

## Fantôme et fantasma : l'apparition d'Argail dans le premier chant du *Roland furieux*

En l'espace de quatorze strophes, le mouvement narratif impulsé par la fuite d'Angélique semble avoir épuisé ses possibilités combinatoires<sup>1</sup>. Aussitôt qu'elle a commencé de s'enfuir, Angélique croise Renaud, qu'elle entraîne à sa suite jusqu'à l'endroit où se trouve Ferragus, provoquant ainsi, pendant qu'elle s'éloigne au galop, un premier duel, vite interrompu, entre ses deux amoureux, lesquels repartent à sa recherche, d'abord ensemble, puis séparément. Comme Angélique est provisoirement sortie du cadre, la dynamique narrative liée au mouvement de sa fuite semble retomber et, de même que ses deux poursuivants s'en remettent "ad arbitrio di fortuna" pour continuer leur quête, de même le narrateur s'en remet au hasard des sentiers qui sillonnent la forêt lorsque, au croisement où les deux se séparent, il laisse aller Renaud et suit passivement le chemin emprunté par Ferragus<sup>2</sup>. Lequel a vite fait de se retrouver exactement à son point de départ.

L'imbrication des trajectoires qu'entraîne l'errance dans la forêt ne produit en fait que l'illusion du mouvement, ou, en tout cas, un mouvement en vase clos dont la variété exhibée cache mal la nature foncièrement répétitive, à l'instar du périple de Ferragus qui, laissant le duel pour la poursuite suivie d'un cheminement solitaire (ce à quoi pourraient se résumer les

1. ARIOSTO Ludovico, *Orlando furioso*, éd. BIGI Emilio, Milano, Rusconi, 1982 (désormais : *OF*), I, 10-23.

2. "E come quei che non sapean se l'una/o l'altra via facesse la donzella[...] si messero ad arbitrio di fortuna, / Rinaldo a questa, il Saracino a quella. / Pel bosco Ferraù molto s'avvolse, / e ritrovossi al fine onde si tolse" (*OF*, I, 23, v. 1-2, 5-8).

situations topiques, dans une forêt dépourvue du potentiel merveilleux que lui avait conféré Boiardo), n'a fait que suivre un parcours circulaire<sup>3</sup>.

Et Ferragus se retrouve au bord de la même rivière, dans la même position qu'il avait auparavant – et que Boiardo lui avait déjà fait assumer dans le deuxième livre de son poème<sup>4</sup> –, mais pour être confronté au surgissement soudain de l'ombre d'Argail, tué par lui dans le troisième chant du *Roland amoureux*<sup>5</sup>.

Un rapport métonymique de mise en abyme est ainsi instauré d'emblée entre le mouvement circulaire de la première séquence et la démarche globale par laquelle le *Roland furieux* commence en repartant circulairement de la situation – la fuite d'Angélique – qui, chez Boiardo, avait déclenché la mise en mouvement des personnages et l'engrenage des aventures.

Comme l'a montré Sangirardi<sup>6</sup>, les modalités de raccord entre les deux textes se disposent sur deux axes, distincts et complémentaires : l'axe syntagmatique des sutures, qui reprennent et associent personnages et situations souvent fort éloignés, voire tout à fait indépendants les uns des autres<sup>7</sup>; l'axe paradigmatique des structures narratives, qui implique

3. Circularité soulignée par le polyptote de la reprise "Pur si ritrova ancor su la riviera" (I, 24, 1), qui, à son tour, fait écho à "Su la riviera Ferraù trovosso" (I, 14, 1), qui avait marqué son entrée dans le poème.

4. BOIARDO Matteo Maria, *Orlando innamorato*, éd. BRUSCAGLI Riccardo, Torino, Einaudi, 1995 (désormais : *OI*), II, xxxi, 4-5; 14, V. 1-4.

5. *OI*, I, iii, 52-68, 2.

6. SANGIRARDI Giuseppe, *Boiardismo ariostesco. Presenza e trattamento del l' "Orlando Innamorato" nel "Furioso"*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1993.

7. Les raccords syntagmatiques jonglent autant avec l'éloignement dans l'espace qu'avec le déphasage dans le temps. Dans le premier chant du *Roland furieux*, par exemple, se trouvent réunis à l'intérieur de la même forêt, non loin de Montauban (où se déroule la première attaque de Marsile et d'Agramant, aboutissant à la défaite de l'armée chrétienne), cinq personnages – plus un cheval, Bayard – que le poème inachevé de Boiardo avait mentionnés pour la dernière fois avant, pendant et après la bataille, ou dans des lieux tout à fait autres : Angélique, que Boiardo avait fait arriver près de Charlemagne avant que ne commence l'attaque (*OI*, II, xxi, 11-21); Renaud, qui s'éloigne de la bataille pour courir après Bayard (*OI*, III, IV, 39-40); Ferragus, qui contribue au siège de Paris, où Charlemagne s'était retiré après la défaite (*OI*, III, viii, 15; 46), mais que l'Arioste ramène en arrière, au moment où il était encore près de Montauban (*OI*, II, xxxi); Sacripant, prisonnier dans la Fontaine du Rire, quelque part dans l'ailleurs du merveilleux (*OI*, III, vii, 23); et Bradamante, dont l'Arioste ignore pour l'instant la dernière aventure, sur laquelle s'interrompt le *Roland amoureux*, puisque le raccord se fait avec une séquence précédente (*OI*, III, vi), où elle s'était déjà éloignée de Montauban avec l'intention d'aller secourir à Paris les chrétiens assiégés.

de repartir circulairement du point de départ du *Roland amoureux* et de son innovation majeure – le désir érotique comme moteur de la quête – pour en faire, dans le *Roland furieux*, une enquête sur le désir, érotique ou non.

Ainsi la suture syntagmatique n'est-elle jamais, ne peut-elle jamais être simplement une continuation, car elle comporte toujours une prise de distance, un écart qui n'est pas un vide narratif, laissé inerte, mais le point d'appui dynamique grâce auquel s'opère le changement de perspective que l'enquête du poème imprime paradigmatiquement à l'aventure des personnages<sup>8</sup>. D'emblée, ceux que le *Roland amoureux* avait laissés en train d'errer dans la forêt (Renaud, Bradamante ou Bayard), qu'il avait oubliés dans la Fontaine du Rire (Sacripant) ou fait réapparaître de façon épisodique (Ferragus) sont non seulement réunis dans un même lieu narratif – forêt et chant inaugural –, mais dotés d'un mouvement – la tension de la quête – qui ne se fait pas que dans l'espace (Ferragus est bloqué sur les berges d'une rivière ; Sacripant vient s'immobiliser au bord d'une autre<sup>9</sup>) et qui les entraîne tous, chevaliers et cheval<sup>10</sup>.

L'une des modalités de raccord les plus emblématiques (et acrobatiques) est celle qui, d'un même mouvement s'étalant sur trois chants avec des effets calculés de retardement<sup>11</sup>, complète la séquence, à peine ébauchée dans le *Roland amoureux*, du départ de Gradasse et Roger à la suite du nain les entraînant vers une tour<sup>12</sup>, prolonge le parcours de Brunel, qui

8. Je laisse de côté la question, souvent débattue, du silence de l'Arioste sur l'œuvre de Boiardo : son poème, qui n'en parle pas, en dit assez long sur les rapports entre les deux textes.  
9. *OF*, I, 39-40.

10. La resémantisation de l'errance transforme même le vagabondage de Bayard, dont Renaud était descendu pour se battre à égalité avec Roger, qui était à pied (*OI*, III, IV, 29), en un parcours orienté, destiné à conduire Renaud près d'Angélique (*OF*, II, 20-22).

11. *OF*, II, 30-IV, 49. Bradamante, qui vient de terrasser Sacripant, continue sa course et croise Pinabel, dont elle apprend que Roger est prisonnier dans un château inaccessible. Elle renonce ainsi à secourir le camp chrétien, comme Charlemagne le lui demande, pour aller délivrer Roger. Mais Pinabel, le félon (il est de la famille des Mayençais), la fait trahissement tomber au fond d'une grotte, qui est en fait le sépulcre de Merlin. Là elle apprend le sort glorieux de sa future descendance *estense* puis reçoit de la magicienne Mélisse les instructions lui permettant de retrouver Brunel et de s'emparer de l'anneau magique, grâce auquel elle pourra déjouer les pièges du mystérieux magicien-prédateur dont Roger est captif. Vaincu par Bradamante, il dévoile enfin son identité : il est Atlant, le précepteur de Roger, à qui Boiardo avait déjà prêté l'intention de soustraire son pupille à son destin de mort. Bradamante retrouve ainsi Roger, mais Atlant se sert à nouveau de ses pouvoirs magiques pour que Roger s'éloigne sur le dos de l'hippogrieffe, qui l'emportera jusqu'à l'île d'Alcine. Sur Atlant et sa fonction dans le *Roland furieux*, cf. QUINT David, *The figure of Atlante: Ariosto and Boiardo's poem*, "MLN", 94, 1979, p. 77-91.

12. *OI*, III, VII, 55.

repart pour retrouver Roger<sup>13</sup>, dévoile l'identité du mystérieux "prédateur" qui, possédant l'hippogriffe, s'empare des chevaliers pour les enfermer dans la tour, devenue entre-temps le château d'Atlant, et permet à Bradamante de retrouver – momentanément – Roger. La suture est aussi élaborée que parfaite. Mais un blanc demeure, un intervalle, jamais comblé, au cours duquel l'Arioste crée le château et invente l'hippogriffe : la monture, issue de son imagination, qui poursuit l'escalade des destriers aux talents prodigieux – relancée dans le *Roland amoureux* par l'invention de Rabican, le cheval d'Argail<sup>14</sup> –, pour mieux s'en écarter et voler de ses propres ailes.

L'expédition de Gradasse, sur laquelle s'ouvre le poème de Boiardo<sup>15</sup>, semble n'être là que pour faire ressortir davantage l'impact de l'autre attaque, la vraie, qui vient de l'Orient et qui se produit sous la forme de l'apparition foudroyante d'Angélique, dont la beauté a déjà remporté la victoire, instantanée et généralisée, sur tous les cœurs avant même que ne s'engagent les duels avec son frère – Argail – auxquels elle convie tous les présents. Aussi les charmes d'Angélique, qui dissimule la véritable nature de la mission dont leur père les avait chargés, ternissent-ils d'emblée le rôle guerrier de ce frère. Pourtant Galafron – que rien n'obligeait à devancer les conceptions de Boiardo sur la toute-puissance d'amour – s'en était remis, pour l'essentiel, à son fils, à qui il avait consigné les objets magiques destinés à fausser la compétition et à remporter la victoire : l'armure enchantée, la lance d'or qui terrasse du premier coup tout adversaire, le cheval (Rabican) conçu par le vent et se nourrissant d'air, l'anneau au double pouvoir magique<sup>16</sup>. Qu'Argail ait ensuite confié

13. Après avoir volé l'anneau d'Angélique (*OI*, II, III ; v), Brunel avait déjà soustrait Roger à Atlant (*OI*, II, XVI). Il est mentionné une dernière fois par Boiardo parmi les guerriers, dont Roger et "Atlante il mal vecchio", qui participent à la bataille de Montauban aux côtés d'Agramant (*OI*, II, XXXI, 41). C'est donc l'Arioste qui le fait repartir en quête de Roger, "disparu" du *Roland amoureux* dans l'avant-dernier chant (*OI*, III, VII, 55).

14. *OI*, I, XIII, 4 : "Fu il caval fatto per incantamento, / perché di foco e di favilla pura / fu finta una cavalla a compimento, / benché sia cosa fuora di natura. / Questa dapoi se fié pregna di vento ; / nacque il destrier, veloce a dismisura, / che erba di prato né biada rodea, / ma solamente de aria si pascea". Plus loin, Boiardo compare les mérites respectifs de Bayard, la monture traditionnelle de Renaud, et de Rabican, le cheval qu'il venait d'inventer (*OI*, I, XIII, 28).

15. *OI*, I, I, 4-8, 2.

16. *OI*, I, I, 38-40 : "Al giovenetto avea dato un destrieri / negro quanto un carbon quando egli è spento, / tanto nel corso veloce e leggieri / che già più volte avea passato il vento ; / scudo, corazza et elmo col cimieri, / e spada fatta per incantamento ; / ma sopra a tutto

à sa sœur la précieuse bague<sup>17</sup>, cela ne change rien au fait que celle-ci était, au départ, l'anneau donné à Argail.

La beauté d'Angélique et l'art consommé dont elle savait en jouer avaient très vite cantonné dans le rôle de simple comparse ce frère sur qui reposait la stratégie paternelle : tous les cœurs étant conquis d'avance, la joute qu'elle propose a vite fait de tourner court, et elle se charge de décréter leur départ à tous les deux<sup>18</sup>. Lorsque, quelques strophes plus loin, Argail est tué par Ferragus au cours d'une halte qu'il s'était accordée sur le chemin du retour<sup>19</sup>, c'est en fait d'une mise à mort narrative qu'il s'agit, de l'élimination d'un personnage devenu inutile – et à qui le narrateur n'a même pas laissé le temps de justifier les propos élogieux dont il salue sa disparition précipitée<sup>20</sup>.

Pourquoi alors l'avoir littéralement repêché, dès les premières strophes du *Roland furieux*, du fond de la rivière où Ferragus l'avait jeté, à sa demande, et l'avait regardé disparaître en pleurant<sup>21</sup> ?

C'est que la mise à mort du personnage dont le récit ne savait plus que faire n'avait pas éliminé, loin de là, les attributs magiques dont son père l'avait chargé, mais dont il n'avait pris qu'un soin bien relatif. Négligés par leur détenteur, héros épique manqué, abandonnés ou perdus par lui au cours de sa brève existence<sup>22</sup>, ils allaient se révéler d'une vitalité

una lancia dorata, / d'alta ricchezza e pregio fabricata. // Or con quest'arme il suo patre il mandò, / stimando che per quelle il sia invincibile, / et oltra a questo un anel li donò / di una virtù grandissima, incredibile, / avegnaché costui non la adoprò; / ma sua virtù facea l'omo invisibile, / se al manco lato in bocca se portava; / portato in dito, ogni incanto guastava. // Ma sopra a tutto Angelica polita / volse che seco in compagnia ne andasse, / perché quel viso, che ad amare invita, / tutti i baroni alla giostra tirasse, / e poi che per incanto alla finita / ogni preso barone a lui portasse: / tutti legati li vòl ne le mane / re Galifrone, il maledetto cane". D'où il ressort clairement que, dans l'optique de Galafron, les appâts d'Angélique servent à attirer les "barons" qu'Argail se chargera d'abattre.

17. *OI*, I, I, 42, 7-8.

18. *OI*, I, II, 12-13 : tandis qu'elle va disparaître "per necromanzia", Argail, avant de partir, doit venir à bout de Ferragus ; ils se retrouveront ensuite "alla selva de Ardena", d'où ils repartiront vers leur pays natal, lui dit-elle.

19. *OI*, I, III, 53-68, 2.

20. *OI*, I, III, 62, 1-4 : "Ché se quel giovanetto aveva vita, / non seria stata persona più franca, / né di tal forza, né cotanto ardità : / altro che nostra fede a quel non manca".

21. *OI*, I, III, 64, 1-2 ; 66, 7-68, 2.

22. Argail a déjà confié l'anneau à Angélique lorsque le récit commence ; quant à la lance d'or, il oublie de la reprendre quand il s'élançe une nouvelle fois contre Ferragus (*OI*, I, I, 90, 7-8) ; Rabican enfin, c'est Ferragus qui le fait partir au moment où il retrouve Argail endormi (*OI*, I, III, 53, 5-8).

narrative bien plus grande que celle de leur propriétaire en alimentant les exploits les plus comiques du poème<sup>23</sup>. Qu'il s'agisse de la lance d'or, récupérée par Astolphe<sup>24</sup>, ou de l'anneau, volé par Brunel, leur circulation dessine les trajectoires ironiquement ou comiquement dégradées de la quête chevaleresque.

De plus, la dispersion de ces attributs guerriers passant d'une main à l'autre devance, sur le mode de l'inversion parodique, la quête de Mandricard, le nouveau héros du dernier livre de Boiardo, pour qui l'obtention de l'armure d'Hector – armure cependant incomplète, puisque Roland détient son épée<sup>25</sup> et que Roger arbore son enseigne – conditionne le recouvrement de son identité, encore vacillante, de guerrier appelé à venger sur le sol français la mort de son père, tué par Roland<sup>26</sup>.

De nouvelles modalités de la quête s'ébauchent en effet dans le troisième livre, inachevé, qui concernent le rapport entre les exploits du chevalier et ses attributs guerriers : ainsi Brandimart ne parviendrait pas à surmonter seul les épreuves de la Fontaine du Rire, où les aventures s'enlisent dans l'effacement de l'oubli et dans le dévoiement du comique<sup>27</sup>, sans l'aide de la raison que lui apporte Fleur-de-lys. Ce qui anticipe, par le rôle dévolu aux quatre "cerchielli in forma di corona" qui vont se poser

23. Cf. SACCONI Eduardo, "Boiardo o dell'altra orbita", in *Il "soggetto" del "Furioso" e altri saggi tra Quattro e Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1974, p. 71-118.

24. *OI*, I, II, 18. La lance d'or, qui transforme inopinément ce guerrier traditionnellement défaillant en un héros invincible, est ensuite conquise par Agrican, puis, après sa mort, elle revient à Astolphe. Dans le *Roland furieux*, Mélisse la retrouve dans l'île d'Alcine et la rend à Astolphe, qui va ensuite la confier à Bradamante, en même temps que Rabican, lequel avait également connu, entre temps, plusieurs détenteurs. Contrairement à l'anneau et à Rabican, dont les vertus sont bien connues, les propriétés magiques de la lance d'or demeurent ignorées de tous, d'un bout à l'autre des deux poèmes. C'est que le narrateur du *Roland furieux* rappelle à plusieurs reprises, dès que la lance d'or est aux mains de Bradamante.

25. En fait, Durandal, dont l'obtention était à l'origine de l'expédition de Gradasse chez Boiardo, ne cesse de passer de main en main, dans une sorte de réplique de la dissémination des armes d'Argail. Dans le *Roland furieux*, la circulation de Durandal continue, mais elle perd tout aspect comique : abandonnée par Roland, dont la folie commence par la dispersion de son armure, elle va ensuite provoquer la mort de Zerbin et de Brandimart.

26. Ces aventures de Mandricard occupent les deux premiers chants du dernier livre du *Roland amoureux*.

27. *OI*, III, VI, 55-57 ; VII, 6-37. À quoi s'ajoutent les remarques persifleuses de Roger, lorsqu'il voit Mandricard et Gradasse qui se disputent à grands coups de bâtons – "bastonate da ciechi" – la possession de Durandal, "che non hano, / e forse non son anco per avere" (*OI*, III, VI, 48, 5-50).

Fantôme et fantasma : l'apparition d'Argail dans le premier chant du *Roland Furieux* 45

sur la tête des héros captifs<sup>28</sup>, la fonction démystificatrice que l'Arioste va attribuer à la bague d'Argail, devenue l'anneau d'Angélique<sup>29</sup>.

Reste la question du casque, que Boiardo avait soulevée, mais dont il avait fini par se désintéresser.

Ferragus avait obtenu d'Argail, juste avant qu'il n'expire, la permission de garder pendant quatre jours son casque, le temps de traverser incognito les territoires ennemis et de s'en procurer un autre<sup>30</sup>, pour remplacer celui que l'un des géants accompagnant les deux frères lui avait fracassé<sup>31</sup>. Oublieux de la promesse solennelle faite au mort, il participe ensuite, dans le deuxième livre, à la bataille près de Montauban et, épuisé par son duel avec Renaud, s'éloigne des combats pour se désaltérer à une rivière, où il laisse étourdiment tomber le casque, qui s'y enfonce<sup>32</sup>. Roland le rencontre, un peu plus tard, toujours au même endroit, toujours en train de le chercher, et le narrateur annonce qu'il lui faudra bien du temps pour le retrouver<sup>33</sup>. Dans le troisième livre, alors que l'armée chrétienne est en déroute, Ferragus cherche encore<sup>34</sup>. Mais, par la suite, sa présence n'est plus évoquée qu'incidemment, à deux reprises, parmi les guerriers sarrasins qui se sont illustrés pendant le siège de Paris<sup>35</sup>.

Si le *Roland amoureux* n'exploite que de façon incomplète et marginale le motif du casque solennellement prêté et bêtement perdu, c'est de cette attente déçue que l'Arioste s'empare pour, tout à la fois, la combler et la réorienter.

28. *OI*, III, VII, 32-35. Ces quatre "cerchielli" ne sont certes pas les premiers attributs magiques des héros boïardesques. Mais c'est la première fois qu'ils concrétisent explicitement le secours de la raison sans lequel le héros succomberait.

29. *OF*, VIII, 2, 1-4: "Chi l'anello d'Angelica, o più tosto / chi avesse quel de la ragion, potria / veder a tutti il viso, che nascosto / da finzione e d'arte non saria".

30. *OI*, I, III, 64-66, 2.

31. *OI*, I, I, 81, 1-4.

32. *OI*, II, XXXI, 4.

33. *OI*, II, XXXI, 14, 1-4: "Rimase Ferraguto alla foresta, / che era affannato, come io vi contai, / et era disarmato de la testa, / e penò poi ad aver l'elmo assai".

34. *OI*, III, IV, 12: "Orlando qua [= à la bataille de Montauban, qui tourne à la défaite chrétienne] non è, ni Feraguto: / stava il pagano ad un fiume a cercare / de l'elmo, qual là giù gli era caduto, / sì come io vi ebbi avanti a ricontare".

35. *OI*, III, VIII, 15 et 46.

Au milieu de la rivière, où l'on voit une cinquième fois Ferragus qui patauge pour retrouver son casque, surgit donc l'ombre d'Argail<sup>36</sup>. L'apparition soudaine, à mi-corps – telle une divinité fluviale<sup>37</sup> –, est autant la moitié que le double de Ferragus, un double plus complet, puisqu'il a dans sa main le casque perdu. L'objet qu'il cherchait, c'est un autre qui le détient, celui qui en était le propriétaire légitime. Ferragus le trouve, ou plutôt le voit, mais en tant qu'objet aussi définitivement perdu qu'indûment gardé bien au-delà du court laps de temps où il lui était permis de l'emprunter comme objet substitutif. Le seul personnage, sans doute, du *Roland furieux* qui puisse légitimement revendiquer un droit de propriété et qui détienne définitivement ce qui lui appartient est, à l'orée du poème, un mort, qui réapparaît en fantôme du fond de la rivière où Ferragus l'avait jeté dans le *Roland amoureux*.

Le spectre, qui possède légitimement et soustrait définitivement le casque convoité, incite aussitôt Ferragus à s'en procurer un autre<sup>38</sup>, agissant ainsi en maître du désir autant que de l'objet – interchangeable – qui le soutient.

La réapparition en fantôme d'Argail, le frère d'Angélique, face à un Ferragus ostensiblement ramené en arrière, par rapport aux dernières mentions de son personnage dans le *Roland Amoureux*, et rivé à la quête de son casque perdu depuis le début de ce poème, participe du recentrage paradigmatique de la quête de l'objet de désir : elle en illustre, de façon complémentaire à la fonction dévolue à Angélique, la nature déceptive (puisque le seul personnage qui trouve, détient et emporte ce qui lui revient de droit est le spectre d'un mort) en même temps que fantasmatique

36. L'apparition est un motif inaugural, certes différemment exploité, tant chez Boiardo (apparition d'Angélique) et l'Arioste (apparition de l'ombre d'Argail ; apparition "théâtrale" d'Angélique à Sacripant : *OF*, I, 52) que dans la *Jérusalem délivrée* (apparition de l'ange Gabriel à Godefroy ; apparition de Clorinde à Tancredi). Dans ce dernier cas – "Quivi a lui d'improvviso una donzella / tutta, fuor che la fronte, armata apparse" (I, 47, 1-2) : Clorinde a quitté son casque pour se désaltérer à la rivière –, le Tasse se souvient du surgissement du spectre d'Argail : "Era, fuor che la testa, tutto armato, / ed avea un elmo ne la destra mano" (*OF*, I, 26, 1-2).

37. À la comparaison, établie par Raina (RAINA Pio, *Le fonti dell' "Orlando furioso"*, Firenze, Sansoni, 1975, p. 74), avec le chant XXI de *l'Iliade*, où le Scamandre s'insurge contre la tuerie d'Achille, et avec le livre VIII de *l'Enéide*, où le dieu Tibérin encourage Enée endormi, on peut ajouter le rôle inaugural de l'apparition des spectres dans la *Pharsale* (l. III) et dans la *Thébaïde* (l. II).

38. En fait, Argail invite Ferragus à se procurer l'un des deux casques les plus prestigieux du cycle carolingien : celui de Roland ou celui de Renaud. Sans hésiter, Ferragus opte pour celui de Roland.



(puisque c'est justement un fantôme qui, en désignant à Ferragus l'objet de sa nouvelle quête – le casque de Roland et, par métonymie, Roland lui-même –, “donne corps” à la structure triangulaire du désir mimétique). Aussi l'objet qu'on désire est-il toujours celui qui est désiré, ou désigné comme désirable, par autrui : c'est l'autre qui choisit, en se faisant le médiateur du désir ou en s'érigeant en obstacle à la jouissance<sup>39</sup>. D'où la nature conflictuelle du désir mimétique et les rivalités qu'il engendre, dès lors que les armes ne sont plus seulement ce avec quoi on combat, mais deviennent ce pour quoi on se bat. Toutefois, en assumant la quête du casque de Roland, dictée par Argail, Ferragus ne se borne pas à courir après l'objet substitutif, conformément au modèle de la poursuite qui alimente l'aventure romanesque ; il inaugure aussi le principe structurel de l'interchangeabilité de l'objet du désir, qui va gouverner l'interférence conflictuelle des parcours jusqu'à atteindre son paroxysme dans le chant XXVII, le chant de la discorde dans le camp païen.

Le “repêchage” d'Argail permet à l'Arioste de revenir sur l'association initiale des deux frères qui aboutit, dans le *Roland amoureux*, à la subordination des armes à l'amour, et partant à l'alignement de toute quête sur le modèle de la quête amoureuse. Dans le *Roland furieux*, la quête érotique est, certes, au centre du poème. Mais par sa valeur emblématique, et non pas parce que l'Arioste, à l'instar de Boiardo<sup>40</sup>, aligne toute quête sur l'impératif du désir érotique, ou la subordonne à lui<sup>41</sup>. C'est ainsi que la disparition momentanée d'Angélique de l'horizon narratif de la première séquence laisse émerger l'ombre de son frère – réapparition décalée du couple inaugural du *Roland amoureux* – en tant que destinataire d'une nouvelle quête, apparemment autre et déviante, parce que dépourvue de toute implication érotique. En fait, puisqu'il s'agit de s'en prendre métonymiquement, par casque interposé, à la tête, et donc à la raison, de Roland, elle est destinée à inaugurer, bien avant que la folie du paladin ne se déclenche

39. Cf. ZATTI Sergio, *Il “Furioso” tra epos e romanzo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1990, qui s'inspire de René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (mais qui néglige le rôle inaugural d'Argail).

40. Du moins dans les deux premiers livres du *Roland amoureux*. Dans le troisième, il n'a pas dû échapper à l'Arioste que la quête du poème semblait s'orienter, on l'a vu, vers de nouvelles directions.

41. Sur la réorientation que la quête imprime à l'aventure chevaleresque, cf. BRUSCAGLI R., “Ventura e inchiesta fra Boiardo e Ariosto”, in *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri Lischi, 1983, p. 87-116 ; SACCONI Eduardo, “Il soggetto del Furioso”, in *Il “soggetto” del “Furioso” e altri saggi...*, p. 200 et s..

au centre du poème, la mise en pièces de l'identité guerrière de Roland et de l'intégrité de son personnage – voire de tout personnage.

De façon concomitante, elle inaugure également la modalité narrative du morcellement des séquences, de l'action suspendue et différée par le narrateur, de l'entrelacement, en somme, qui fragmente l'enchaînement des actions entravées par l'interférence matérielle des parcours. Car le fantôme/fantasme qui désigne un nouvel objet à conquérir fait "dévier" aussi le narrateur qui, en différant la suite du récit, ouvre le premier grand "pont" narratif du poème, la première mise en attente d'une action qui ne sera reprise que onze chants plus loin, au beau milieu du palais d'Atlant<sup>42</sup>.

Les deux aspects qu'assume la quête dans le *Roland furieux* sont ainsi présents d'emblée (et d'emblée associés à la technique de l'entrelacement qui en est la réalisation narrative): quête des personnages poursuivant un objet matériel, et enquête du poème sur le désir et ses objets – autrement dit, sur ce qui fonde les relations interpersonnelles et structure les identités singulières. Dans la deuxième moitié du *Furieux* (où l'entrelacement cède progressivement la place à un enchaînement plus linéaire des séquences), ces deux aspects vont ensuite converger dans une même quête cognitive<sup>43</sup> qui se fait enquête sur les valeurs de l'univers chevaleresque et du monde contemporain, tous deux placés sous le signe de la non-correspondance, déjà énoncée par le narrateur dès les premiers vers du poème, entre "i voti" et "i successi"<sup>44</sup>, entre les fantasmes du désir et les frustrations de la réalité: entre la "verità effettuale della cosa" et l'"immaginazione di epsa", dit Machiavel<sup>45</sup>; *pro bono malum*, conclut l'Arioste<sup>46</sup>.

La solidarité du couple fraternel, brisée dans le *Roland amoureux* par la mort d'Argail, continue d'agir, dans le *Roland furieux*, en dépit de (ou grâce à) la disparition du frère, qui laisse émerger au premier plan la quête amoureuse, symbolisée par Angélique, mais qui devient aussi le promoteur de la quête fantasmagique de l'objet guerrier: les deux quêtes dont Roland est emblématiquement le sujet et l'objet.

En synthétisant les aventures du paladin, dispersées dans les trois livres de Boiardo, Arioste les soumet d'emblée à un recentrage qui, à travers l'imbrication étroite entre le sommaire des événements et les commentaires du

42. *OF*, XII, 23-65.

43. ZATTI S., *Il "Furioso"...*, *op. cit.*

44. *OF*, I, 9, : "contrari ai voti poi furo i successi".

45. Dans le chapitre XV du *Prince*.

46. C'est, on le sait, la devise sur laquelle s'achève le *Roland furieux*.

narrateur, place en même temps sous un nouveau jour la défaite militaire subie par l'armée chrétienne dans le *Roland amoureux*.

Une longue phrase de quatorze vers, qui enjambe deux strophes (I, 5-6) – et comporte plusieurs enjambements internes –, résume les péripéties boïardesques du comte, que l'amour entraîne d'abord loin de Charlemagne puis ramène près de lui alors que le conflit armé va s'engager aux alentours de Montauban<sup>47</sup>. Mais le distique final de la strophe 6 introduit un changement de rythme soulignant la réorientation du parcours narratif : l'arrivée de Roland sur le théâtre des exploits épiques coïncide avec une frustration (“e così Orlando arrivò quivi a punto; / ma tosto si pentì d'esservi giunto” : I, 6, 7-8) dont les deux vers ouvrant la strophe suivante (I, 7, 1-2) éclairent l'origine (“che vi fu tolta la sua donna poi”) et généralisent la raison (“ecco il giudicio uman come spesso erra !”). La présence du syntagme “che vi fu tolta”, remplaçant dans la troisième rédaction le “perché vi perse” des versions précédentes, est sans doute une correction dictée, comme le dit la note de l'édition Bigi (p. 97), par la conformité aux normes établies par Bembo, mais elle inaugure surtout les quatre polyptotes du même verbe qui scandent les deux strophes où le retour déceptif de Roland parmi les siens va de pair avec l'issue fallimentaire des desseins de Charlemagne<sup>48</sup>. Cette fois-ci, le deuxième commentaire généralisant du narrateur (“contrari ai voti poi furo i successi”) ne se détache plus du sommaire sur le mode exclamatif, mais il s'y intègre pour mieux dégager le parallélisme de la triple série de frustrations qu'encourent les initiatives individuelles de Roland et l'entreprise collective promue par Charlemagne. Le verbe de mouvement, dont le paladin était d'abord le sujet, cède la place, après une forme pronominale (“si pentì”)<sup>49</sup>, à la diathèse passive (“che vi fu tolta”; “or tolta gli è”) qui le

47. On a déjà vu que l'Arioste reprend l'action épique à partir de Montauban, tandis que Boiardo avait fait arriver Roland jusqu'à Paris assiégé.

48. “che vi fu tolta la sua donna poi: / ecco il giudicio uman come spesso erra! / Quella che dagli esperi ai liti eoi / avea difesa con sì tanta guerra, / or tolta gli è fra tanti amici suoi / senza spada adoprar, ne la sua terra. / Il savio imperator, ch'estinguer volse / un grave incendio, fu che gli la tolse. // Nata pochi dì inanzi era una gara / tra il conte Orlando e il suo cugin Rinaldo; / che ambi avean per la bellezza rara / d'amoroso disio l'animo caldo. / Carlo, che non avea tal lite cara, / che gli rendea l'aiuto lor men saldo, / questa donzella, che la causa n'era, / tolse, e diè in mano al duca di Baviera; // in premio promettendola a quel d'essi / ch'in quel conflitto, in quella gran giornata, / degli infedeli più copia uccidessi, / e di sua man prestassi opra più grata. / Contrari ai voti poi furo i successi; / ch'in fuga andò la gente battezzata, / e con molti altri fu il duca prigionero, / e restò abbandonato il padiglione” (*OI*, I, 7-9).

49. “E così Orlando arrivò quivi a punto / ma tosto si pentì d'esservi giunto” (*OF*, I, 6, 7-8).

soumet à l'épreuve d'une perte (fantasmatique) ressentie comme une soustraction, une dépossession d'autant plus douloureuse et traumatisante qu'il la subit sans pouvoir se défendre par le armes, des mains de l'empereur lui-même au sein de son propre camp et parmi ses amis. Mais la loi de l'attente déçue s'applique également aux intentions de Charlemagne : l'objet désiré – femme ou victoire – échappe toujours, toujours soustrait par d'autres. Et le sommaire s'achève sur le constat d'une situation désespérée, marquée par une triple faillite collective : la victoire escomptée a abouti à une défaite, Naime est prisonnier, le pavillon abritant Angélique n'est plus surveillé.

C'est donc dès le sommaire initial que l'Arioste mêle des événements déjà racontés par Boiardo à d'autres qui ne s'y trouvent pas, pour les soumettre tous aux lois narratives de la non-correspondance qui, dans son poème, gouverne le rapport entre le sujet et l'objet (on ne trouve pas ce qu'on cherche) et régit la dynamique des actions (on n'obtient pas le résultat escompté). D'emblée aussi, dès le début du poème, alors même qu'il n'y apparaît pas comme personnage de la narration, Roland est affecté d'abord par la soustraction d'Angélique puis par la dépossession de son casque, qui trouve dans l'injonction d'Argail son point de départ.

La transition entre la fin du sommaire et le début de la narration – entre l'énonciation préliminaire des lois qui structurent le poème et le démarrage des séquences qui en sont l'effectuation narrative – se fait presque imperceptiblement : rien que deux adverbes, "dove, poi che"<sup>50</sup>, deux indications, l'une spatiale, l'autre temporelle, disant que l'histoire qui commence se relie à une autre, en présuppose une autre pour se développer ensuite dans son propre chronotope, selon les seules lois de sa narration qui décide de son espace et de son temps.

À l'apparition inaugurale d'Angélique dans le *Roland amoureux*, où elle avait éclipsé la présence de son frère, répond, dans le *Roland furieux*, l'apparition du spectre d'Argail, survenant après le début de la fuite de sa sœur, qui ne disparaît pas soudainement, grâce à l'anneau magique, mais entame sa longue course à travers le poème ariostesque en se soustrayant à sa situation de femme objet, "mercede" de la rivalité entre les deux cousins.

50. "Dove, poi che rimase la donzella / ch'esser dovea del vincitor mercede, / inanzi al caso era salita in sella, / e quanto bisognò le spalle diede, / presaga che quel giorno esser rubella / dovea Fortuna a la cristiana fede : / entrò in un bosco, e ne la stretta via / rincontrò un cavalier ch'a piè venia" (*OF*, I, 10).

Le narrateur dit où la fuite d'Angélique a commencé – un adverbe de lieu qui déclenche tout le “poème du mouvement”<sup>51</sup> –, ce dont elle s'éloigne, sans rien poursuivre; cependant, dès qu'elle aperçoit Renaud, Angélique, qui continue de ne rien chercher, sait loin de qui elle veut s'enfuir, et cela suffit pour déterminer une première perte, qui est une perte de contrôle, d'elle-même et de la situation<sup>52</sup>. Et sa fuite précipitée se fait maintenant désordonnée, livrée à l'initiative de son cheval. Angélique fuit donc Renaud, mais continue de ne rien poursuivre; n'étant titulaire d'aucune quête, elle ne doit rien à personne ni ne cherche rien: seule de son espèce, personnage extraordinaire de femme qui se suffit à elle-même – mais qui ne peut exister que par la fuite. Personnage tellement extraordinaire que, quelques strophes plus loin, l'Arioste lui attribue, à elle aussi, une quête, et donc une forme de dépendance à l'autre, la perception d'un manque<sup>53</sup>. Tous les autres cherchent ce qui leur fait défaut ou dont ils se croient privés (un cheval, une femme, un casque), ce qu'ils voudraient avoir mais qui leur a été soustrait, réellement (Bradamante cherche Roger, qu'Atlant garde prisonnier) ou fantasmatiquement (Sacripant est jaloux de Roland<sup>54</sup>), tandis que, si Angélique se retrouve à son tour dotée d'une quête, celle-ci ne vise pas un objet matériel mais porte sur un projet: le retour à sa terre natale<sup>55</sup>.

La fuite d'Angélique, devenue un parcours orienté, se poursuit pendant dix-neuf chants, jusqu'au moment où elle trouve ce qu'elle ne cherchait pas: l'amour. Et cet amour, dont elle est d'abord le sujet avant que d'en être l'objet<sup>56</sup>, ne contribue pas à dévier mais, bien au contraire, à réaliser son projet, sa quête initiale. Sauf que l'histoire d'une femme protagoniste, sujet d'amour et responsable de son parcours, sort nécessairement de l'horizon du poème. Angélique amoureuse, mariée, prête à partager son

51. C'est la définition bien connue qu'en donne Calvino.

52. “[...] pallida, tremando, e di sé tolta, / lascia cura al destrier che la via faccia” (*OF*, I, 13, 5-6): où l'on retrouve le verbe “togliere”.

53. *OF*, I, 50.

54. C'est ce qu'il exprime dans les célèbres strophes de la rose (“La verginella è simile alla rosa/...”: *OF*, I, 42-44).

55. “Al patrio regno, al suo natio ricetto, / seco avendo costui [=Sacripant] l'animo torse: / subito in lei s'aviva la speranza / di tosto riveder sua ricca stanza” (*OF*, I, 54, 5-8). Cette strophe dit à quel point la proximité physique peut être trompeuse: dans les quatre premiers vers, Sacripant se réjouit d'être enlacé par Angélique; dans les quatre suivants, Angélique, qui tient Sacripant dans ses bras, s'éloigne aussitôt de lui par la pensée.

56. Non seulement Angélique soigne Médor et le sauve de la mort (*OF*, XIX, 20-25), mais c'est elle qui, la première, “[...] vistone i costumi e la beltade, / roder si sentì il cor d'ascosa lima; / roder si sentì il core, e a poco a poco / tutto infiammato d'amoroso fuoco” (I, 26, 5-8).

pouvoir royal avec Médor, et entamant avec lui la “bella istoria” de leur nouveau couple, n’intéresse plus le narrateur<sup>57</sup>; en fait de mariage, celui-ci suit d’autres pistes, qui ne se perdent pas dans les lointains de l’exotisme oriental mais se rapprochent de son propre présent (le mariage “impérial” du couple dynastique et le mariage “bourgeois” des nouvelles du chant XLIII). Aussi Angélique quitte-t-elle le poème dans une posture renversée et cocasse<sup>58</sup> qui dit bien le renversement qu’a subi son personnage, depuis son origine boïardesque, et le rabaissement comique que lui vaut le fait d’avoir renversé toutes les attentes et tous les préjugés – à commencer par ceux du narrateur, solidaire de tous ses personnages masculins qui se sentent bafoués ou vengés par cette issue<sup>59</sup>.

C’est au cours de sa fuite réorientée, au moment où elle réaffirme son intention de poursuivre seule son chemin vers le Cathay<sup>60</sup>, qu’Angélique prive définitivement Roland de son casque<sup>61</sup>. Elle ne s’en était emparée que par jeu, mais elle le laisse tomber par mégarde dès que l’approche de Ferragus la contraint à reprendre sa course. Et c’est ainsi que l’Espagnol le ramasse au bord de la rivière – encore une... – où il avait roulé<sup>62</sup>. Par une remise en cause ironique du rapport entre les deux frères, elle se trouve être l’adjuvant, inattendu et involontaire, grâce à qui Ferragus atteint, onze chants plus loin, l’objet qu’Argail lui avait désigné dans la séquence initiale du poème. Mais, ce faisant, c’est surtout par elle que Roland, déjà touché au cœur, est atteint à la tête, au cours de son cheminement préluant à l’explosion de la folie.

La première des deux rencontres entre Angélique et Roland – elle va être expulsée hors du poème par la seconde – a donc lieu à l’intérieur du palais d’Atlant.

57. “Quanto, Signor, ad Angelica accada / dopo ch’uscì di man del pazzo [=Roland] a tempo; / e come a ritornare in sua contrada / trovasse e buon naviglio e miglior tempo, / e de l’India a Medor desse lo scettro, / forse altri canterà con miglior plettro” (*OF*, XXX, 16, 3-8).

58. “nel medesimo momento che si trasse / l’anello in bocca e celò il viso bello, / levò le gambe ed uscì de l’arcione, / e si trovò riversa sul sabbione” (*OF*, XXIX, 64, 5-8).

59. *OF*, XXIX, 73, 5-74, 4.

60. Angélique songe d’abord à se faire accompagner par l’un de ses amoureux, et opte pour Sacripant, qu’elle délivre du palais d’Atlant en même temps que Roland et Ferragus, puis décide de poursuivre seule son voyage (*OF*, XII, 35).

61. *OF*, XII, 52-3.

62. *OF*, XII, 57-64.

Tandis que le premier château construit par le magicien était un lieu-prison, clos et infranchissable, qui enfermait hors du temps, de l'histoire et de la mort<sup>63</sup>, le palais est un lieu-piège, dont on croit pouvoir sortir, mais où l'on revient pour être pris dans un mouvement aussi vain qu'incessant. Peu importe que ce qu'on désire se trouve matériellement là (Ferragus et Roland y sont captifs en même temps, ainsi que Bradamante et Roger) ; on ne voit, entend et poursuit qu'un simulacre trompeur, aux apparitions intermittentes, qui, en appelant à l'aide, en s'exhibant dans une situation de détresse, réactive les projections de la rivalité mimétique, où le sujet s'égaré et se perd.

Le processus fantasmatique de la quête, enclenché par l'ombre d'Argail, régit également la capture des différents personnages dans ce palais, où ils se trouvent enfermés après avoir poursuivi les deux fantasmes à la fois : de l'objet désiré et de celui qui le détient et l'emporte. Le mécanisme de l'apparition fantasmatique se reproduit, aussi réelle pour ses destinataires que l'était, pour Ferragus, le fantôme d'Argail. Même les mises en garde de Mélisse, la magicienne qui prévient Bradamante contre les pièges du palais, ne peuvent rien face à la puissance de l'illusion et de ses simulacres<sup>64</sup>. Et le caractère fantasmatique de toute quête est encore mieux souligné du fait que, après la disparition du fantôme – propriétaire légitime du casque qui lui revient autant que destinataire indu de la quête renouvelée de Ferragus –, c'est le fantasma de l'autre qui va piéger les principaux protagonistes des premiers chants<sup>65</sup>, prenant ainsi la place des multiples simulacres de l'obstacle que le merveilleux romanescque faisait surgir dans le *Roland amoureux* : le palais d'Atlant est bien le lieu où fantasma et simulacre se conjuguent pour enfermer les héros dans la capture de l'illusion et dans les errements de ses parcours circulaires – autant de méandres d'une identité égarée.

Si l'on peut distinguer, comme le fait Zatti en suivant Freud, entre les deux modalités du rapport à l'objet de désir que sont la sublimation et l'idéalisation<sup>66</sup>, Arioste cependant les associe, d'abord en enfermant Roland, victime de l'idéalisation, dans le palais d'Atlant, où la sublimation conduit Ferragus et Sacripant, puis en entrelaçant les séquences de la

63. QUINT D., *The figure of Atlante...*, déjà cité.

64. *OF*, XIII, 48-53. Malgré ces mises en garde, Bradamante suivra le simulacre de Roger à l'intérieur du palais.

65. Roland, Roger et Bradamante, dont la capture est racontée ; Sacripant et Ferragus, qui s'y trouvent lorsque Angélique les libère.

66. ZATTI, II "*Furioso*"..., ch. 4.

folie de Roland et de la discorde dans le camp païen : des séquences où le déchaînement de la folie, qui détruit la personnalité du paladin jusque dans son apparence extérieure, va de pair avec l'explosion des rivalités qui annulent toute possibilité d'adéquation entre l'identité guerrière revendiquée et la possession légitimée d'un objet (femme ou armure).

Après la disparition d'Angélique, l'acheminement du poème vers sa conclusion épique, et la succession plus linéaire des séquences qu'elle implique, n'annulent pas, loin de là, les marques de la dispersion, du démembrement d'une identité chevaleresque qui ne peut plus prétendre à se reconstituer comme une intégrité de la personne et une totalité d'attributs légitimement détenus<sup>67</sup>. La pleine restauration d'une stature guerrière ne se vérifie en fait pour aucun personnage<sup>68</sup> : Roland est privé jusqu'au bout du casque qui était le sien ; Roger garde l'armure d'Hector qu'il avait gagnée en tuant Mandricard, mais son épée, qui avait été conquise par Roland, et son cheval, qui avait appartenu à Sacripant, sont le fruit d'un vol, perpétré par Brunel ; Gradasse obtient, mais sans les conquérir, Durandal et Bayard<sup>69</sup> qu'il convoitait depuis les premières strophes du *Roland amoureux*, mais il se sert de l'épée, qui est celle de Roland, pour tuer Brandimart, et, lorsqu'il est à son tour tué par le comte, sa foi en la puissance des armes a définitivement vacillé<sup>70</sup> ; Rodomont engage le duel final contre Roger avec une armure qui n'est pas la sienne, restée dans le mausolée d'Isabelle ; et Roger a beau être solennellement escorté par tous les paladins portant les pièces de son armure, c'est d'un coup de poignard dans les yeux qu'il achève son rival dans les tout derniers vers du poème. Contrecoup ironique de cette non-correspondance, de cette inadéquation définitive entre l'armure et le personnage : Ferragus, qui obtient le casque de Roland et le garde, se conformant ainsi à l'injonction de l'ombre d'Argail, est ensuite terrassé par Bradamante, qui détient la lance d'or<sup>71</sup>.

67. Il y a là le renversement (sans doute ironique, mais pas seulement) du trop plein d'attributs guerriers qui caractérise la démesure épique.

68. Je généralise ainsi la remarque que D. Boillet fait au sujet de Bradamante (BOILLET Danielle, "La petite folie de Bradamante dans le *Roland furieux* de l'Arioste", in *Heroïsme et démesure dans la littérature de la Renaissance. Les avatars de l'épopée*, éd. ALEXANDRE Denise, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1998, p. 75-103 : 102.

69. C'est Roger qui lui donne Durandal, à l'issue du duel où il tue Mandricard ; quant à Bayard, Gradasse le trouve par hasard dans une grotte.

70. Ce qui est d'ailleurs souligné à deux reprises : *OF*, XLI, 85, 1-2 ; XLII, 10.

71. *OF*, XXXV, 75-79.



L'invention boïardesque des deux fontaines avait conféré une valeur objective et externe à la structure triangulaire qui détermine les avatars du désir. Dans le *Roland furieux*, l'élimination définitive de leurs effets<sup>72</sup> s'accompagne de la mise en évidence du caractère fantasmatique propre à cette structure, puisque Renaud se trouve aux prises avec les deux personnifications allégoriques<sup>73</sup> des pulsions contradictoires qui alimentent son conflit intérieur. Lequel a pu se poursuivre bien au-delà de la disparition effective de son objet (Angélique ayant quitté depuis plusieurs chants les lieux du poème) justement parce qu'il n'a aucun rapport avec sa consistance réelle. Mais l'amour propre, ou le souci de soi, qui délivre Renaud de son désir aliéné, ne le soustrait pas pour autant au mécanisme de la quête, puisqu'il repart aussitôt à la recherche de Bayard. Qu'il finira, certes, par récupérer, mais une fois que le poème aura transformé son retard diégétique en écart structurel.

Soumis tardivement aux affres de la jalousie, il arrive ensuite à Lampéduse après la conclusion du triple duel, mettant fin à l'affrontement épique entre les deux camps, auquel il aurait souhaité participer. Entretemps, il a raté l'épreuve du hanap<sup>74</sup> : non pas parce qu'il s'y refuse, mais parce qu'il le fait au nom d'une évaluation frileuse des risques encourus<sup>75</sup> qui, loin de le désigner comme le héros positif d'une prudence<sup>76</sup> reconvertie en calcul du moindre risque, le met en retrait, et en porte-à-faux, face au problème crucial de l'inadéquation entre les intentions et les résultats, dont l'expérience seule, et non pas la "credenza"<sup>77</sup>, peut venir à bout. Là-dessus, le mot de la fin viendra de la protagoniste de la deuxième nouvelle qui lui est racontée dans le chant XLIII<sup>78</sup>. Argie, qui sait susciter

72. *OF*, XLII, 44-67.

73. Dont l'une, la jalousie, est bien plus monstrueuse que tous les simulacres de l'obstacle surgissant dans les forêts du merveilleux romanesque.

74. Il s'agit de boire à un hanap dont le liquide se renverse aussitôt sur le buveur si sa femme est infidèle. Renaud hésite, puis s'y refuse (*OF*, XLII, 97-104 ; XLIII, 6-8).

75. "Mia donna è donna, ed ogni donna è molle: / lasciàn star mia credenza come stasse. / Sin qui m'ha il creder mio giovato, e giova; / che poss'io megliorar per farne prova? / Potria poco giovare e nuocer molto; / che 'l tentar qualche volta Idio disdegna. / Non so s'in questo io mi sia saggio o stolto; / ma non vo' più saper che mi convegna" (*OF*, XLIII, 6, 5-7, 4).

76. C'est l'interprétation qu'en donne Santoro (SANTORO Mario, "La prova del nappo e la cognizione ariostesca del reale", in *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989, p. 167-184).

77. Cf. "credenza" et "creder" dans la réflexion de Renaud.

78. Racontée après l'histoire du hanap, c'est une nouvelle qui revient sur la question de l'infidélité dans le mariage, mais dont, cette fois, les deux partenaires se rendent coupables : un thème spécifiquement *novellistico*, ou "comique", donc, qui laisse à la femme le mot de la fin.

l'occasion et intervenir tempestivement pour que l'expérience soit profitable – sans différer, comme le fait son mari, le moment de réagir –, sait aussi mettre de côté l'évaluation comptable des torts réciproques, pour qu'ils se regardent et s'acceptent tous deux tels qu'ils sont et parviennent à connaître leur propre faiblesse à travers l'acceptation de celle d'autrui<sup>79</sup>. Dure loi de l'expérience, qui impose de prendre acte du manque et des manquements : de l'écart, en somme, entre toute idéalisation de l'autre et son comportement effectif. Que cette morale – qui est en fait une éthique – soit énoncée dans le contexte "comique" de la dernière nouvelle du poème n'enlève rien à sa validité, bien au contraire : racontée pendant que le bateau de Renaud longe les berges de l'univers courtois de l'auteur, elle se trouve singulièrement proche du temps de l'écriture, tandis que Renaud s'en éloigne, lesté d'un retard, et image d'un écart, que rien ne viendra plus combler.

La récupération de Bayard, devenu entre-temps le cheval sur lequel Agramant s'engage dans le triple duel, s'effectue après les trois morts – de Brandimart, Agramant et Gradasse – par lesquelles s'achève le recentrage épique de la diégèse.

Si, comme le dit David Quint, le poème doit assumer la confrontation avec la mort, que l'aventure chevaleresque ne cesse de différer, son irruption n'est que bien imparfaitement clarificatrice, dès lors que, pour aucun des participants (à l'exception de Sobrin, le troisième païen, doté d'un rôle secondaire que sa conversion ne va guère rehausser), il n'y a de pleine coïncidence entre l'identité guerrière, chrétienne ou païenne, et l'équipement – par ailleurs incomplet – dont ils disposent<sup>80</sup>.

Argail, le premier personnage qui succombe dans le *Roland amoureux*, avait déjà subi la dispersion de ses attributs magiques. À cette dissémination occasionnelle s'oppose, chez Boiardo, la récupération par

79. "S'io ti parvi esser degna d'una morte, / conosci che ne sei degno di cento; / e ben ch'in questo loco io sia sì forte, / ch'io possa far di te il mio talento, / pure io non vo' pigliar di peggior sorte / altra vendetta del tuo fallimento. / Di par l'avere e 'l dar, marito, poni; / fa, com'io a te, che tu a me ancor perdoni, // e sia la pace e sia l'accordo fatto/ch'ogni passato error vada in oblio, / né ch'in parole io possa mai né in atto / ricordarti il tuo error, né a me tu il mio" (*OF*, XLIII, 142-143, 4).

80. Chez les païens, Agramant monte Bayard et Gradasse manie Durandal; chez les chrétiens, c'est Roland qui distribue les attributs guerriers de Roger, venus s'échouer, dans une sorte de vaisseau fantôme, sur la plage de Lampéduse : il garde Balisarde, l'épée, donne l'armure à Olivier et Frontin, le cheval, à Brandimart, lequel se sent plusieurs fois en danger dans son armure peu solide, qui ne le protégera pas, lorsque Durandal va s'abattre sur lui.

Brandimart du cheval puis de l'armure d'Agrican<sup>81</sup> (le roi tartare auparavant tué par Roland au cours du duel le plus célèbre du poème<sup>82</sup>), qui est une transmission de qualités guerrières à l'enseigne de la courtoisie. Ce que le *Roland furieux* brise, c'est la continuité exemplaire ainsi instaurée entre la récupération de l'armure d'autrui et le partage des mêmes valeurs, fondatrices de l'identité guerrière. La revendication d'un droit de propriété sur telle ou telle arme traduit, dès lors, une contradiction dans les faits entre l'image idéalisée de soi et l'appropriation prédatrice à laquelle le personnage se livre.

Le chant de la discorde situe à l'intérieur du seul camp païen ces conflits d'intérêts, dont le pouvoir destructeur prélude à la défaite militaire. Mais si le camp chrétien est à l'abri de ce type de conflits, il sera cependant concerné par leurs répercussions au moment décisif du triple duel, où les champions des deux armées sont pareillement affectés par les conséquences tragiques de l'inadéquation entre le personnage et son équipement guerrier. À l'issue du duel, Roland a beau récupérer Durandal, et Renaud Bayard, mettant ainsi fin au processus déclenché par Gradasse dans le *Roland amoureux*, le manque, instauré par la soustraction du casque de Roland, n'est jamais résorbé et un écart demeure, dont la béance est dramatiquement représentée par l'implication de Roland dans la mort de Brandimart, tué par son épée.

Le triple duel sur lequel s'achève la guerre ne met pas fin au poème – et pas seulement parce qu'il lui faut la conclusion virgilienne que va lui donner l'ultime affrontement entre Roger et Rodomont, modelé sur celui qui oppose Enée à Turnus.

De la perception subjective de la perte, qui est celle, liminaire, de Roland, à travers les fantômes destructeurs suscités par la structure triangulaire du désir, le texte conduit, dans sa dernière partie, à la prise en compte d'un manque objectif, jamais comblé : s'il l'est, le personnage – Angélique – est expulsé cavalièrement hors de la narration. Loin d'être le gage d'une totalité restaurée, la conquête, la possession ou la récupération de l'armure comporte toujours une faille, il y a toujours une pièce qui manque (le casque de Roland), une arme dont l'appartenance demeure douteuse (l'épée de Roger, que Roland hésite à lui rendre<sup>83</sup>), ou dont la réappropriation oblige à assumer une tragédie que l'on n'a pas su empêcher (la mort de Brandimart).

81. *OI*, II, XIX, 20 ; 25-28. Sur cet épisode, cf. SACCONI, *Boiardo...*, déjà cité.

82. *OI*, I, XVIII-XIX.

83. *OF*, XLIV, 17.

C'est sur cet écart, sur cette irréparable non-adéquation que revient la dernière *gionta* de la troisième rédaction<sup>84</sup>, pour que la conversion, annoncée et escomptée, du héros dynastique aboutisse à l'ébauche d'une véritable identité nouvelle. Alors que l'accumulation de toutes les sources, subjectives et objectives, d'antagonisme a plongé Roger dans la situation sans issue d'un duel où il se battrait, réellement et symboliquement, contre lui-même, la courtoisie dont Léon se réclame pour mettre fin à sa rivalité avec Roger – et sortir le poème des impasses du désir mimétique – sanctionne définitivement l'impossibilité de résoudre par le verdict des armes et par l'épreuve du duel les conflits, intérieurs ou relationnels, d'un univers chevaleresque désormais miné par la même crise des valeurs traditionnelles<sup>85</sup> que connaît le monde contemporain.

**Anna FONTES BARATTO**

---

84. La très longue séquence engendrée par le refus qu'opposent les parents de Bradamante à son mariage avec Roger, l'ayant déjà promise à Léon, le fils de l'empereur de Constantinople (*OF*, XLIV, 48-XLVI, 67).

85. Comme le montre, par exemple, dans l'exorde du chant XLIII, l'invective contre l'avarice, un vice étranger au monde chevaleresque, mais dont les parents de Bradamante vont être atteints.