

Gian Paolo Giudicetti

Notes sur l'allégorie dans le *Roland Furieux*

Le rôle de l'allégorie dans le *Roland Furieux* de Ludovico Ariosto touche de façon tangentielle le sujet de la monographie que je suis en train de terminer, et dont le sujet principal est l'analyse des discours des personnages. Empruntant une part de la méthodologie à la pragmatique linguistique (les maximes de Grice, les études de Sperber et Wilson, Mainguneau et autres), cette étude cherche par exemple à répondre à ces questions :

- Comment les personnages du *Furioso* utilisent-ils la parole ?
- Avec quels objectifs et selon quelles modalités ?
- Quels personnages utilisent mieux la parole, quels personnages savent convaincre leurs interlocuteurs et pourquoi ont-ils du succès ?
- Y a-t-il une évolution, en avançant dans le poème, dans l'utilisation de la parole de la part des personnages ?
- Quel rapport à la parole ont les personnages qui, dans le *Furioso*, réussissent le mieux? Sont-ils ceux qui s'expriment le mieux ou ceux qui parlent le moins ?

En affrontant particulièrement la quatrième question, qui concerne l'évolution des discours dans le poème, on est obligé de se poser avec insistance la question de la structure du *Roland Furieux*. D'abord, il s'agit d'une histoire très complexe, avec beaucoup de personnages, mais aussi trois trames principales :

- a. La poursuite d'Angelica de la part de plusieurs chevaliers amoureux d'elle, parmi lesquels Orlando et Rinaldo ;
- b. La guerre entre l'armée de Charlemagne et l'armée païenne, avec la victoire finale des chrétiens ;
- c. La relation entre Ruggiero et Bradamante qui se trouvent, se perdent, à la fin se marient.

Au-delà de l'histoire, aujourd'hui, les critiques sont presque unanimes à reconnaître qu'il y a deux parties dans le *Roland Furieux*, avec une différence de ton et d'inspiration, mais aussi de significations :

- du point de vue de la trame, la première partie est dominée par la digression, la dispersion, le labyrinthe ; la deuxième partie est linéaire et orientée vers une conclusion :
- du point de vue des personnages, le personnage représentatif de la première partie est Angelica, poursuivie par plusieurs chevaliers amoureux d'elle, parmi lesquels Orlando (le Roland de la *Chanson de Roland*). Il s'agit d'amour individuel, aventures, folie d'amour. Les personnages les plus exemplaires de la deuxième partie sont Ruggiero et Bradamante, le couple qui se mariera et à partir duquel naîtra la descendance des Este, la famille de Ferrara, ville de l'Arioste. Il s'agit, dans la deuxième partie, d'un amour orienté vers le futur. En plus, Bradamante est chrétienne, Ruggiero païen et l'étape qui précède nécessairement le mariage est la conversion de Ruggiero au christianisme, son baptême. En cela aussi, il y a un retour à l'ordre.
- du point de vue des valeurs, la première partie est dominée par le divertissement, l'aventure chevaleresque ; la deuxième par un pessimisme à la Machiavelli et par la mélancolie. Cette mélancolie est due à la disparition de certains personnages parmi les plus amusants ou les plus émouvants qui sont morts ou sont sur le point de mourir (Mandricardo, Zerbino, Isabella, Rodomonte), ou bien ils ont émigré vers d'autres contrées (Angelica), ou encore ils se sont convertis de la folie plus ou moins enracinée à l'assomption sans compromis des valeurs épiques et chrétiennes (Orlando, Astolfo). Le lecteur perçoit, grâce à des traces textuelles, que le *divertissement* de la lecture est sur le point de terminer ; de la même façon, les personnages, après une jeunesse aventureuse par-ci par-là dans plusieurs continents, reviennent pour toujours au centre de l'empire chrétien.

Pour bien comprendre la structure du *Furieux*, il faut rappeler qu'il est le prolongement de l'*Orlando Innamorato*, oeuvre que Boiardo à sa mort (1494), n'avait pas terminée et qui contient, pour ainsi dire, seulement la partie romanesque, les amours d'Orlando, déjà amoureux d'Angelica. La différence narrative principale est que l'*Orlando Innamorato* reste confiné dans la digression, l'alternance d'épisodes, alors que le *Furieux* doit se conclure, procéder vers une fin. Ainsi, un critique américain a écrit : "The *Innamorato* is the *romanzo* of *copia* and multiplicity, the poem without end. Ariosto superimposes a teleological epic structure upon the digressive romance narrative of Boiardo's poem" (D. Quint, *The Figure of Atlante*).

La première partie, que certains font terminer au chant XXIII, d'autre entre le chant XXVII et XXX, est la plus amusante à lire, alors que sur la deuxième il existe un problème critique : certains lecteurs, qui la trouvent ennuyeuse, la considèrent comme une erreur poétique de la part de l'Arioste, un « mistake [...] radical and disastrous » (D.S. Carne-Ross, *The One and the Many : A Reading of the O.F.*), et ils voudraient même que cette partie n'existe pas, alors qu'une attitude meilleure que celle qui chercherait à améliorer un chef-d'œuvre comme le *Roland Furieux* est celle qui cherche à expliquer le rôle structurel de cette deuxième partie, lié à la mélancolie dont je parlais, à la conscience que ce monde d'aventures, de récits, de digressions, est destiné à se conclure et c'est cette conscience qui donne de la valeur à l'amusement de la première partie.

D'ailleurs, il ne faudrait pas imaginer les deux parties comme séparées de façon manichéiste. Déjà dans la première partie, il y a des passages et des tons qui ne peuvent pas être réduits à la légèreté et à l'amusement. Un autre critique a écrit : "an attentive listener might sense a bitter edge, a disturbing crack, in the singer's voice – one which betrays awareness of a poetic project doomed to failure and to being swallowed by the madness and death it so yearns to transcend" (Ascoli, *Ariosto's Bitter Harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*).

Dans le chant XIV se rencontrent des personnages parmi les plus typiques de la première partie, comme Mandricardo, et des présences allégoriques comme celle de la Discordia. Commençons par lire un extrait sur Mandricardo.

Chemin faisant toutefois, il console Doralice dont les yeux et les joues délicates étaient mouillées de larmes. Il invente et imagine les moyens de pénétrer jusqu'à son cœur. Depuis longtemps, lui dit-il, le bruit de sa beauté l'a touché ; il n'a pas voulu quitter sa patrie et les riches domaines qui seuls au monde méritent le nom de grands, pour voir la France ou l'Espagne, mais uniquement pour contempler ses traits charmants (XIV, 57).

Mandricardo est un des seuls personnages du *Furieux* qui parle bien, qui sait séduire, qui sait concilier émotion, faculté de s'intéresser aux belles femmes, et le sang-froid suffisant pour savoir les séduire, alors que Orlando, par exemple, quand il est amoureux, devient tout rouge et ne sait pas prononcer un mot.

Lisons encore un extrait à propos de cette œuvre de séduction :

Ces paroles et d'autres semblables que l'amour lui-même dictait de sa propre bouche à Mandricart, allaient tout doucement au cœur affligé de la jeune fille et commençaient à la consoler. La crainte cède d'abord et puis la douleur qui lui avait percé l'âme. Puis elle parut

écouter sans impatience et même avec plaisir ce nouvel amant. Enfin lui faisant de plus douces réponses, lui montrant beaucoup d'affabilité et de politesse, elle ne lui refuse plus d'arrêter sur ses yeux les siens où brille la tendresse. Alors le païen fort expérimenté en amour et qui n'en était pas à son coup d'essai commença non seulement à espérer [...] (XIV, 59-60)

Le narrateur lui-même s'amuse à raconter de l'amour entre Mandricardo et Doralice. Il raconte par exemple qu'ils passèrent la nuit ensemble : il feint de ne pas savoir ce qu'ils ont fait, mais, il ajoute, en tout cas, «le lendemain, ils se levèrent plus gais et plus joyeux » (XIV, 63). Dans le chant XIV, il y aussi une présence religieuse plus forte qu'ailleurs dans le poème. Alors que dans d'autres phases du poème, les personnages religieux sont souvent parodiés, comme un ermite impuissant qui, dans le chant VIII, cherche en vain à violer Angelica, ici la situation est plus ambiguë.

La présence de la religion accompagne la fréquence insolite d'allégories. C'est l'archange Michel qui, mandaté par Dieu, se charge de trouver la Discorde. Pourquoi la cherche-t-il ? Parce que les chrétiens sont en train de perdre la guerre contre les païens et, pour gagner, le Dieu chrétien ne trouve pas d'autre solution que de semer la pagaille parmi les païens. L'unité chrétienne s'opposera à la discorde parmi les païens.

Dans un premier temps, pourtant, des sentiments comme l'amour, plus vif parmi les païens que parmi les chrétiens, ont l'avantage sur la puissance de l'Allégorie. Au chant XXIV, 19, par exemple, Rodomonte et Mandricardo, les deux sont païens, s'affrontent pour Doralice, qui s'interpose et, avec la force de son amour, réussit à les séparer. Lisons une octave qui oppose explicitement les allégories (la Discorde, mais aussi l'Orgueil) et l'amour :

Ils [Rodomonte et Mandricardo] avaient en ce moment à leurs côtés la Discorde impatiente, ennemie de toute paix et de toute trêve, et l'Orgueil, qui ne consent pas à ce traité, et ne souffrira pas qu'il soit exécuté ; mais l'Amour, présent aussi, était plus fort qu'eux, car sa puissance n'a point d'égale, et ses traits vainqueurs forcèrent la Discorde et l'Orgueil à rester en arrière (XXIV, 114).

Il est vrai qu'ici l'Amour aussi semble allégorisé, mais, dans le poème, alors que la Discorde apparaît en tant que personnage allégorique, l'amour est toujours incarné dans des personnages.

C'est seulement dans la deuxième partie que l'Amour s'affaiblit et disparaît en face des valeurs allégoriques et des valeurs épiques. Ainsi, Mandricardo mourra parce qu'il n'écouterà

plus Doralice, qui l'implorera de ne pas combattre contre Ruggiero. C'est donc Ruggiero, le représentant de la ligne épique, qui tue Mandricardo, un des personnages les plus digressifs et fantaisistes. Dans la deuxième partie, Orlando, devenu fou d'amour, s'assagit, oublie Angelica, il est sottement content de l'oublier et il retourne tout heureux à combattre avec les chrétiens contre les païens, guerre dans laquelle il jouera un rôle décisif. La phase du retour à la raison d'Orlando est parmi les plus allégoriques. Sa raison est représentée par un liquide contenu dans une ampoule et conservé sur la Lune, où on conserve, raconte l'Arioste, toutes les choses qui sont perdues sur la Terre : la gloire des empires, la jeunesse, les amours, et la raison. Pour permettre à Orlando de guérir, c'est son cousin Astolfo qui va sur la Lune, accompagné par l'évangéliste Jean, afin de récupérer la raison d'Orlando.

Ainsi la voie est ouverte pour la victoire chrétienne, consacrée par la victoire finale, dans un duel qui calque celui d'Enée et Turnus à la fin de l'*Eneïde*, de Ruggiero contre Rodomonte.

La vision de l'allégorie dans le *Roland Furieux* comme une figure qui est du côté opposé au poétique a des points de convergence avec celle romantique et idéaliste qui voit dans l'allégorie quelque chose qui fige la réalité, qui n'est pas assez souple pour s'adapter au monde. Dans le *Roland Furieux*, elle fige par exemple la communication entre Ruggiero et Bradamante. Bradamante est tout de suite impliquée dans la sphère généalogique au chant III, dans un des passages ennuyeux du poème, avec l'explication donnée à Bradamante par une magicienne, Melissa, des actes, surtout militaires, de ses descendants, c'est-à-dire des ancêtres des Este. Ruggiero et Bradamante se rencontrent brièvement à la moitié du poème, mais ils se séparent tout de suite et, chacun de son côté, ils sont rongés par la Jalousie, qui les amène à imaginer des trahisons de la part de l'autre. L'imagination se bloque dans des idées fixes qui ne correspondent pas à la réalité et seulement la conversion religieuse de Ruggiero leur permet de se rencontrer à nouveau et de se marier, sauf que dans le *Roland furieux*, le mariage est le tombeau de l'amour et le poème se terminera tout de suite.