il segno della pazzia è anche, comunque, traccia di una inquietudine morale che continua ad assillare anche quando sia scattata, trionfalmente, l'operazione dell'esorcismo e dello svuotamento dei termini incontrollabili della contraddizione.»

¹⁴⁴ RF, XXXV, 27.

Si l'Arioste se contente de faire visiter l'antichambre de l'enfer à Astolphe, c'est pour ne pas paraphraser l'illustre précédent littéraire dantesque, mais aussi et surtout parce que l'exploration fantastique de la lune par le chevalier anglais correspond en fin de compte à une randonnée carnavalesque dans un substitut des enfers. Le poète n'a nul besoin d'une représentation infernale à partir du moment où le *locus terribilis* véritable, c'est le vaste asile d'aliénés qu'est la terre, règne des dérèglements passionnels reflétés par la lune. Mieux encore, ce *locus terribilis* réside dans l'esprit et le cœur de l'homme, car d'une façon générale, la folie n'est pas liée au monde, «mais bien plutôt à l'homme, à ses faiblesses, à ses rêves et à ses illusions. (...) la folie ne guette plus l'homme aux quatre coins du monde ; elle s'insinue en lui, ou plutôt elle est un rapport subtil que l'homme entretient avec lui-même»¹⁴⁵. Le dépôt lunaire et son bric-à-brac accumulé en fonction des actions coupables des humains apparaît comme un véritable pays de la mort : celle des êtres, de leurs projets, de leurs passions. Il permet d'ailleurs de porter (ludiquement) sur la terre le même regard distancié, de jugement final, que d'un royaume d'outre-tombe. Comme l'enfer donc, le miroir lunaire ariostesque incarne l'image théologique du bilan, du jugement définitif porté sur les destinées humaines à leur achèvement.

Ce n'est pas par le biais de Roland furieux, mais à travers le discours de l'évangéliste (complété par les commentaires du poète sur sa propre folie), qu'est posé sur le monde un regard affranchi des vérités officielles, le regard du "fou sage"¹⁴⁶. Saint Jean sur la lune (et l'Arioste avec lui) joue au bouffon divin. «L'arme spirituelle du fou, l'ironie qui opère le détachement, servait aux moralistes de toute sorte pour dénoncer précisément la folie ou l'aveuglement qui étaient la condition normale de la vie dans le monde»¹⁴⁷. Les propos de l'évangéliste se fondent sur une approche éclectique de la réalité, avec une perception relativisée des choses. L'accent est mis sur la non-coïncidence de l'homme avec lui-même, qui est vu dès lors dans son inachèvement. Raison et folie, intelligence et sottise, deviennent

¹⁴⁵ Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie...*, p. 35.

¹⁴⁶ «L'Umanesimo riscopre nella figura del pazzo-saggio l'ossimoro che contiene in sé un principio di reversibilità dei valori e la forza demistificante dell'ironia e del paradosso. (...) questo emblema (...) è sfruttato a esprimere una visione dialettica della ragione, che non più respinge l'altro da sé, ma lo ingloba come autocoscienza dei propri limiti.» Sergio ZATTI, *Il cosmo, la corte...*, p. 371, Note.

¹⁴⁷ Robert KLEIN, *La forme et l'intelligible...*, 1970, p. 438. Voir aussi Walter MORETTI, *L'ultimo Ariosto*, Bologna, Pàtron, 1977, p. 58, qui affirme : «Anche il *Furioso* è un elogio della pazzia».

relatives. La théorie des intervalles de lucidité fonde d'ailleurs le rapport entre raison et déraison sur l'alternance. Toutes deux «entrent dans une relation perpétuellement réversible qui fait que toute folie a sa raison qui la juge et la maîtrise, toute raison sa folie en laquelle elle trouve sa vérité dérisoire. Chacune est mesure de l'autre, et dans ce mouvement de référence réciproque, elles se récuse toutes deux, mais se fondent l'une par l'autre»¹⁴⁸. Les phénomènes sont pris en compte en état d'instabilité, en cours de transformation, engagés dans un processus d'in-détronisation. La constante de la représentation carnavalesque est en effet d'embrasser les deux pôles antithétiques de la négation et de l'affirmation, faisant en sorte que toute chose côtoie son opposé, que les pôles inférieurs se regardent dans les pôles supérieurs, bref, que les contraires se reflètent systématiquement, comme dans le rapport terre / lune : raison-folie, mortalité-immortalité, récompense-ingratitude, mécréance-foi, bassesse-élévation, tragédie-comédie, bas-haut, défaite-victoire, séparation-retrouvailles, etc.

Le relativisme et l'ambivalence joyeuse de la perception carnavalesque du monde, de son ordre, de ses structures, de ses pouvoirs, de ses valeurs, lui fait donc englober les deux pôles de la crise et du changement selon la double perspective d'un temps destructeur et régénérateur. Dans le tout que forme la vie, le renouveau est inséparable de la mort. Le fripon divin qu'est saint Jean ne se limite donc pas à tourner en dérision l'ordre perturbé du monde, mais poursuit en fin de compte un objectif de rétablissement de cet ordre, en ramenant Roland dans le droit chemin, avec l'acte rituel de la détronisation bouffonne du roi fou du carnaval et l'intronisation du paladin carolingien retrouvé. Astolphe lui-même, personnage carnavalesque par excellence, est chargé de mettre fin au carnaval et d'entériner le retour à l'ordre. C'est une façon pour l'Arioste d'exorciser le dérèglement de la réalité historique en lui opposant l'harmonie de sa fiction poétique.

On a pu voir ainsi dans l'évocation magnifiée du palais et du jardin paradisiaques¹⁴⁹ tout l'irréel d'un microcosme destiné à une vie de délices, reflet des pratiques fastueuses des cours princières italiennes, dans une péninsule menacée par les soubresauts de l'histoire¹⁵⁰. Le

¹⁴⁸ Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie...*, p. 41.

¹⁴⁹ RF, XXXIV, 49-53.

¹⁵⁰ Cf. à ce sujet cette remarque de Leonardo OLSCHKI, *The genius of Italy*, cité par Aldo SCAGLIONE, *Chivalric and idyllic poetry in the Italian Renaissance*, in *Italica*, XXXIII, n°

dérèglement passionnel est donc une allusion détournée à ce désordre. L'Arioste traduit de la sorte, à sa manière, l'*inquietudo animi* qui hante la culture de son temps¹⁵¹. Le poète introduit ainsi dans sa matière poétique les prises de position de l'humanisme sur les limites de la souveraineté de l'esprit humain : ce n'est plus «la fin des temps et du monde qui montrera rétrospectivement que les hommes étaient fous de ne point s'en préoccuper ; c'est la montée de la folie, sa sourde invasion qui indique que le monde est proche de sa dernière catastrophe»¹⁵².

L'Arioste peut ainsi tout à la fois dénoncer et exorciser le désordre qu'il place au premier plan, en jouant sur le comique paradoxal, en le niant par l'imaginaire absurde. La verve humoristique contrebalance le caractère acerbe de la satire et le scepticisme de la pensée¹⁵³. C'est le cas de l'hétéroclite bric-à-brac lunaire, symbole des égarements des hommes. La thématique maniacale du récit ménippéen lui fait représenter des états psychiques anormaux, destructeurs de l'unité harmonieuse de l'être et de sa destinée : rêveries extravagantes, passions "folles", démence déclarée. La dispersion des symptômes de la folie en une série de figurations allégoriques dérisoires peut être vue comme une manière d'exorciser le danger en le morcelant. A l'inverse, la généralisation de la folie à tout un chacun est aussi une façon de la banaliser. Le déséquilibre de Roland n'apparaît alors que comme l'expression extrême du délire collectif des hommes¹⁵⁴, déjà évoqué par l'Arioste dans ses Satires :

4, 1956, p. 253 : «The heroic paladin whose love-shattered brain is carried off to the wondrous landscape of the moon appears as a symbol of Italy creating an unreal world of beauty and delight in the midst of the most radical and destructive revolution of modern time.»

¹⁵¹ «C'est de la même plume que l'Arioste rédige ses paradoxes sur la folie des hommes et ses invectives contre les harpies - les envahisseurs étrangers qui souillent et ravagent son pays». André ROCHON, *La folie d'amour dans le "Roland Furieux" : la sagesse ambiguë de l'Arioste*, in *Visages de la folie (1500-1650)*, Colloque de mai 1980, Université de Paris III, Publications de la Sorbonne, 1981, p. 94.- Cf. également Giovanna SCIANATICO, *I modelli letterari della pazzia : Erasmo e l'Ariosto*, in *Il dubbio della ragione, Forme dell'irrazionalità nella letteratura del Cinquecento*, Venezia, Marsilio, 1989, p. 29 : «Il furore, prima che in Orlando, (...) ha corpo sul terreno della crisi che travaglia la penisola, da cui provengono pesanti interrogativi alla ragione dei contemporanei.»

¹⁵² Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie...*, p. 27.

¹⁵³ «la vita del mondo ariostesco è spaventosamente tragica anche se sembra tanto ridente». Emilio ZANETTE, *Conversazioni sull'Orlando Fusioso*, Pisa, Nistri-Lischi, 1958, p. 98.

¹⁵⁴ Cf. Giulio FERRONI, *L'Ariosto e la concezione umanistica della follia*, in *Atti dei convegni linnei, Convegno internazionale, 1974*, Roma, Accademia nazionale dei linnei, 1975, p. 81 : «Occorrerà rifiutare una troppo netta distinzione tra la follia centrale di Orlando e le tante "pazzie" ed "errori" parziali di cui sono vittime un po' tutti i personaggi del poema : tra il "furore" di Orlando e l'"errore" degli altri c'è soltanto una differenza di

Ma chi fu mai sì saggio o mai sì santo
 che de esser senza macchia di pazzia,
 o poca o molta, dar si posa vanto? ¹⁵⁵

Le fol devient ainsi «le miroir de la condition humaine. Il illustre la parole de l'Ecclésiaste, promue en credo de toute une civilisation : *Stultorum numerus infinitus est*»¹⁵⁶. Dans ces conditions, suivre les développements de la folie dans le *Roland Furieux* revient à suivre l'itinéraire de tous les personnages, qui ne diffèrent les uns des autres que par la gravité de leur état pathologique¹⁵⁷.

La folie est le tribut de toute passion aveugle et marque de son empreinte irrationnelle la destinée de tout un chacun¹⁵⁸. Les poètes et les explorateurs, les princes et les courtisans, les chevaliers et les prédicateurs, en proie à la dysharmonie de leurs sentiments, au tumulte de leurs ambitions, n'y échappent pas :

Altri in amar lo perde, altri in onori,
 altri in cercar, scorrendo il mar, ricchezze;
 altri ne le speranze de' signori,
 altri dietro alle magiche sciocchezze;
 altri in gemme, altri in opre di pittori,
 et altri in altro che più d'altro aprezze.
 Di sofisti e d'astrologhi raccolto,
 e di poeti ancor ve n'era molto. ¹⁵⁹

grado, di intensità nella manifestazione esterna, mentre la struttura di base, la motivazione di fondo è sempre la stessa.»

¹⁵⁵ Ludovico ARIOSTO, *Opere minori*, a c. di Cesare Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, *Satira* II, p. 518.

¹⁵⁶ Maurice LEVER, *Le sceptre et la marotte, Histoire des Fous de Cour*, Paris, Fayard, 1983, p. 39.

¹⁵⁷ Cf. Mario SANTORO, *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989, p. 274 : «la presenza della pazzia, in un ampio ventaglio di casi e di comportamenti, si manifesta in tutti i personaggi del poema, con una straordinaria varietà che rispecchia la straordinaria varietà del vivere.» Voir aussi Sergio ZATTI, *Il Furioso fra epos...*, p. 48 : «la luna non è semplicemente il luogo di destinazione di un'inchiesta, ma una sorta di *summa* o microcosmo dell'inchiesta. (...) dalla prospettiva lunare, i movimenti vorticosi della selva, diversificati quaggiù dai mutevoli oggetti del desiderio, si appiattiscono nell'elenco di un laico *vanitas vanitatum*.»

¹⁵⁸ Cf. Raffaello RAMAT, *Noterelle sul "Furioso"*, in *Nuova Antologia*, Settembre 1951, p. 3 : «Cos'è il mondo umano per l'Ariosto ? Una serie di follie, di corse vane dietro a ombre, a chimere : donde la disarmonia degli affetti, lo squilibrio dei fatti, il tumulto delle ambizioni. (...) il mondo è la scompostezza della irrazionalità. L'ha detto nelle *Satire* : lo ripete nel *Furioso*, in altro tono.»

¹⁵⁹ RF, XXXIV, 85.

Tous, sans exception, et sous diverses formes, ont leur grain de folie, qui perce derrière tel comportement ou tel propos. «C'est toujours du néant de l'existence qu'il est question, mais ce néant n'est plus reconnu comme terme extérieur et final, à la fois menace et conclusion ; il est éprouvé de l'intérieur, comme la forme continue et constante de l'existence»¹⁶⁰. La remise en cause de l'unité de l'être aboutit fatalement à la dépréciation des situations humaines, perçues comme des *rôles* joués, au gré d'une destinée aveugle, sur les tréteaux d'un univers théâtralisé. Comme chez Erasme, la vie entière des mortels n'est pas autre chose ici qu'une pièce de théâtre, où chacun se produit avec un masque différent et joue son rôle.

Jean-Pierre GARRIDO

¹⁶⁰ Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie...*, p. 27.