Université Grenoble Alpes – UFR de Langues Étrangères
Università degli Studi di Padova – Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

DU « GRAN FEMINEO STUOLO » AUX « DONNE VALOROSE ». POUR UNE RELECTURE DES PERSONNAGES FÉMININS DE L'*ORLANDO FURIOSO*

Master LLCER – Double diplôme international – Études italiennes et Études françaises
Corso di Laurea Magistrale in Filologia Moderna – Percorso binazionale – Curriculum in Francesistica e Italianistica

Directrice : Patrizia De Capitani
Co-directeur : Franco Tomasi

Présenté par : Laurie Gondouin
N° étudiant : 10502801
N° di matricola : 1244132

Année scolaire 2020/2021

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mes deux directeurs de mémoire, Mme Patrizia De Capitani et Mr Franco Tomasi. Tous deux ont accueilli positivement mon sujet et m'ont accompagnée de la manière la plus régulière possible. Leur disponibilité, leur réactivité, leurs relectures précises m'ont permis de réaliser ce travail au mieux.

J'aimerais également adresser mes remerciements à mes camarades de classe. Nous nous sommes soutenus tout au long de ce Master, tant de l'apprentissage que dans les détails techniques qu'impose le caractère binational de la formation. Les échanges culturels entre nous ont été fructueux, et j'espère que ceux-ci continueront encore longtemps.

Je souhaite également remercier l'ensemble de mon entourage pour avoir contribué à la réalisation de ce mémoire, d'une part en en relisant certaines parties, d'autre part en émettant des avis critiques. Leurs visions extérieures et détachées du sujet m'ont souvent permis de recentrer mon propos. Mes parents, frères et sœurs, amis et Rémi m'ont soutenue du début à la fin et leurs encouragements m'ont été d'une grande aide.

Sommaire

Introduction 7

Partie I : Un profil de la femme conventionnel, héritier d'une longue tradition culturelle 16

Chapitre 1 : L'archétype de la femme comme construction littéraire 17

Chapitre 2 : La misogynie comme exaltation de l'imperfection féminine 51

Partie II : Un traitement de la femme teinté de modernité, écho d'une société en évolution 88

Chapitre 1 : La centralité de la défense du droit des femmes 89

Chapitre 2 : Une mise en lumière de thèmes de société 131

Conclusion 176

Annexes 181

Bibliographie 183

Résumé Français 193

Résumé Italien 194

INTRODUCTION

Le donne antique hanno mirabil cose
Fatto ne l'arme e ne le sacre muse;
E di lor opre belle e gloriose
Gran lume in tutto il mondo si diffuse.
Arpalice e Camilla son famose,
Perché in battaglia erano esperte et use;
Safo e Corinna, perché furon dotte,
Splendono illustri, e mai non veggon notte.

Le donne son venute in eccellenza
Di ciascun'arte ove hanno posto cura;
E qualunque all'istorie abbia avvertenza,
Ne sente ancor la fama non oscura.
Se 'l mondo n'è gran tempo stato senza,
Non però sempre il mal influsso dura;
E forse ascosi han lor debiti onori
L'invidia o il non saper degli scrittori.

Le dames de jadis ont accompli
Des faits de science et d'armes admirables ;
Et, de ces belles œuvres glorïeuses,
Grand' lueur dans le monde se diffuse.
Harpalice et Camille sont fameuses
Pour leurs us et adresse en la bataille ;
Et Sappho et Corinne, au cœur instruit,
Illustres à jamais, ne voient la nuit.

Les femmes sont montées à l'excellence
Dans toute science où se sont exercées ;
Quiconque prête attention à l'histoire
Entend toujours leur fame non obscure.
Si de longtemps le monde en fut privé,
Ce n'est pas pour autant que ce mal dure :
L'ignorance ou l'envie des écrivains
Ont sans doute offusqué leurs droits certains.[1]

Qu'il s'agisse des femmes de son temps ou d'époques passées, L'Arioste dans son *Roland Furieux* affirme une nette volonté de mettre en lumière ces dernières. Femmes guerrières, femmes érudites, femmes amoureuses, le poète entend tout le long du poème chevaleresque offrir une place de choix au *gentil sesso* dont les qualités et les vertus ont - selon lui - trop souvent été mises à l'écart au profit de la domination masculine, tant sur le plan physique qu'intellectuel.

1 L'Arioste, *Orlando Furioso*, traduction de Michel Orcel, Paris, ed. Seuil, 2000. Chant XX, str. i-ii.

Tout le long du *Furieux*, le poète s'attache à construire des portraits de femmes véritablement complexes, qui se détachent peu à peu de la figure de la *donna angelo stilnovistica*, en leur offrant une véritable profondeur ainsi qu'un développement psychologique poussé. Ainsi, si pour Angélique l'amour des paladins se trouve être une véritable source d'ennui, le personnage de Bradamante - qui a première vue est rattaché au stéréotype de la femme guerrière - est en réalité caractérisé par ses sentiments amoureux envers le chevalier Roger, sentiments qui guident la majeure partie de ses actions guerrières.

Durant toute l'œuvre, l'auteur offre à son lecteur une réelle recherche, un véritable approfondissement du caractère et des comportements humains en les examinant sous tous les angles possibles. Les femmes acquièrent alors une place importante au sein de l'œuvre, caractérisée par un changement de perspective, qui expose leurs désirs et leurs volontés au premier plan. Si les actions des personnages féminins bouleversent les rapports de force traditionnels des codes chevaleresques, la structure narrative offre elle aussi un changement de perspective pour le moins inhabituel. En reprenant le poème inachevé de Boiardo, *Le Roland Amoureux*, L'Arioste débute son travail avec l'histoire de la fuite d'Angélique, qui guidera les actions des chevaliers. Contrairement à la coutume traditionnelle de la littérature chevaleresque, le moteur de l'action n'est donc plus un homme, mais une femme, ce qui ancre dès les premiers vers l'œuvre dans une ère de modernité.

Bien que l'on ne puisse pas parler d'une réelle prédominance féminine dans la poème (voir annexe n° 1), la mise en lumière des personnages féminins n'est pas uniquement le reflet de la pensée de l'Arioste, mais bien d'une réelle réflexion sur la *questione femminile* et sur la place des femmes, tant en littérature qu'en société. Si la « querelle des femmes » a longtemps été étudiée dans de nombreux ouvrages théoriques, sur lesquels nous reviendrons, la place des femmes en littérature, et en particulier dans la littérature chevaleresque reste un thème à approfondir.

Durant le Moyen-âge, deux courants de littérature chevaleresque se distinguent. Le cycle carolingien, appelé aussi « matière de France », et le cycle breton, appelé

« matière de Bretagne ». Le cycle carolingien met en scène principalement les *gesta* des paladins de Charlemagne, tels que Roland, le duc de Naymes, ou encore Renaud de Montauban. Même si les femmes étaient présentes dans les romans carolingiens, ces dernières avaient toutefois un rôle marginal. En revanche, le cycle breton place les femmes au premier plan. En effet, ces dernières représentent l'amour, et l'amour est l'un des sujets principaux de la matière de Bretagne : prenons l'exemple de Lancelot, amoureux de Guenièvre, la femme du roi Arthur. Durant le cycle breton, l'amour était également considéré comme une manière de stimuler les guerriers, puisque Arthur emmenait les dames des chevaliers au combat, pour les soutenir.

À partir de la fin du XIIIe siècle, de nouvelles productions en langue franco-vénitienne voient le jour dans le nord-est de l'Italie, dont la plus célèbre est l'*Entrée d'Espagne*, qui relate les aventures de Roland et de Charlemagne. La matière de France trouve un écho tout particulier dans les romans franco – vénitiens, tout comme la matière de Bretagne en ce qui concerne les personnages féminins. La place de ces derniers au sein des romans croît de manière significative dans la littérature franco-vénitienne, tant en nombre que dans les rôles et les fonctions qu'elles remplissent. L'on passe des traditionnelles figures d'épouses ou de promises des chevaliers chrétiens aux toujours plus nombreuses princesses musulmanes qui s'enamourent de chevaliers chrétiens ; l'on retrouve également des créatures magiques, comme des fées ou des sorcières. Cette évolution du rôle des femmes s'inscrit dans un contexte d'importants changements sociaux, comme l'explique Marco Villoresi dans son ouvrage intitulé *La letteratura cavalleresca : dai cicli medievali all'Ariosto* en parlant des romans franco – vénitiens :

> Sul piano ideologico, preso atto del tramonto della civiltà feudale rappresentata nelle chansons de geste, i testi filtrano una nuova situazione sociale : alla propaganda delle virtù belliche e religiose sorrette da una devozione spinta fino al martirio, si sostituisce il valore dell'intraprendenza e della libertà individuale[2].

2 Villoresi Marco, *La letteratura cavalleresca : dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci editore, 2000, p. 48.

Cette volonté d'indépendance et de « liberté individuelle » se retrouve dans l'évolution croissante des personnages féminins en littérature et est notamment illustrée par le prédécesseur de l'Arioste, Boiardo dans son *Roland Amoureux*. Inséré dans un cadre carolingien autour des aventures de l'empereur français et de Roland, le poème du comte de Scandiano se propose à la lecture comme un héritage de la matière de Bretagne, dans la mesure ou les actions des personnages sont guidées par Amour. Qu'elles soient amantes, amazones ou enchanteresses, les femmes dégagent une réelle image de liberté, bien qu'elles soient toujours principalement associées à l'Éros, qui occupe une place véritablement centrale au sein de l'œuvre. De plus, si l'amour dans la tradition du cycle carolingien est un état psychologique inadéquat pour le guerrier, voire une condition de faiblesse, Boiardo bouleverse véritablement cette conception. L'amour n'est plus une cause d'imperfection ou de diminution des vertus morales, au contraire : Roland devient grâce à lui un meilleur chevalier, explique Denise Alexandre-Gras dans son ouvrage intitulé *L'héroisme chevaleresque dans le* Roland Amoureux *de Boiardo*.[3] En outre, les femmes et l'amour présentent de puissants pouvoirs puisqu'ils sont capables de modifier la psychologie du protagoniste : l'on passe dans l'*Amoureux* de l'image d'un Roland fort et invulnérable à un Roland tourmenté par ses désirs sentimentaux.

Ces profondes mutations, fruits d'un long processus tant social que littéraire se retrouvent dans l'œuvre de l'Arioste. En inscrivant son œuvre dans la tradition chevaleresque, le poète trouble les principaux codes du genre en développant le poème inachevé du comte de Scandiano. Dans le *Roland Furieux*, les femmes sont tout particulièrement mises en valeur, à travers de nouvelles conceptions élaborées par Boiardo. D'une part, les personnages féminins, aussi divers soient-ils, n'apparaissent plus à proprement parler comme de simples objets littéraires, synonymes d'élévations morales : qu'elles aient un rôle passif (comme Angélique jusqu'à sa rencontre avec Médor) ou actif (comme Marphise), toutes ont un rôle précis à jouer. Si certains chercheurs comme Edoardo Franciolli affirment que les femmes ne possèdent pas de

3 Alexandre – Gras Denise, *L'héroisme chevaleresque dans le* Roland Amoureux *de Boiardo*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1988, p. 94.

caractère propre[4], l'on peut toutefois affirmer que le poète a cherché à développer les sentiments humains, à appréhender les réactions émotionnelles, qui sont la plupart du temps incompréhensibles, mais qui restent néanmoins naturelles. Yves Bonnefoy dans sa préface à la traduction française du poème réalisée par Francisque Reynard explique que « L'Arioste promet dans ce *cosa mai detta in prosa mai nè in rima* une pensée de psychologue, et même de psychologue de profondeurs encore non reconnues dans la conscience. »[5]. Ainsi, c'est bel et bien une femme qui provoque la folie du plus célèbre et du plus robuste paladin de Charlemagne, de par le refus de l'amour. En exposant des thèmes tels que la jalousie, la passion, l'affirmation du désir féminin – tant moral que charnel – ou encore l'insoumission à l'autorité et au désir masculin, le poète ferrarais bouscule les codes traditionnels de la *donna-angelo*, et dresse des portraits caractérisés par l'imperfection féminine, en vue d'établir une représentation concrète de la réalité, ou plutôt des réalités humaines. En effet, toutes les représentations féminines sont caractérisées par leurs différences : certaines sont fourbes, d'autres sont amoureuses ; certaines sont passionnées, d'autres sont infidèles. Tout au long du poème, l'auteur dessine donc une nouvelle conception des femmes, résultat d'un long processus de mutations socio-culturelles, marquée par la revendication d'une plus grande autonomie féminine, d'un désir spontané, non conventionnel et non normé et d'une pleine reconnaissance des valeurs et des vertus féminines. Dire que l'Arioste serait un écrivain féministe serait évidemment un anachronisme ; toutefois, les éloges et la mise en lumière des personnages féminins nous permettent d'affirmer une volonté de la part du poète de placer ces derniers au centre de la sphère d'action et de les éloigner de leur rôle coutumier d'objets poétiques. D'autre part, la représentation des femmes dans le *Roland Furieux* ne se limite pas aux personnages. En effet, nombreuses sont les apostrophes directes à ses femmes lectrices, et nombreuses sont les allusions aux femmes de son temps dont il ne cesse de chanter les éloges. La construction des portraits féminins dans le *Furieux* relève donc d'un long processus socio-culturel, et il semble nécessaire de

4 Franciolli Edoardo, « Le figure femminili dell'*Orlando Furioso* », Vol. 29, 1960, *Quaderni grigionitaliani,* part. I, p. 22, consulté le 12/12/2020.

5 L'Arioste, *Roland Furieux*, préface d'Yves Bonnefoy et traduction de Franciscque Reynard, Paris, Gallimard, 2003, vol 1, p. 19.

lire, de comprendre et d'interpréter l'Arioste en relations avec ses réalités contemporaines.

La Renaissance fut une période de grandes transformations. Des découvertes scientifiques sur le système solaire ou l'anatomie, en passant par la découverte et le perfectionnement de l'imprimerie, c'est sans aucun doute la vitalité de la vie culturelle qui caractérisa le plus cette période. C'est notamment à l'intérieur des cours, grâce au mécénat, que l'art et la littérature eurent une formidable période de prospérité.

Cette période d'essor de la culture et des arts atteignit également la sphère féminine. Bien que les femmes des classes sociales basses ou moyennes n'eurent pas accès à l'instruction et devaient se cantonner aux travaux domestiques et à la vie familiale, les femmes de la cour, elles, eurent accès à l'apprentissage et à la culture. En effet, les humanistes étaient favorables à l'instruction féminine, mais tout en respectant certaines mesures : les connaissances féminines ne devaient pas être trop étendues, de peur que les dames puissent se rebeller ou devenir désobéissantes ; même pour les femmes de haute classe sociale, l'obéissance aux figures familiales masculines était fortement appréciée. Certains chercheurs, tels que Joan Kelly, affirment que la condition sociale des femmes s'est détériorée durant la Renaissance, en expliquant que même si ces dernières avaient accès à l'éducation, elles étaient soumises à l'autorité des précepteurs masculins, ce qui constituait par conséquent une perte de leurs libertés :

> D'une certaine façon, l'humanisme constitua un progrès pour les femmes ainsi que pour la culture en général. Il apporta la connaissance du latin et une formation classique aux filles ainsi qu'aux fils de la noblesse. Mais c'est précisément cette évolution, habituellement conçue comme un marqueur de l'égalité entre les femmes (nobles) et les hommes de la Renaissance qui accéléra le déclin de l'influence de la dame sur la société de cour. Elle la plaça ainsi que ses frères sous une autorité culturelle masculine. La fille de l'aristocratie médiévale, même si elle n'était pas scolarisée, était élevée à la cour d'une grande dame. Désormais, les précepteurs de ses frères façonnaient sa vision du monde, des éducateurs masculins qui, en tant

> qu'humanistes, réprimaient la romance et la galanterie pour promouvoir la culture antique, avec tous ses penchants patriarcaux et misogynes.[6]

En prenant l'exemple du *Livre du Courtisan* de Castiglione, la chercheuse affirme également que si les femmes, après leur mariage, devenaient des mécènes et commanditaient des œuvres littéraires ou artistiques, celles-ci étaient réalisées pour la cour et pour la magnificence de leurs maris : les épouses n'avaient donc qu'un rôle purement décoratif, et Kelly affirme que Castiglione a brossé des portraits féminins « normatifs »[7]. Cependant, l'élargissement de la culture constitua un changement important dans la perception des femmes sur la scène publique. Femmes de pouvoir ou femmes de lettres, nombreuses sont celles qui prônèrent l'émancipation féminine grâce au savoir, comme ce fut le cas pour Christine de Pisan dans *La cité des dames,* ou pour Cassandra Fedele[8] dans ses harangues.

Cette nouvelle place dans l'espace public accordée aux femmes concerna également l'Arioste. Le poète était en effet en contact avec certaines dames nobles de la cour, comme la fervente défenseur de la littérature et des arts Isabelle d'Este, sa belle sœur Lucrezia Borgia, dont il vanta la beauté, sa sœur illégitime, Lucrezia d'Este Bentivoglio, ou encore Vittoria Colonna. Au contact de toutes ces femmes nobles, lettrées, et désormais puissantes, qui ressentaient le besoin de se retrouver dans la littérature et les arts, le poète s'imprégna de ce nouvel essor de la culture féminine, et de toutes, il chanta les éloges dans son poème.

Cependant, ce nouvel élan de l'instruction féminine s'inscrivait également dans le contexte de la fameuse *querelle des femmes*. Ce débat – d'ailleurs principalement conduit par des hommes – visait à reconnaître, selon les opinions, l'infériorité, la supériorité ou l'égalité entre femmes et hommes dans les contextes socio-littéraires. Dès

6 Kelly Joan, « Les femmes ont-elles connu une Renaissance ?», n°36, 2019, *Tracés. Revue de Sciences humaines*, consulté le 09/12/2020.

7 *Ibidem*.

8 Fille d'une importante famille d'origine milanaise, Cassandra Fedele, née à Venise en 1465 et morte en 1558 fut l'une des plus importantes représentantes des femmes lettrées de la Renaissance. Sa formation en lettres lui permit d'acquérir une importante notoriété, notamment grâce à ses écrits et à ses talents d'oratrice.

le XIIe siècle, le rôle de la femme en société est mis en question. Bien qu'il s'agisse principalement d'exercices littéraires, de nombreux opposants et partisans de la défense des femmes s'affrontent. Ainsi, Francesco de Barberino, dans son traité *Reggimenti e costumi di donne* met en évidence la supériorité du sexe masculin ; si les femmes de Boccace dans son Decameron se détachent de l'image de la *donna-angelo*, et acquièrent une forme de dignité et d'autonomie, l'auteur écrit dans son *Corbaccio* : « La femina è animale imperfetto, passionato da mille passioni spiacevoli, e abbominevoli pure a ricordarsene, non che a ragionarne »[9]. Tout comme la littérature, la médecine, avant l'arrivée de l'Humanisme affirme aussi l'infériorité génétique et naturelle de la femme.

C'est dans ce contexte, tiraillé entre tradition, culture misogyne de la femme-objet décorative et la nouvelle place de la voix culturelle des femmes que s'inscrit la rédaction du *Roland Furieux*. Par conséquent, il serait incorrect de lire le poème dans une optique de littérature intemporelle. Certes, la question des femmes qui y est abordée reste moderne et d'actualité. Encore aujourd'hui, les femmes se battent de part et d'autre du monde pour revendiquer leur pleine autonomie, et ce combat est encore loin d'être fini. Cependant, si à la lecture du poème, les lectrices et lecteurs d'aujourd'hui peuvent sembler stupéfaits vis- à-vis de la modernité avec laquelle l'auteur aborde la question féminine, il semble nécessaire de ne pas oublier le contexte historique et social durant lequel il a été pensé et rédigé.

Tout le long du poème, l'Arioste fait une introspection, enquête sur les différentes personnalités de ses personnages, et en particuliers sur les personnages féminins. Si le narrateur lui-même n'offre pas de réelle prise de position définitive relative à la querelle, Deanna Shemek explique dans son article « Of women knights, arms, and love : the querelle des femmes in Ariosto's poem »[10] que le poète ne se contente pas d'opposer des qualités et des défauts de genre de manière binaire, tels que la gentillesse et le mal, mais qu'il complique ces oppositions de genre, en vue d'illustrer

9 Boccaccio Giovanni, *Corbaccio,* Introduzione e note di Francesco Erbani, Milano, Garzanti, 2016 (1re éd. 1988), p. 233.

10 Shemek Deanna, « Of Women, Knights, Arms and Love: The Querelles des Femmes in Ariosto's poem », Vol. 104, 1989, *MLN*, p. 69, consulté le 19/12/2020.

une réalité bien plus complexe. Selon la chercheuse, le chiasme introductif du *Furieux*[11] illustre l'ambiguïté de l'identification des personnages aux rôles de genre traditionnels. Si les conventions associent principalement les femmes à l'amour et les chevaliers aux armes, cette vision, bien qu'également représentée, est renversée : les femmes dans le *Furieux* ont droit aux armes, et les hommes à l'amour. Selon Shemek, aucune opinion personnelle n'est exposée dans ces premières lignes, et le lecteur doit choisir sous quel angle guider sa lecture : « It is finally the reader who must actively decide whether to organise line 1 as a chiusmus or as parallel construction »[12].

L'objectif de ce mémoire ne sera donc pas de démontrer que l'Arioste était un féministe *ante littéram,* mais bien de comprendre en quoi le poète dans son *Roland Furieux* expose t-il une représentation des femmes qui oscille entre traditions et nouveautés, reflet d'un monde alors en pleine transition. Pour cela, notre travail sera divisé en deux parties principales, elles mêmes subdivisées en quatre chapitres distincts. Notre première partie aura vocation à étudier le profil de la femme d'un point de vue conventionnel, héritier d'une longue tradition culturelle. Pour ce faire, nous aborderons dans nos deux sous-chapitres les thèmes de l'archétype de la femme objet et des traits misogynes présents dans le poème. Notre seconde grande partie sera ensuite destinée à analyser le traitement teinté de modernité que l'auteur fait des femmes, écho d'une société en évolution. Nous examinerons donc dans les deux derniers chapitres la centralité de la défense des droits des femmes ainsi que la mise en lumière de thèmes de société.

11 « Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori / le cortesie, l'audaci imprese io canto » (I, i – ii).
12 Shemek Deanna, « Of Women, Knights, Arms and Love », cit., p. 71, consulté le 19/12/2020.

PARTIE I : UN PROFIL DE LA FEMME CONVENTIONNEL, HÉRITIER D'UNE LONGUE TRADITION CULTURELLE

CHAPITRE 1 : L'ARCHÉTYPE DE LA FEMME COMME CONSTRUCTION LITTÉRAIRE

Le *Roland Furieux* est une œuvre qui encore aujourd'hui ne cesse d'être étudiée. En effet, l'un des sujets qui peut surprendre le lecteur au premier abord est l'actualité du poème, notamment en ce qui concerne le rôle et l'histoire des personnages féminins. Si ces derniers représentent une forme de modernité dans leurs manières d'être présentés, caractéristiques d'une période de transition culturelle, il serait incorrect de lire le poème dans une optique moderne, voir atemporelle à propos de la *questione femminile* qui encore aujourd'hui ne cesse de faire parler d'elle. Malgré certaines prises de position de la part des personnages et du narrateur qui démontrent une volonté d'exposer une plus grande autonomie et liberté des femmes, ces dernières restent toutefois très liées à certains codes littéraires et sociaux traditionnels.

SECTION 1 : DES ÉLÉMENTS DE DESCRIPTION CLASSIQUES

§ 1 : La beauté

L'un des premiers éléments relevant d'une description classique des femmes est leur beauté. Durant tout le poème, celle-ci est vantée par le narrateur ou par les personnages eux- mêmes, et ce thème se divise en plusieurs catégories distinctes. Tout au long du *Furieux*, ce motif est en effet présenté et questionné de manière différente. L'une des premières formes de beauté que l'on retrouve est une beauté « conforme », où l'apparence de la jeune fille va de pair avec son éducation et son intelligence, caractéristique traditionnelle des codes sociaux aristocratiques médiévaux. La triple description beauté/intelligence/éducation n'a pour autre but que d'élever moralement les jeunes femmes aristocrates. L'Arioste donne un exemple de cette forme de beauté

élevée au chant n° XLIII lorsqu'un châtelain conte à Renaud une nouvelle mettant en scène un vieillard ayant élevé sa fille à l'abri de la société par des « vecchie donne e caste » (« de chastes vieilles femmes ») (xv):

Ella era bella e costumata tanto,
Che più desiderar non si potea.
[…]
Vedila andare, odine il suono e 'l canto :
Celeste e non mortal cosa parea.
E in modo all'arti liberali attese,
Che, quanto il padre, o poco men n'intese.

Elle était belle et si bien éduquée
Qu'on ne pouvait désirer davantage.
[…]
Tu la voyais marcher, chanter, jouer,
Elle semblait céleste et non mortelle.
Et dans les arts libéraux s'entendait
À peu près tant que son père en savait.[13]

Ces qualités physiques et intellectuelles contribuent à élaborer un portrait féminin proche de la perfection, ce qui est renforcé par des activités et des traits de caractère dits « typiquement féminins» :

Di bei trapunti e di ricami, quanto
Mai ne sapesse Pallade, sapea.
[…]
Con grande ingegno, e non minor bellezza
Che fatta l'avria amabil fin ai sassi,
Era giunto un amore, una dolcezza,
Che par ch'a rimembrarne il cor mi passi..

En points de croix, en broderies, autant
Qu'en sut jamais Pallas, elle était maître.
[…]
Avecque son esprit et sa beauté
Qui eussent pu séduire jusqu'aux pierres,
Était né un amour, une douceur,
Dont, à mon souvenir, mon cœur se perce.[14]

Cette conception imagée et idéalisée des femmes, caractérisées par leur douceur et leur sensibilité fait également écho dans la société de la Renaissance, et en particulier dans certains traités de règles comportementales, comme le très célèbre *Livre du Courtisan* de Castiglione, publié en 1528. Prenons comme exemple le troisième livre,

13 *Ivi*, Chant XLIII, str. xviii.
14 *Ivi*, Chant XLIII, str. xviii - xix.

où la question des femmes y est traitée. Un personnage en particulier – Julien de Médicis[15] – se place en « défenseur des femmes » en affirmant que leur infériorité n'est pas naturelle mais culturelle[16] . Cependant, malgré cette position - toutefois limitée - en faveur des femmes, ce dernier les place encore à un niveau de subordination par rapport aux hommes, en dictant comment ces dernières doivent agir en société. De cette manière, l'auteur dépeint le portrait de dames de cour dont la beauté est toujours mise au premier plan, qui conservent leur rôle de mères et d'épouses mais qui doivent aussi posséder des connaissances artistiques et culturelles afin de pouvoir tenir des conversations face aux hommes de la cour :

> Et pour répéter en partie et en peu de mots ce qui a déjà été dit, je veux que cette dame ait connaissance des lettres, de la musique, de la peinture, et qu'elle sache danser et faire la fête, en accompagnant avec cette discrète modestie et avec la bonne opinion qu'elle donnera de soi les autres conseils qui ont été donnés au Courtisan[17] .

Malgré l'attention portée au *gentil sesso*, le devisant se place toujours en position de supériorité, position accentuée à plusieurs reprises par le verbe « vouloir »: « Puisque je puis former cette dame à ma façon, non seulement *je ne veux pas* qu'elle pratique ces exercices virils si vigoureux et si rudes, mais *je veux aussi* que ceux qui conviennent à une femme, elle les fasse avec précaution, et avec cette douce délicatesse que nous avons dit lui convenir »[18]. Encore au XVIe siècle, la dame de cour est donc façonnée à l'image que les hommes veulent lui donner.

Cette conception idéalisée des dames autour de la notion de beauté et de délicatesse se retrouve dans le *Furieux* en ce qui concerne personnage d'Angélique. De par son nom, qui la place d'office dans la tradition *stilnovistica* de la femme-ange et par extension de la femme-objet, Angélique est caractérisée tout au long du poème par sa

15 Julien de Médicis, duc de Nemours, fut le fils de Laurent de Médicis et de Clarisse Orsini. Suite à son exil de Florence entre 1494 et 1512, il fréquenta de nombreux hommes de lettres dont Baldassar Castilglione, qui fit de lui l'un des devisant du *Livre du Courtisan*.

16 Castiglione Baldassar, *Le livre du Courtisan*, Paris, éditions Gérard Lebovici, 1987, p. 247 : « Ces pauvres créatures […] ne désirent pas être un homme pour se rendre plus parfaites, mais pour avoir la liberté et fuir le pouvoir que les hommes se sont arrogés sur elles de leur propre autorité. ».

17 *Ivi*, p. 240.

18 *Ibidem*.

beauté. Même si le poète ne s'attarde pas sur sa description physique (l'on ne retrouve en effet que quelques vers relatifs à sa description physique : « Per correr dietro alle vermiglie gote, / All'auree chiome et a' begli occhi neri / De la donzella […]. » ; (« Ce pour courir après les joues vermeilles, / La come d'or et les beaux yeux de jais / De la dame […]. »[19]), sa description est la plupart du temps formée de manière subjective, à travers les yeux des paladins et en particulier de Roland. Nombreuses sont en effet les fois où la princesse du Cathay est désignée à travers l'adjectif « bella ». Comme l'explique Edoardo Franciolli dans son article « Le figure femminili dell'*Orlando Furioso* », la beauté de la princesse est d'une part une force nécessaire pour lui permettre d'utiliser les paladins à son avantage, mais sa beauté représente également son plus grand désarroi: si elle est poursuivie de tous les côtés par les chevaliers, ce n'est en aucun cas pour son caractère intérieur mais bien pour son apparence : « Angelica sarà la bella donna attraverso tutto il poema: ella sarà sempre l'angelico sembiante, l'angelica beltà, la rara bellezza, la bella donna »[20]. L'imaginaire et la conception de cette beauté se retrouve également dans la répétition des verbes de perception involontaire. C'est notamment le cas dans le chant n° XII, lorsque Roland croît reconnaître Angélique dans les bras d'Atlante, l'emportant dans son château enchanté :

E leva gli occhi ; e quel parlar divino
Gli pare *udire, e* par *che miri il viso,*
Che l'ha, da quel che fu, tanto diviso.

Pargli *Angelica udir, che supplicando*
E piangendo gli dica – Aita, aita !

Lève les yeux – et ce parler divin
Lui *semble* entendre, et revoir ce visage
Qui l'a tant éloigné des usages.

Il *croit* entendre Angélique priant
Et pleurant, qui lui crie : « A l'aide, à l'aide ! »[21]

19 L'Arioste*, Orlando Furioso,* Chant XII, str. xxxiii.
20 Franciolli Edoardo, « Le figure femminili », part. IV, cit., p. 260, consulté le 07/01/2021.
21 L'Arioste, *Orlando Furioso,* Chant XII, str. xiv – xv.

La répétition du verbe « pare » place la princesse dans une position de beauté presque céleste, dont la perception ne peut se faire qu'à travers des demis-sens : Roland *semble* l'apercevoir et il lui *semble* l'entendre. Le personnage d'Angélique semble à peine réel et sa beauté angélique la place incontestablement dans la continuité d'une tradition littéraire déjà longue : pensons par exemple à Chrétien de Troyes et à son roman *Le conte du Graal*, lorsque Perceval aperçoit le Graal pour la première fois dans les mains d'une jeune demoiselle aux traits fins et délicats, elle aussi presque divine, ou encore à la première apparition d'Angélique dans le *Roland Amoureux.* Toutefois, si la beauté de la princesse semble reliée au stéréotype de la *donna-angelo*, synonyme d'élévation spirituelle, elle semble également caractériser un but précis de la part de l'auteur : celui de caricaturer la recherche aussi incompréhensible soit-elle de l'amour.

Une autre forme de beauté est abordée dans le poème, une beauté dissonante, voire perverse. Qu'il s'agisse d'Angélique mais également d'autres personnages féminins, leur beauté ne correspond pas à une attitude de subordination ou d'obéissance classique comme nous l'avons vu avec la nouvelle contée à Renaud ; à l'inverse, il s'agit de femmes dont plus la beauté est exceptionnelle, plus leur esprit est malicieux. Ce parallélisme, ou plutôt cette discordance entre apparence et caractère est en particulier présente chez le personnage d'Angélique, tantôt décrite par sa physionomie délicate, tantôt par son caractère dédaigneux. Cependant, ce jeu de contraste est encore plus intéressant avec le personnage d'Origile, la maîtresse de Griffon, décrite de la manière suivante par le narrateur :

Amava il cavallier, per sua sciagura,
Una donna ch'avea nome Orrigille:
Di più bel volto e di miglior statura
Non se ne sceglierebbe una fra mille;
Ma disleale e di sì rea natura,
Che potresti cercar cittadi e ville,
La terra ferma e l'isole del mare,
Né credo ch'una le trovassi pare.

Ce chevalier, pour son malheur, aimait
Une donzelle ayant nom d'Origille.
Plus belle de visage et de stature,
On n'en choisirait pas une sur mille ;
Mais déloyale et si impie de nature
Que l'on pourrait courir villes et champs,

La terre ferme et les îles vermeilles,
On n'en trouverait pas une pareille.[22]

Ici, l'opposition entre le physique de la femme et son caractère est mise en évidence de manière explicite à travers un système narratif de parallélisme mis en avant non seulement par l'usage des superlatifs « più » et « miglior » mais également par la rime en -a des vers n°3 et n°5. De plus, l'hyperbole finale caractérisée par l'énumération de lieux accroît la nature mauvaise de la femme infidèle, *topos* de la littérature misogyne. Toutefois, cette conception de la beauté comme motif d'ingratitude est contrebalancée par d'autres personnages.

Une autre conception de la beauté présentée au cours du poème est celle de la beauté d'âme. Aux antipodes du portrait d'Origile, certaines femmes sont sublimées par leur âme, et par le duo beauté/bonté, comme c'est le cas pour la fée Logistilla. Ce modèle de beauté diffère encore du modèle de la beauté classique, caractérisée par son lien avec les arts féminins. En effet, il s'agit dans ce cas d'une beauté liée à l'élévation spirituelle, qui ne présente aucun défaut, corporel ou intellectuel, et qui a pour seule vocation d'inspirer le respect : « E poi, che a Logistilla si traesse, / Dove veder potria costumi santi, / Bellezza eterna e infinita grazia » (« Et qu'il se fût rendu chez Logistille, / Chez laquelle il pourra voir saintes mœurs, / Éternelle beauté, grâce infinie »)[23]. Grâce à ces termes, le narrateur définit la fée Logistilla comme l'allégorie non seulement de la sagesse, mais aussi de la vertu. En outre, cette beauté d'âme à travers laquelle elle est évoquée s'étend également à la représentation physique de son royaume, et en particulier aux jardins, ce qui ne manque pas de rappeler le jardin merveilleux d'Adam et Eve avant la chute de l'homme et de placer le personnage féminin dans une dimension presque divine.

Tout au long du poème, le narrateur s'emploie donc à construire différents portraits de femmes, tous reliés par un même point commun : la beauté. Qu'il s'agisse d'une beauté angélique ou d'une beauté ingrate, chaque portrait est ancré dans la tradition en tant que *topos* littéraire. Toutefois, le thème de la beauté ne semble pas être

22 *Ivi*, Chant XV, str. ci.
23 *Ivi*, Chant X, str. xlv.

pour l'auteur un propos superficiel, mais bien une réelle question à développer, comme le prouve le discours de Bradamante lorsqu'elle est mise en compétition avec une autre dame pour l'hospitalité d'un châtelain, selon lequel héberger deux dames est une infraction à la règle. Ce dernier décide alors de ne garder au château que la plus belle des deux femmes, qui se trouve être, selon les hommes, la fille du duc d'Aymon. Durant son discours, Bradamante met non seulement en question son rôle stéréotypé de femme, défini seulement par son apparence physique, mais le refuse également :

Poniamo ancor, che, come a voi pur pare,
Io donna sia (che non però il concedo),
Ma che la mia beltà non fosse pare
A quella di costei; non però credo
Che mi vorreste la mercé levare
Di mia virtù, se ben di viso io cedo.
Perder per men beltà giusto non parmi
Quel c'ho acquistato per virtù con l'armi

Et supposons, ainsi qu'il vous en semble,
Que je sois femm' (ce que je ne concède),
Mais que mes traits ne soient pas aussi beaux
Que les traits de la dame, alors j'espère
Que vous ne voudriez m'ôter le prix
De ma valeur, même en étant moins belle.
Quoi ! Je perdrais pour mon moins de beauté
Ce que j'ai par vaillance mérité ! [24]

Au delà de la stricte réflexion sur la question du genre (que nous aborderons dans un chapitre successif), le narrateur introduit à travers le personnage de Bradamante un souffle de nouveauté en proposant une réelle réflexion sur le prétendu rapport entre beauté et qualités, rapport que Bradamante démonte : en supposant qu'elle soit une femme – affirmation qu'elle n'accorde pas à ses juges – et qu'elle soit moins belle que la deuxième femme à ses côtés, la jeune guerrière affirme l'inexistence du lien entre sa beauté et sa vigueur en matière d'armes, notamment grâce au parallèle final entre les verbes « perder » et « acquistato » et entre les groupes prépositionnels « per men beltà » et « per virtù con l'armi ».

La thème de la beauté est donc mis en avant tout au long du poème. Si celui-ci est une notion subjective autour de laquelle le poète a construit différents profils de

24 *Ivi*, Chant XXXII, str. civ.

femmes aux caractères divers, la beauté reste néanmoins représentée comme une caractéristique traditionnelle des femmes, ce qui contribue à ancrer ces dernières dans des rôles stéréotypés, typiques de la tradition littéraire et culturelle.

§ 2 : La virginité

Nous l'avons vu, l'Arioste construit dans son *Furieux* des personnages en accord avec les valeurs culturelles de son temps. C'est en particulier le cas pour une autre qualité féminine indispensable présente au cours de la trame du poème: la virginité.

Tout au long de l'Histoire, le fait pour une femme de rester vierge contribuait - et contribue toujours dans certaines sociétés - à son élévation morale et garantit son honneur. Loin d'être une construction réellement biologique - même si de nombreux médecins depuis l'Antiquité ont théorisé la virginité - cette pensée relève fondamentalement d'une construction culturelle et sociale, dont la religion se révèle être la juge suprême, comme le prouve la pensée de Confucius qui déjà en -500 a instauré la règle des quatre vertus selon laquelle les femmes doivent rester chastes. Par la suite, pour la religion chrétienne et en particulier pour le catholicisme médiéval, la virginité féminine est représentée comme un trésor à préserver, afin d'affirmer, dans le cadre séculier, la légitimité de la progéniture, ou dans le cadre des ordres, une forme de supériorité spirituelle. Toutefois, le traitement entre la virginité féminine et masculine n'a pas été abordé avec la même ardeur au cours des études. Selon le catholicisme médiéval, la femme est attirée par la chair, tandis que l'homme est attiré par l'esprit ; la virginité rend donc la femme meilleure, puisqu'elle l'éloigne de la chair et la rapproche de l'esprit, et par conséquent, la rapproche de la perfection masculine. L'Église médiévale condamne fermement la sexualité. Même au sein du mariage, défini comme « l'anthropologie de l'incarnation » par Alain Houziaux[25], le sexe est régulé par l'Église. Selon Jacques Le Goff[26], Saint Paul recommande de vivre comme s'il n'y avait

25 Houziaux Alain, « L'idéal de chasteté dès les débuts du christianisme, pourquoi ? », Vol. 83, 2008, *Études théologiques et religieuses,* p. 75*,* consulté le 09/01/2021.

26 Simonnet Dominique, *Interview de Jacques Le Goff : Le sexe au Moyen Age*, 23/07/2016, L'Express, consulté le 09/01/2021.

plus de femmes. Dans ce cadre misogyne et patriarcal, la virginité féminine a donc toujours été objet de passion, de bataille, de recherche, mais surtout de préservation. En littérature, nombreux sont les traités comportementaux qui exposent ce thème, comme le *Ménagier de Paris* composé par un bourgeois parisien ; même pour les auteurs de la défense de la cause féminine, la virginité a toujours été une source d'honneur, tant personnel que familial.

Ce motif est récurrent au cours du poème de l'Arioste. Celui-ci se retrouve notamment dès le premier chant, lorsque Sacripant, d'un air triste au bord d'un ruisseau se plaint de ne pas avoir su cueillir l'amour de la princesse du Cathay, et d'avoir laissé à d'autres la possibilité de lui ôter sa virginité : « Che debbo far, poi ch'io son giunto tardi, / E ch'altri a côrre il frutto è andato prima ? » (« Que dois-je faire, moi, venu trop tard, / Quand un autre a déjà cueilli le fruit ? »)[27]. Loin de l'image traditionnelle du vaillant chevalier, le roi de Circassie se répand en lamentations et confère ainsi à la scène un ton pathétique, toutefois contrebalancé par l'ironie subtile du poète qui semble se moquer de l'antique modèle de l'amour courtois. Tout au long du discours du roi, le thème de l'innocence d'Angélique est mis en exergue via le motif traditionnel de la rose, ce qui semble représenter à travers le regard du roi une forme d'élévation spirituelle. En effet, pendant trois octaves (xli – xliii), Sacripant expose dans son discours de nombreux termes relevant du champ lexical du jardin : « côrre il frutto » (« cueilli le fruit »), « frutto né fiore» (« ni fruit ni fleur »), « giardin» (« jardin »), « nativa spina » (« native épine »), « ceppo verde » (« rameau vert »). Mais c'est bel et bien l'allusion à la rose qui place Angélique à l'intérieur de la tradition culturelle. Durant le Moyen-âge chrétien, de nombreux auteurs ou prêtres ont associé le symbole de la rose au mystère de l'incarnation, et par conséquent à la Vierge Marie. Dans les litanies de Lorette, l'on utilise l'expression « rose mystique » pour évoquer la Vierge. Par la suite, toujours durant le Moyen-âge, le symbole de la rose s'est déplacé de symbole de la virginité céleste à symbole de la virginité terrestre : seules les jeunes filles vierges pouvaient porter des colliers de roses blanches, exaltant ainsi leur pureté. En outre, les premiers chrétiens voyaient déjà en la rose le symbole du paradis. En

27 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant I, str. xli.

replaçant Angélique dans ce cadre pastoral bucolique, l'auteur donne à son personnage féminin toutes les caractéristiques d'un être divin, et la sublime grâce à la comparaison avec la fleur :

La verginella è simile alla rosa,
Ch'in bel giardin su la nativa spina
Mentre sola e sicura si riposa,
Né gregge né pastor se le avicina ;

La jeune fille est semblable à la rose,
Dont, au jardin, sur sa native épine,
Tant que seule et tranquille elle repose,
Ni bêtes ni berger ne s'avoisinent ;[28]

Toutefois, ces vers imposent une condition nette à la préservation de la beauté de la dame, qui n'est autre que la conservation de sa chasteté. Cette condition, qui est également une conviction, est partagée entre les personnages féminins et les personnages masculins, mais pas pour les mêmes raisons. Le narrateur incite les lecteurs à appréhender la question de la virginité féminine sous une forme de rejet de la femme - de la part des personnages masculins - si elle n'est pas respectée. Dès le début, cette pensée est expliquée à travers les mots de Sacripant, toujours par le biais du motif de la rose :

Ma non sì tosto dal materno stelo
Rimossa viene e dal suo ceppo verde,
Che quanto avea dagli uomini e dal cielo
Favor, grazia e bellezza, tutto perde.
La vergine che 'l fior, di che più zelo
Che de' begli occhi e de la vita aver de',
Lascia altrui côrre, il pregio ch'avea inanti
Perde nel cor di tutti gli altri amanti.

Mais pas plus tôt que du plant maternel
On la retire, et de son rameau vert,
Tout ce que lui donnaient le ciel, les hommes,
Faveur, grâce, beauté, tout elle perd.
La jeune fill', qui doit avoir plus de zèle
Pour sa fleur que sa vie ou ses beaux yeux,
Si la laisse cueillir, perd la valeur
Que lui prêtaient tous les amoureux cœurs.[29]

28 *Ivi*, Chant I, str. xlii.
29 *Ivi*, Chant I, str. xliii.

Cette octave est ici d'une importance primordiale et démontre bien le caractère essentiel de la chasteté. Dans un premier temps, ces vers prouvent le peu de crédit accordé à la personnalité même des femmes et à leur valeur ; selon le roi de Circassie, tous les atouts des femmes résident en leurs « faveurs, grâces et beautés », atouts superficiels, mais qui résident principalement soit dans le regard de Dieu, soit dans le regard des hommes. Par conséquent, sans le reflet et l'apparence que les dames renvoient, ces dernières sont réduites à un état de néant. Dans un deuxième temps, la chasteté, notion principalement morale, se voit attribuer un prix, puisque la femme doit l'entretenir plus que sa propre vie. L'élément moral qu'est la chasteté intervient donc sur un plan matériel, puisque c'est pour avoir la chance de la cueillir le plus rapidement possible que les chevaliers vont accomplir toutes sortes de prouesses. Enfin, ces vers démontrent la fragilité du concept de « virginité », étroitement lié à celui de l'honneur, puisque une fois dépucelée, la jeune fille n'a plus aucune valeur et ne présente plus aucun charme ni attraction. Cette conception du rejet de la femme si la chasteté n'est pas respectée est également partagée par Roland, lorsque ce dernier, au cours du chant n° VIII se désole de n'avoir pas su protéger Angélique et de n'avoir pas su la garder à ses côtés, comme nous le montrent les octaves n°lxxvii et lxxviii :

Dove, speranza mia, dove ora sei?
Vai tu soletta forse ancor errando?
O pur t'hanno trovata i lupi rei
Senza la guardia del tuo fido Orlando?
E il fior ch'in ciel potea pormi fra i dèi,
Il fior ch'intatto io mi venía serbando
Per non turbarti, ohimè! l'animo casto,
Ohimè! per forza avranno colto e guasto

Oh infelice ! Oh misero ! Che voglio
Se non morir, se 'l moi bel fior colto hanno ?

Mais où, mon espérance, où donc es-tu ?
Vas-tu seulette errant encore, ou bien
Déjà les loups cruels t'ont retrouvée
Sans de ton Orlando la sûre garde ?
Et la fleur qui m'aurait, chez les dieux, mis,
La fleur que je me réservais intacte
Pour ne troubler, hélas, ta pureté,
Ah, peut-être l'a t-on cueillie, gâtée !

Malheureux ! Misérable ! Si ta fleur

Ils m'ont cueillie, que vouloir sinon mort ?[30]

Si le motif de la fleur/virginité est ici aussi mis en exergue à travers le déshonneur de l'avoir perdue, la notion même de déshonneur est décalée par rapport aux vers de Sacripant. En effet, nous constatons que pour le chevalier Roland, la préservation de la chasteté se présente comme une mission personnelle, comme une tâche qu'il doit accomplir. N'avoir (selon lui) pas réussi à la sauvegarder se révèle être un échec à la fois personnel mais aussi guerrier, puisqu'il faillit à sa mission. De plus, le motif semble être de nature égoïste. Au lieu de se préoccuper de l'honneur de la princesse, le chevalier se préoccupe de son propre destin et de sa propre renommée, étant donné que l'échec de sa mission ne pourra pas le guider jusqu' au but final de l'existence, le salut. Cette vision égocentrée de la préservation de la pureté est confirmée par la prédominance des pronoms de la première personne et par les phrases exclamatives finales, qui se réfèrent exclusivement au paladin et à son honneur perdu. Les pronoms suggèrent également qu' Angélique appartient à Roland, qu'elle est sa propriété, ce qui la place dans une position de subordination, accentuée par l'opposition entre les représentations des personnages masculins et de la princesse. Comme nous l'avons vu jusqu'ici, la princesse est encore représentée sous la forme d'une fleur, sous-entendant donc une personnalité délicate et fragile. Les figures masculines sont quant à elles représentées sous deux angles différents : d'une part, les ennemis de Roland (comprenons donc les hommes qui auraient pu voler la virginité de la princesse) sont définis comme des loups, ce qui leur confère des caractères agressifs et violents ; d'autre part, Roland lui-même se définit par rapport à sa « sûre garde », et donc comme un chevalier fort et vaillant, prêt à protéger les demoiselles. Si les hommes sont positionnés selon la vision de Roland sur des plans différents, le trio Angélique/ennemis/Roland reste un ensemble de personnages stéréotypés, en accord avec la vision encore patriarcale des relations hommes/femmes de l'époque. Notons également qu'au cours de cet extrait, l'attitude du neveu de Charlemagne est totalement décalée avec le portrait que ce dernier fait de lui même : alors qu'il se définit par ses

30 *Ivi*, Chant VIII, str. lxxvii – lxxviii.

qualités de chevalier vaillant, il est en réalité couché dans une chambre en plein élan de lamentations.

Enfin, le thème de la virginité semble être vu par les femmes elles-mêmes comme une source d'honneur moral et d'élévation. C'est ce que montre Angélique, lorsque durant le chant n°XVII elle est conduite sur l'île d'Ebude, où elle prononce ces quelques mots : « Ch'aver può donna al mondo più di buono / A cui la castità levata sia ? » (« Quoi de bon reste à femme dans le monde / À qui la chasteté est enlevée ? »)[31]. Tout en sachant n'avoir pas commis de faute, la jeune princesse semble consciente de son malheur, et plus particulièrement de sa soumission aux codes sociaux qui placent la beauté des femmes avant leur personnalité : « Mi nuoce, ahimè ! ch'io son giovane, e sono / Tenuta bella, o sia vero o bugia. » (« Cela me nuit, hélas, car je suis jeune, / Et l'on me tient pour belle – faux ou vrai. »)[32]. Malgré son caractère à première vue rebelle et indépendant, la jeune femme se soumet donc aux valeurs de son temps. Toutefois, rien n'indique explicitement au lecteur que cette pensée est pour elle une conviction profonde, au contraire ; la princesse sait que préserver sa chasteté est à son avantage, afin de pouvoir bénéficier de l'aide des chevaliers lorsqu'elle le désire, conservant de cette manière son charme et son pouvoir d'attraction.

La question de la virginité se pose donc tout le long du poème. Si elle est synonyme d'honneur pour l'ensemble des personnages, le thème reste néanmoins plus théorisé du côté des personnages masculins qui adoptent une attitude double à son égard: tous s'accordent pour démontrer l'extrême importance de la pureté féminine, tout en minimisant sa signification en l'associant au lexique bucolique du jardin et en ne la nommant jamais. Quant aux femmes, elles ne manquent pas de percevoir l'importance de cette convention sociale qui peut leur donner l'avantage sur les hommes pour les manipuler à leur guise. Grâce à la virginité, les femmes obtiennent donc une forme de pouvoir et les hommes sont soumis aux désirs des demoiselles, ce qui produit un effet de renversement comique. Cependant, malgré ces effets d'inversion des rôles de

31 *Ivi*, Chant VIII, str. xlii.
32 *Ibidem*.

pouvoir, les femmes restent attachées aux valeurs sociales, et la virginité ne se brise qu'avec l'intervention du mariage.

§ 3 : Mariage et spiritualité

De nombreux chercheurs expliquent que l'œuvre de l'Arioste est dénuée de toute empreinte religieuse ; certains affirment même que le poème est laïc. Le critique Yves Bonnefoy, dans sa préface au poème, explique que l'absence de pensée religieuse est en particulier présente dans les relations entre les personnages : « Le poème nouveau met d'emblée l'accent sur des attirances toutes charnelles, ce qui n'est pas contraire à la tradition romanesque, au moins dans ses formes tardives, mais a lieu cette fois sans la moindre contrepartie de religion ou d'observance chrétienne. »[33]. Si le poids de la chrétienté n'est pas exposé et clairement défini dans les relations établies entre hommes et femmes, il est important de noter que la notion d'observance religieuse reste très présente, puisque les couples du *Furieux*, après de longues aventures finissent par se marier, étape clé pour la réalisation de l'amour physique : les personnages, qu'ils soient hommes ou femmes, sont donc encore rattachés à de forts codes moraux.

Dans le poème, c'est principalement le cas du couple Bradamante/Roger. Si Bradamante est déjà chrétienne, Roger ne l'est pas, et son baptême est une condition nécessaire pour la concrétisation de leur mariage et pour assurer la descendance de la maison d'Este, mettant en relief la notion de mariage comme devoir. Tout au long du poème, le chevalier se déplace donc sur le chemin de la vertu, en faisant le choix d'un amour raisonnable et sage, comme l'expliquent A M. Eugène Anitchkoff et N. Ivanoff:

> Mais Arioste n'oppose point à l'amour-passion l'adoration éthérée des pétrarquistes, ni l'amour divin des platoniciens. C'est le sentiment qu'inspire à Roger Bradamante qui emplit cette fonction dans le poème. Amour raisonnable, il pousse l'amant sur le chemin de la gloire, s'identifie pour lui avec l'idée du devoir. Mais, contrairement aux

33 L'Arioste, *Roland Furieux*, vol 1, op.cit., p. 16.

traditions courtoises, l'amour de Roger ne saurait se concevoir en dehors du but suprême : le mariage[34].

Le personnage de Roger est donc ici en accord avec la conception du parfait courtisan que Castiglione définit dans son *Livre du Courtisan*. Grâce au baptême chrétien, effectué par un ermite au cours du chant XLI, Roger se glisse sur le chemin de foi chrétienne. Après un parcours tourmenté dans le *Furieux*, composé d'obstacles, comme sa passion temporaire pour Alcine ou pour Angélique, le baptême se présente à Roger comme un moyen d'accomplir ce parcours sur le chemin de la foi et de la vertu, ce qui représente un changement de vie par rapport à son passé, lui-même plus constitué de vices que de vertus. Grâce au baptême, Roger se voit donc illuminé par la grâce divine : « Poi confortollo che non niega il cielo / Tardi o per tempo Cristo a chi gliel chiede » (« Puis il le réconforte : tôt ou tard, / Dieu ne refuse pas ce que veut Christ »)[35]. Notons également le vocabulaire employé dans la description du lieu où vit l'ermite :

Di sopra siete alla devota cella
Una piccola chiesa che risponde
All'oriente, assai commoda e bella:
Di sotto un bosco scende sin all'onde,
Di lauri e di ginepri e di mortella,
E di palme fruttifere e feconde;
Che riga sempre una liquida fonte,
Che mormorando cade giú dal monte.

Sur la pieuse cellule est appuyée
Une petite église qui regarde
Devers l'Orient, assez commode et belle :
Dessous, un bois descend jusqu'à l'onde,
Bois des lauriers, de myrtes, de genièvres,
De palmes fructifères et fécondes,
Et que traverse une liquide fontaine
Qui, murmurant, descend du haut du mont.[36]

Nous constatons dans ces vers que le lieu semble bucolique, entouré de fruits, de jardins, et d'eau pure, comme le serait le jardin d'Eden. Dans le *Furieux*, ce procédé d'assimilation entre le lieu et les émotions des personnages se reproduit plusieurs fois :

34 Anitchkoff, A M. Eugène, Ilvanoff, « Le Roland Furieux et la querelle des femmes au XVIe. », Vol. 19, 1932, *Revue du Seizième Siècle,* p. 271, consulté le 12/01/2021.
35 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XLI, str. lvi.
36 *Ivi*, Chant XLI, str. lvii.

ici, la foi chrétienne est associée à un lieu d'une extrême beauté, ce qui semble refléter les états d'âme du chevalier et la joie de partager la même foi que sa dame. De par le duo baptême/mariage, le couple Roger/Bradamante accède donc à la notion d'honneur que leur impose leur amour raisonnable.

La question du mariage se pose également pour le couple Angélique/Médor. Au fil de leur histoire, aucune référence n'est faite concernant la notion de devoir, mais le mariage entre les deux jeunes personnages reste une condition *sine qua non* pour la légitimation de leur amour. Tout comme Roger, notons d'abord que leur amour s'épanouit dans un cadre pastoral verdoyant : dès leur rencontre, le premier lien entre eux sont les plantes, puisque c'est grâce à elles que la princesse soigne les blessures du jeune soldat : « Si dispose operar con succo d'erbe, / Ch'a più matura vita lo riserbe. » (« Ell' s'apprêta, par certains sucs de plantes, / À le garder pour une vie plus lente. »)[37]. Au delà de leur pouvoir médical, les plantes ainsi que le cadre pastoral semblent avoir des formes de pouvoirs spirituels permettant à l'amour des deux jeunes gens de s'épanouir. C'est d'ailleurs au sein de ce cadre, et en particulier grâce à l'entrée en scène du berger que l'amour d'Angélique se fait de plus en plus vif et que la princesse se retrouve pour la première fois du roman dans un rôle réellement actif, contrairement au rôle passif d'objet du désir en fugue qu'elle occupait jusque là. C'est ce que l'on voit à travers à la gradation des termes qui expriment son désir : « Arder si sente, e sempre il fuoco abonda » (« Ardre ell' se sent, et le feu toujours abonde »); « ella languisce / Di nuova febbre, or agghiacciata, or calda. » (« elle languit / D'une fièvre nouvelle, et brûle et gèle ») ; /« Se di disio non vuol morir, bisogna / Che senza indugio ella se stessa aiti » (« Si de désir ne veut mourir, il faut / Que sans retard elle-même elle s'aide »)[38]. Face à cette passion si intense, Angélique ne résiste pas à l'acte ultime, la réalisation de son désir physique. Le narrateur reprend ici le motif traditionnel de la rose qui avait déjà été mis en avant au chant n°I par Sacripant :

Angelica a Medor la prima rosa
Coglier lasciò, non ancor tocca inante :
Né persona fu mai sì aventurosa,
Ch'in quel giardin potesse por le piante.

37 *Ivi*, Chant XIX, str. xxi.
38 *Ivi*, Chant XIX, str. xxviii, xxix, xxx.

Angélique à Médor laissa cueillir
La prime rose, intacte jusque là ;
Et jamais nul ne fut plus fortuné
Que qui dans ce jardin posa le pas ![39]

Dans ces vers, aucune forme de reproches ne vient entraver la passion des deux jeunes personnages, même si la princesse et le jeune soldat ont accompli l'acte physique avant d'être mariés, au contraire ; le narrateur met en avant l'extrême privilège du jeune soldat de pouvoir réaliser cet amour avec l'objet de la convoitise de tous les chevaliers. Aucune remontrance de ton religieux n'est donc signifiée, même dans la manière du narrateur de dépeindre l'acte sexuel, qu'il décrit d'un ton assez neutre en le qualifiant simplement de « chose ». En revanche, les deux jeunes personnages ne tardent pas à officialiser leur union, pour ne pas vivre en désaccord avec leurs valeurs morales, symbole d'un fort attachement aux codes sociaux. La rapidité de *l'innamoramento* d'Angélique avec ce jeune soldat, en aucun cas digne du statut social de la princesse, l'absence de sermon de l'acte sexuel et le mariage semblent relever d'une volonté de la part du poète de démontrer l'incongruité, l'incompréhension et l'inexplicabilité du phénomène amoureux, toutefois légalisé par une union formelle. Notons également que la métaphore de la rose à travers laquelle le narrateur décrit l'acte charnel est un élément qui relie de manière indirecte les chevaliers entre eux et qui rejette l'ordre établi des fonctions sociales. Qu'il s'agisse de Sacripant, de Roland ou de Médor, tous ont idéalisé leur relation avec la princesse à travers le motif de la rose. Cependant, pour les deux personnages ayant de hautes fonctions sociales – Sacripant étant roi de Circassie et Roland étant le meilleur paladin de l'armée de l'empereur – l'idéalisation de la rose qu'ils s'imaginent volée s'inverse et devient moins attrayante, voire fanée, tandis que c'est avec le personnage de Médor, le moins qualifié et le moins haut placé socialement que la rose semble être la plus belle et avoir les couleurs les plus vives. Enfin, une dernière remarque se doit d'être faite sur le rapport entre Angélique, son mariage avec Médor et ses prétendants. Bien que l'amour entre les deux jeunes personnages semble être tout à fait évident, ce denier ne semble pas être entièrement désintéressé de la part de la princesse, puisque son mariage avec Médor sonne pour elle comme la fin de toutes

39 *Ivi*, Chant XIX, str. xxxiii.

les convoitises des chevaliers ; par conséquent, le narrateur la congédie du poème prouvant ainsi son rôle de « fonction femme »[40], objet passif au sein de l'œuvre.

D'autres formes d'unions sont aussi présentes à l'intérieur du poème, sans pour autant être reliées au mariage terrestre, comme c'est le cas pour Isabelle et Zerbin. Personnages traditionnels de l'amour héroïque, la passion des deux personnages ne semble pouvoir s'épanouir que dans la mort, démontrant une forme de spiritualité élevée traditionnelle dans la littérature. Pensons notamment au mythique couple des *Métamorphoses* d'Ovide, Pyrame et Thisbé, qui, accablés du poids d'une passion réciproque, se donnent la mort par amour. Ce thème littéraire des amants tragiques a par la suite beaucoup été repris durant le Moyen-Âge christianisé, comme dans *Tristan et Iseult.* Pio Rajna, dans son étude *Le fonti dell'Orlando Furioso*, rappelle que le motif pathétique de la mort des amants ne correspond pas à une quelconque forme d'originalité, mais plutôt à une continuelle répétition thématique, dont l'accomplissement de l'amour dans la mort fait partie : « Ma cotali scene non sono mai colorite con finezza : alcune pennelate convenzionali, e basta. »[41] Dans *Tristan et Iseult*, la dimension chrétienne - soulignée par la croyance en l'existence éternelle - est essentielle, comme le témoignent les répétitions des évocations de Dieu lorsqu' Iseult aux Mains Blanches se lamente de la mort de Tristan[42]. Si Rajna souligne avec quelques réserves l'exemple qu'a pu offrir l'œuvre de matière bretonne au *Furieux*, nous pouvons toutefois observer de fortes ressemblances dans le traitement stylistique relatif aux lamentations d'Iseult aux Mains Blanches et d'Isabelle, malgré le fait que celle-ci ne soit pas chrétienne: « Notre amour est de telle guise que vous ne pouvez mourir sans moi, ni moi sans vous »[43] ;

- Non vi pensate già, mia vita,
Far senza me quest'ultima partita.

Di ciò, cor mio, nessun timor vi tocchi;
ch'io vo' seguirvi o in cielo o ne lo 'nferno.

40 Formule reprise de l'ouvrage d'Ivan Jablonka, *Des hommes justes*.
41 Rajna Pio, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze, Sansoni, 1975 (1ère ed ., 1876).
42 Joseph Bédier, *Le Roman de Tristan et Iseult*, éditions chahyou, 2013, p. 217 : « Ami, si je ne viens pas jusqu'à vous, c'est que Dieu ne le veut pas, et c'est ma pire douleur. Ma mort ne m'est rien : puisque Dieu la veut, je l'accepte ; mais, ami, quand vous la saurez, vous mourrez, je le sais bien. »
43 *Ibidem.*

Ne pensez, sans que j'y aie ma part,
Faire, ô ma vie, cet ultime départ.

Sur ça, mon cœur, n'ayez aucune crainte :
Je veux vous suivre au Ciel ou dans l'enfer. [44]

Le registre y est dans les deux cas tragique, tant au niveau de l'expression de la volonté d'un amour éternel et spirituel, caractérisé par l'union des deux âmes dans la mort, qu'au niveau de l'attitude physique des jeunes filles, toutes deux penchées sur les lèvres de l'être aimé pour lui ravir un dernier baiser. Dans les deux cas, les enveloppes charnelles des personnages sont mises de côté pour laisser la place aux âmes de ces derniers. En déplaçant ainsi les passions du plan terrestre au plan céleste, les auteurs des œuvres subliment l'amour et lui offrent un cadre divin, plus propice à son épanouissement comme l'explique Isabelle : « De' corpi nostri ho ancor non poca speme, / Che me'morti che vivi abbian ventura. » (« Pour nos deux corps, je n'ai pas peu d'espoirs / Qu'ils soient plus fortunés morts que vivants. »)[45]. Si ici encore aucune démonstration directe n'est faite de la puissance chrétienne, la répétition du mot « âme » et de la croyance en la vie éternelle fondamentalement chrétienne en confirment l'autorité. Bien que les deux jeunes personnages ne soient donc pas mariés selon les valeurs morales terrestres, la mort les uni d'une façon encore plus sublime, faisant d'eux non pas des victimes mais bien des héros de l'amour.

SECTION 2 : LES FEMMES COMME INCARNATIONS DE L'ÉROS

Nous l'avons vu, les femmes sont définies tout au long du poème à travers des traits caractéristiques tels que la beauté, la virginité ou le mariage, les ancrant par conséquent dans une dimension littéraire et culturelle traditionnelle. Ce profil conventionnel de la femme se développe tout au long du poème de l'Arioste. Si à

44 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XXIV, str. lxxx – lxxxi.
45 *Ivi*, Chant XXIV, str. lxxxii.

première vue les femmes peuvent apparaître au lecteur comme des personnages insubordonnés, prêts à instaurer de nouvelles formes de revendications ainsi qu'une nouvelle indépendance féminine, il semble important de comprendre en quoi ces caractéristiques sont intrinsèquement liées au profil conventionnel dont l'auteur les a dotées, notamment en ce qui concerne la représentation du lien entre femmes et amour.

§ 1 : Bradamante, une femme amoureuse avant tout

Malgré le fait qu'Angélique soit incontestablement le personnage féminin le plus étudié du *Furieux*, le personnage de Bradamante n'en reste pas moins fascinant en raison de sa personnalité aussi complexe que riche. Tout le long du poème, la jeune femme est présentée à travers le masque, représenté physiquement par l'armure, d'une jeune guerrière. Cependant, de nombreux éléments laissent à penser que la personnalité d'amante de la fille du duc d'Aymon prenne le dessus sur son image de chevalière.

Dans un premier temps, notons, comme l'a affirmé Chimène Bateman dans son article « Amazonian Knots: Gender, Genre, and Ariosto's Women Warriors »[46] que dès le début du poème, le lecteur peut comprendre inconsciemment le rôle de la jeune femme en décomposant son prénom, non pas donné par l'Arioste mais par le conte de Scandiano, qui comprend en italien le mot « amante ». Tout au long des quarante-six chants, la sœur de Renaud se voit donc définie non pas par ses actions guerrières mais bien par son rôle de femme et d'amante. Dès le premier chant, la question de son identité sexuelle est soulevée, lorsque le narrateur indique qu'un gaillard chevalier, à l'armure « Candido come nieve » (« Candide ainsi que neige »)[47] et qui porte à son cimier une plume blanche interrompt les retrouvailles entre Angélique et le roi de Circassie. Dès les premiers vers, Bradamante, qui ne sera nommée qu'à partir de l'octave n°lxx, est définie par la couleur blanche, motif typique de la virginité. Cette fonction de femme et par extension d'amante se profile tout au long du poème, en particulier dans sa recherche de Roger. Lorsqu'au chant n°XXII, après qu'Astolphe a

46 Bateman J. Chimène, « Amazonian Knots: Gender, Genre, and Ariosto's Women Warriors. », Vol. 122, 2007, *MLN*, p.3, consulté le 19/01/2021.

47 L'Arioste, *Orlando Furioso,* Chant I, str. lx.

détruit le palais d'Atlante Roger et Bradamante se retrouvent, le jeune couple ne s'attarde pas sur les évènements passés et la fille d'Aymon introduit rapidement le thème du mariage et du baptême de Roger. La majeure partie des actions ou des déplacements de Bradamante au sein du poème ont pour vocation les retrouvailles et son mariage avec Roger, ce qui place incontestablement sa personnalité de femme amoureuse au premier plan, devant sa personnalité de guerrière. De plus, cette fonction d'amante est principalement mise en relief à travers les diverses émotions relatives au sentiment amoureux telles que l'attente, au chant n° XXXII, de voir revenir vers elle son Roger, ou encore la jalousie qu'elle éprouve envers Marphise, exprimée à travers de longues lamentations. De cette manière, l'auteur brosse un portrait typique de la femme en tant que femme amante, mais expose également à travers Bradamante la complexité et les tourments intérieurs de tout être humain. Italo Paolisso dit à ce propos :

> L'Ariosto sviluppa il personaggio di Bradamante facendone non soltanto una guerriera valorosa come Marfisa, ma anche rappresentandone la ricca femminilità attraverso le più varie manifestazioni. E' amante ostinata, come molte fanciulle che vedono ostacolato dai genitori il proprio amore per giovani non ritenuti degni del loro rango sociale. Vive la trepidazione dei giorni d'attesa, l'amarezza delle delusioni, le torture della gelosia, i volubili proposti di vendetta sull'uomo amato che crede traditore; vive gli ondeggiamenti d'un amore tutto umano, che dà senso e calore a molte vicende della nostra guerriera.[48] .

La personnalité de Bradamante est donc à la fois stéréotypée dans son rôle de femme amoureuse, prête à tout pour l'objet de son désir mais aussi complexe, de par la diversité des sentiments qu'elle représente et des rôles qui lui sont attribués. En effet, dans la recherche de Roger ou dans ses interactions avec ce dernier, la guerrière est représentée comme une femme à part entière, membre d'un couple, avec toutes les caractéristiques qui lui sont attribuées. En présence de Roger, Bradamante devient donc «la sua donna bella, / Che più che rosa ne divien vermiglia ;» (« sa belle dame, / Qui

48 Paolisso Italo, *Orlando Furioso: parte seconda: i personaggi – la critica,* Roma, ed. Ciranna, 1968, pp. 6-7.

plus que rose en devient vermillonne ; »)[49], et ces derniers redeviennent « i due felici amanti »[50]. Bien que les deux personnages soient en apparence de valeureux guerriers, leurs agissements belliqueux semblent ainsi n'être qu'un chemin, un passage ou un rite pour finalement laisser place à la réelle vocation de la relation des deux amants : le mariage et leur noble descendance. Au cours des derniers chants, malgré le combat final de Bradamante contre Roger - se faisant passer pour Léon -, cette dernière délaisse sa figure de chevalière pour laisser place à sa figure d'amante. Cette facette se retrouve en particulier au chant n° XLV, durant ses longues lamentations dues à la crainte que Roger ne vienne pas la trouver et qu'il ne l'épouse pas. Notons qu'après toutes ses complaintes durant tout le poème, celles-ci acquièrent une dimension presque comique puisqu'elles présentent Bradamante davantage comme une petite fille passant son temps à pleurer que comme une femme pleine de bon sens, tel que son caractère guerrier laissait à penser. Cette dimension d'infantilisation se retrouve également à travers le rôle des parents de la guerrière. Durant les deux derniers chants du poème, Bradamante est plus régulièrement appelée « la fille du duc d'Aymon ». Mais, l'infantilisation de la guerrière est également exposée à travers le refus, ou du moins l'incompréhension du choix de son époux par sa mère ; en effet, cette dernière n'accepte cette union que grâce au statut social de Roger :

Non è virtú che di Ruggier sia detta,
Ch'a muover sì l'ambizïosa madre
Di Bradamante, e far che 'l genero ami,
Vaglia, come ora udir, che re si chiami.

Nulle vertu qu'on accorde à Roger
Ne pousse autant l'ambitïeuse mère
À l'aimer pour époux de Bradamante
Comme la royauté qu'on lui présente.[51]

La caractérisation de Bradamante en tant qu'amoureuse atteint son apogée lors du dernier chant du poème, où cette dernière passe du rôle de femme amante au rôle de femme épouse. Durant tout le dernier chant, cette dernière n'existe qu'à travers ses

49 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XXII, str. xxxii.
50 *Ivi*, Chant XXII, str. xxxiii. Nous noterons que la traduction d'Orcel ne transcrit pas l'adjectif italien « felici », et traduit donc le groupe nominal par « Les deux amants ».
51 *Ivi*, Chant XLVI, str. lxxii.

noces, splendides et royales, alors que c'est bel et bien Roger, élu roi des Hongrois, qui conserve son statut de guerrier, de par son combat désormais reconnu avec Bradamante mais également grâce à son combat final, dont il ressort glorieux contre Rodomont. En délaissant sa personnalité guerrière, Bradamante finalise donc son destin originel, prédit par Mélisse, en devenant épouse puis mère, s'insérant de cette manière dans la position sociale culturellement établie pour les femmes de la société de la Renaissance.

§ 2 : Angélique et l'amour sensuel

Nous l'avons vu, durant toute la première partie du poème, Angélique est caractérisée comme l'Éros, l'objet du désir, comme une proie à capturer, dont le seul atout réside dans sa beauté. Mario Santoro explique :

> La riduzione di Angelica a semplice oggetto di desiderio equivale a una degradazione di lei. La sua unica forza di attrazione risiede nella sua bellezza […]. Il comportamento di tutti i personaggi è contrassegnato da questa considerazione della donna come oggetto di piacere.[52].

Si la beauté d'Angélique est mise en abyme, c'est également sa sensualité qui la caractérise en tant qu' « oggetto di piacere », et l'érotisme de la jeune fille est en particulier exposé au chant n° X, lorsque cette dernière est prise au piège sur l'île d'Ebude, attachée nue à un rocher, en attendant d'être donnée en sacrifice à l'Orque. Dans ce passage, la sensualité de la princesse est notamment soulignée à travers les yeux de Roger qui l'aperçoit alors qu'il se rend en Irlande. Ainsi, Angélique est décrite à plusieurs reprises comme « la bellissima donna » (« la plus que jolie femme ») (xcv) à travers des éléments classiques comme ses yeux ou ses cheveux. Mais, c'est bien sa nudité qui enflamme la passion de Roger : « Un velo non ha pure, in che richiuda / i bianchi gigli e le vermiglie rose » (« Elle n'a pas un voile qui lui cache / Les roses vermillonnes, les lis purs ») (xcv), « così ignuda /come Natura prima la compose.» (« aussi nue / Que, dans le temps, l'avait formée Nature. ») (xcv). Cette nudité, qui pour

52 Santoro Mario, *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori editore, 1989, p. 112.

elle est honteuse, a sur Roger un pouvoir de fascination au même titre que les enchantements d'Alcine, puisqu'il parvient à se détacher de l'amour qu'il éprouve pour Bradamante. Cette représentation érotique et sensuelle d'Angélique s'inscrit dans le cadre de la représentation iconographique des femmes au XVIe siècle, souvent idéalisées et placées dans une position d'isolement, seules sur un piédestal, ce qui en fait des êtres à mi-chemin entre la vie terrestre et le divin. Cette représentation physique décrite dans le *Furieux* a également été dépeinte dans plusieurs œuvres picturales successives à la composition du poème, comme dans celles d'Ingres ou de Doré. (voir annexes 2 et 3). Ces peintures et dessins de la princesse s'accordent avec les caractéristiques traditionnelles de la représentation des femmes au XVIe siècle selon Sarah F. Matthews Grieco[53], caractérisées soit sous la formes d'anges, soit sous celle de démons. Dans le cas des deux tableaux, la représentation angélique de la princesse se retrouve notamment grâce à sa chevelure blonde détachée, symbole de la virginité – ce qui la rend d'autant plus attrayante aux yeux du chevalier – mais aussi grâce à son regard tourné vers le ciel. Toutefois, son statut d'objet du désir inatteignable est discrédité d'une part par l'accentuation de la description des seins et du ventre, qui selon Matthews Grieco « soulignent les aspects positifs de la féminité »[54], d'autre part par les attouchements de Roger, qui concrétisent son statut de femme-objet. La princesse est donc présentée au cours de cet épisode comme un personnage véritablement complexe, dont l'apparent angélisme contraste immédiatement avec sa réalité de femme terrestre, tentatrice du plaisir charnel.

§ 3 : Isabelle et l'amour héroïque

Si une figure féminine dans le *Roland Furieux* s'oppose à celle d'Angélique, à sa sensualité et à son érotisme, c'est sans doute celle d'Isabelle, qui est décrite à travers des traits caractéristiques tels que la fidélité ou la pureté. La sublimation d'un tel

53 Matthews - Grieco Sarah F, *Ange ou diablesse : la représentation de la femme au XVIe siècle* , Paris, Flammarion, 1991.
54 *Ivi*, p. 116.

personnage s'explique selon Franciolli par l'idéalisation d'un type de femme de la part de l'Arioste que celui-ci ne réussissait pas à retrouver dans sa réalité, mais dont il admirait la douceur et les manières élevées[55]. Dès le début, elle est présentée par le narrateur comme une jeune fille à l'aspect agréable, qui a à peine dépassé ses quinze ans et dont les seuls tourments sont ceux causés par l'amour : « Ben dissi fui ; ch'or non son più di lui, / ma di dolor, d'affanno e di mestizia. / Colpa d'amor ; » (« Je dis bien fus, car j'appartiens enfin / À la douleur, au tourment, à la peine. / C'est la faute d'Amour. »)[56]. D'emblée, la jeune fille revêt un aspect ingénu. Définie comme une vierge, celle-ci raconte être tombée amoureuse de Zerbin, fils du roi d'Écosse, seulement en le voyant accomplir des prouesses en joute, motif caractéristique de la littérature chevaleresque. Tout au long du chant, la jeune fille fait l'objet d' une description *cliché*, typique du stéréotype de la jeune fille pleine d'illusions à propos de la vie et de l'amour. Cependant, cette description typique est contrebalancée par les éventements auxquels Isabelle est soumise, comme la tempête qu'elle et Zerbin doivent affronter alors qu'ils sont en mer, mais surtout la mort de Zerbin, sa rencontre avec Rodomont qui veut abuser d'elle ou encore sa propre mort. En effet, bien qu' Italo Paolisso la décrive comme une « creatura fragile e gentile accarezzata dal poeta come un fiore delicato che si ha paura di toccare e che si cura con particolare tenerezza »[57], cette dernière ne manque pas de berner l'un des plus féroces paladins du poème, Rodomont. Au cours de ces vers, toute l'ingéniosité du narrateur consiste à renverser les rôles de genre des deux personnages. En apparence, Rodomont est décrit comme un Sarrasin fort, puissant, mais surtout cruel, et Isabelle comme une jeune fille fragile et délicate. En revanche, le narrateur discrédite très rapidement les qualités intellectuelles du chevalier, comme lorsqu'il coupe court aux belles paroles que celui-ci raconte à Isabelle : « Dicea ch'era il suo core e la sua vita / E 'l suo conforto e la sua cara speme, / Et altri nomi tai che vanno insieme. » (« Il lui donnait des noms : ma vie, mon cœur, / Mon réconfort, mon espérance chère, / Et d'autr' avec ceux-là qui font la paire. »)[58], ne lui laissant pour qualités que sa seule force physique. À l'inverse, ce sont les qualités

55 Franciolli Edoardo, « Le figure femminili », part. III, cit., p. 211, consulté le 22/01/2021.
56 L'Arioste, *Orlando Furioso,* Chant XIII, str. iv.
57 Paolisso Italo, *Orlando Furioso, op.cit.,* p. 87.
58 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XXIX, str. viii.

intellectuelles d'Isabelle et sa ruse qui prennent le dessus, lui permettant ainsi non seulement de conserver sa chasteté, qualité alors appréciée comme nous l'avons vu, mais aussi d'accomplir son amour, qui n'est pas destiné à une réalisation terrestre, mais bien céleste. La mort n'effraie donc pas la jeune fille, et son image de jeune fille innocente se brise au fil des vers pour laisser place à une femme dont l'esprit sera reconnu et honoré, par Rodomont également. À travers le personnage d'Isabelle se construit donc une nouvelle forme d'héroïsme en vertu de l'amour, héroïsme dont les armes ne sont plus les instruments principaux, mais bien la ruse et les qualités intellectuelles. Le personnage de la jeune fille est toujours bel et bien rattaché à l'amour, et, symbole encore plus fort, à l'amour dans la mort. Isabelle est la représentation même de l'idéalisation de la femme de la part du poète, dont la mort n'est pas dépeinte comme une souffrance mais bien comme le résultat final de l'exaltation de ses vertus, dont la fidélité est la principale représentante.

SECTION 3 : L'*EGREGIA BELLATRIX*, OU LA RENAISSANCE CHRÉTIENNE DE L'AMAZONE

Dans le poème, nombreux sont les chants ou s'enchevêtrent les actions de femmes guerrières, et notamment de deux figures majeures, Bradamante et Marphise. Ces personnages, initialement inventés par Boiardo qui les fait interagir au sein de *l'Amoureux* en tant que femmes guerrières ont été repris par l'Arioste qui leur fait adopter des attitudes et des attributs différents. Si cette fonction de femme chevalière mise en relief par le conte de Scandiano et par l'Arioste semble revêtir les aspects d'une nouvelle forme d'indépendance féminine, elle s'insère au contraire dans une tradition littéraire bien antérieure aux deux auteurs. En effet, nombreuses sont les influences et les sources qui ont permis de modeler ces deux personnages. Pensons par exemple aux amazones, déjà présentes dans *l'Illiade* d'Homère ou aux modèles bibliques des

guerrières comme Judith, Deborah et Jaël.[59] Cependant, c'est bel et bien grâce à l'intégration des femmes dans les ordres de chevalerie entre le XIIe et le XIIIe siècle que se développe en France le genre littéraire des tournois féminins, dont le premier ouvrage, intitulé *Tournoiement des dames* est rédigé par Huon d'Oisy aux alentours de 1189. Principalement destiné à des femmes lectrices passionnées par les tournois et par les joutes, cet ouvrage pionner du genre permet de renverser totalement la mise en abyme conçue par les historiens de la femme en tant que sujet passif – notamment spectatrice – de ces affrontements. Selon Pio Rajna, les personnages de Bradamante et de Marphise puisent leurs sources dans de nombreux ouvrages et légendes, comme celle de *l'Histoire de Pierre de Provence et de la belle Maguelone* ou encore dans la nouvelle de Badur des *Mille et une Nuits*[60]. Au cours des siècles, cette littérature s'est développée en parallèle de réels accomplissements de femmes guerrières, comme la *virago* vierge italienne, Maria Puteolana ou Richarde de Saluces[61]. La conception de la femme guerrière n'est donc pas une nouveauté de Boiardo et de l'Arioste, mais ces derniers leur accordent une place de premier plan au sein des poèmes alors que la période de la Renaissance, influencée par la redécouverte du monde antique s'oppose au modèle de la chevalière[62]. Cependant, ce modèle reste malgré tout bien présent dans les esprits des familles nobles comme les Este.

§ 1 : Marphise

La jeune guerrière apparaît pour la première fois dans le *Furieux* au chant n° XVIII. Tout comme nous l'avons vu précédemment avec le nom de Bradamante, le lecteur peut comprendre indirectement selon Chimène Bateman sa principale caractéristique, c'est à dire sa dévotion aux armes grâce à son nom : « Marfisa can be translated by « fixed on Mars »[63], Mars étant communément connu comme étant le dieu de la guerre. Mais contrairement à Bradamante, Marphise dans le *Furieux* conserve

59 Cassagnes–Brouquet Sophie, *Chevaleresses : une chevalerie au féminin*, Paris, Perrin, 2013, p. 136.
60 Rajna Pio, *Le fonti*, *op. cit.,* p. 46.
61 Richarde de Saluces fut la mère d'Hercule Ier d'Este, le dédicataire du *Roland Amoureux* de Boiardo.
62 Cassagnes-Brouquet Sophie, *Chevaleresses, op. cit.,* p. 136.
63 Bateman J. Chimène, « Amazonian Knots », cit., p. 3, consulté le 19/01/2021.

pleinement et tout au long du poème son statut de guerrière qui prend nettement le dessus sur sa part de féminité, qui reste néanmoins assumée. Lorsque celle-ci rencontre Astolphe et Sansonnet en route vers Damas au cours du chant n° XVIII, elle est directement identifiée comme une femme : « Scontrano in una croce di due strade / Persona ch'al vestire e a' movimenti / Avea sembianza d'uomo, e femin'era» (« À un certain carrefour ils encontrèrent / Un être dont l'allure et le vêtir / Étaient d'un homme – et c'était une femme ») (xcviii) . Il semble nécessaire de noter dans cet extrait l'importance cruciale des vêtements dans l'identification des rôles de genre à l'intérieur du poème : malgré son armure, aucun doute n'est fait sur l'identité sexuelle de Marphise; de plus, contrairement au rôle de femme amante de la fille du duc d'Aymon, Marphise est caractérisée par sa dévotion aux armes, et son caractère est également typique de la stéréotypisation genrée de l'homme fort et courageux ; grâce à cette identification, le poète éloigne Marphise de toute forme de dévotion envers l'amour. Durant toute la seconde partie du chant n°XVIII, la guerrière est définie comme étant fière et belliqueuse grâce à des adjectifs tels que « magnanima » (« héroïque ») (cviii), « impetuosa » (« impétueuse ») (cxiii), qui renvoient dès sa première apparition à son caractère guerrier. Dans cet épisode, la sœur de Roger est également placée dans une position typiquement masculine grâce au symbole fort qu'est l'épée, symbole auquel la jeune guerrière est associée lors de sa première apparition (« E 'l dì e la notte armata sempre andava ») (« Le jour, la nuit, elle allait toute armée ») (xcix), ainsi qu'une seconde fois, lorsque après être arrivée à Damas, elle reconnaît des armes qu'elle avait autrefois possédées et qui doivent être offertes au gagnant de la joute du jour :

I premii che quel giorno si daranno
A chi vince, è uno stocco et una mazza
Guerniti riccamente, e un destrier, quale
Sia convenevol dono a un signor tale.

Les prix qu'on a promis à qui vaincra
Sont un estoc et une masse d'armes
Richement faits, ainsi qu'un destrier
Convenant à semblable chevalier.[64]

64 *Ivi*, Chant XVIII, str. cv.

Comme l'explique Sophie Cassagnes – Brouquet, cette vision de la femme guerrière correspond aux codes de la littérature chevaleresque masculine : « Cette mise en scène adopte les mêmes codes, la même description des prouesses des cavaliers ainsi que la louange du prix de leur monture et de leurs armes ».[65] La mention du destrier évoque en effet l'art équestre, symbole de virilité par excellence. Ayant donc possédé ce « pack » de guerre, Marphise s'inscrit dans ce registre chevaleresque, typiquement masculin durant la Renaissance. Cependant, cela ne l'empêche pas de conserver sa part de féminité ; au contraire, elle la concilie avec son caractère belliqueux. Nous le constatons à travers son appellation de « bella donna » mais aussi grâce à l'octave suivante :

Né fra vermigli fiori, azzurri e gialli
Vago fanciullo alla stagion novella,
Né mai si ritrovò fra suoni e balli
Più volentieri ornata donna e bella ;
Che fra strepito d'arme e di cavalli,
E fra punte di lance e di quadrella,
Dove si sparga sangue e si dia morte,
Costei si truovi, oltre ogni creder forte.

Jamais parmi fleurs d'or, bleues ou vermeilles,
Un bel enfant à la saison nouvelle,
Ou jamais dans un bal, parmi les chants,
Ne s'est trouvée femme parée et belle,
Si volontiers que, parmi les bruits d'armes,
Les lances, les chevaux et les carreaux,
Où l'on répand le sang et donne mort,
Ne se trouve Marphise au cœur si fort.[66].

Ces vers, qui mêlent la douceur de l'environnement pastoral associé à des sentiments typiquement féminins (nous l'avons vu avec la bonté d'Angélique, tombée amoureuse de Médor dans un cadre pastoral) ainsi que la vision sanglante des champs de bataille se présentent comme un reflet du chiasme initial « les dames, les chevaliers, les armes, les amours » et confirment la pensée de Deanna Shemeck selon laquelle c'est au lecteur lui-même de choisir de quelle manière interpréter ce chiasme. En opposant dans ces vers des sentiments tels que la paix, l'harmonie et l'épique guerrière, le

65 Cassagnes – Brouquet Sophie, *Chevaleresses*, *op. cit*., p. 98.
66 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XVIII, str. cxii.

narrateur dote Marphise d'une personnalité double, comme l'explique Margaret Tomalin : « However aggressive Marfisa's actions on the surface level, they are deprived of violence or uncouthness by the associative signs employed in the setting. »[67]. De plus, l'accueil qu'Astolphe offre à la sœur de Roger confirme l'aura féminin de cette dernière : « Non men da l'altra parte riverente / Fu il paladino alla donna eccellente.» (« Non moins du paladin fut révérente / La réception de la dame excellente. »)[68]. La valeur de Marphise, tant morale que physique, ainsi que la relation entre la chevalière et le chevalier instaurent une notion de respectabilité réciproque entre les deux. Margaret Tomalin explique que dans l'*Amoureux*, Astolphe et Marphise étaient souvent associés, mais dans une fonction comique, voire ridicule. Dans le *Furieux* en revanche, tous deux sont dignes des batailles qui leur sont confiées, sains d'esprits, méritants et guidés non seulement par leur expérience mais également par la main de Dieu. La dignité de Marphise se profile donc tout au long de l'œuvre et est également associée à une autre de ses caractéristiques : son indépendance. En effet, en conservant son statut de chevalière jusqu'à la fin du poème, cette dernière s'oppose aux traditionnelles *bona fide* femmes guerrières de la tradition romanesque selon laquelle le port de l'armure n'est présenté que de manière temporaire, pour échapper à un danger ou en attendant un but plus grand, comme le mariage. À la fin du poème, Marphise obtient la reconnaissance qu'elle cherchait dès sa première apparition et est accueillie au sein de l'armée des meilleurs paladins de Charlemagne. En ne s'agenouillant devant aucun homme et en restant invaincue, (« at the end of the *Furioso* she is undefeated, uncompromising and unmarried »[69]), Marphise s'impose pour les lecteurs de l'Arioste ainsi que pour les lecteurs modernes comme une figure dont l'autonomie est mise en valeur au sein du contexte *cinquecentesco* de la *querelle des femmes*, et témoigne également d'une amélioration sociale du pouvoir des femmes dans un contexte à cheval entre tradition littéraire médiévale et rejet des femmes dans la sphère privée durant la Renaissance.

67 Tomalin Margaret, « Bradamante and Marfisa: An Analysis of the "Guerriere" of the "Orlando Furioso" » Vol 71, 1976, *The Modern Language Review*, p. 543, consulté le 23/01/2021.

68 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XVIII, str. ci.

69 MacCarthy Ita, « Marfisa and Gender Performance in the Orlando Furioso », Vol.60, 2005, *Italian Studies,* p. 178, consulté le 27/01/2021.

§ 2 : Bradamante

Durant tout le poème, la sœur de Renaud est représentée comme l'*egregia bellatrix*, la belle guerrière, comme si l'auteur lui concédait une personnalité double. Nous l'avons vu précédemment, sa personnalité de femme-amante est prédominante dans ses interactions sociales. Mais qu'en est-il de son tempérament guerrier ? Cette question reste complexe, et différents éléments de réponse doivent être apportés.

Dans un premier temps, notons que la majeure partie de ses actions guerrières sont réalisées grâce ou à cause de l'amour : contrairement à Marphise, Bradamante est principalement appelée « la dame », ce qui la renvoie de manière systématique à son rôle de femme et non de guerrière. La mise en relief de son trait de caractère principalement féminin se retrouve notamment au chant n°IV. Lorsqu'elle aperçoit Atlante, Bradamante exprime son désir de le combattre : « Ch'io non posso durar, tanto ho il cor vago / Di far battaglia contra a questo mago » (« Je n'en puis plus, tant j'ai jaloux le cœur / De batailler contre cet enchanteur. ») (viii). Cette mise en avant de son apparent caractère guerrier est toutefois immédiatement disqualifiée non seulement par le peu de vers accordés à cette facette de la guerrière mais aussi par son attitude avec Brunel. Lorsque la jeune femme décide de s'emparer de l'anneau qui est en possession de ce dernier et par conséquent de le tuer, elle fait preuve d'une noblesse d'âme qui discrédite ses pensées belliqueuses : « Ma le par atto vile a insanguinarsi / D'un uom senza arme e di sì ignobil sorte » (« Mais il lui semble vil de se souiller / Du sang d'un homme ignoble et désarmé »)[70]. Ce schéma se reproduit de la même manière avec Atlante : « Ma poi che 'l viso mira, il colpo arresta, / Quasi sdegnando sì bassa vendetta. » (« Mais, en voyant son visage, s'arrête / Avec mépris pour si basse vengeance. »)[71]. Ce processus de négation de son esprit guerrier se retrouve à de nombreuses reprises au cours des chants.

70 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant IV, str. xiv.
71 *Ivi*, Chant IV, str. xxvii.

D’autre part, si cette négation était faite de manière volontaire au cours de l’épisode que nous venons de citer, elle se révèle par la suite complètement involontaire. En effet, durant la seconde partie du poème où Bradamante est plus active en terme de batailles, la jeune femme est en permanence accompagnée dans ses combats par une aide de type magique : la lance, qui lui a été confiée par Astolphe. Cela rend les combats de Bradamante complexes. En effet, celle ci n’est pas au courant de la portée magique de l’objet ; par conséquent, l’objet contrebalance l’exaltation de sa force guerrière en apportant un ton subtilement ironique; elle n’est, malgré elle, pas en mesure de démontrer réellement sa valeur sur le champ de bataille. Ce même procédé se retrouve en particulier au chant n°XXXII, où la sœur de Renaud, une fois arrivée à la Roche-Tristan, rencontre trois princes qu’elle combat. Au cours de cet extrait, elle revêt son caractère belliqueux et espère prouver sa valeur : « Di loro in arme pochi eran migliori, / Ma di quei pochi ella sarà ben l’una » (« Dans les armes, bien peu les surpassaient, / Mais, dans ce peu, se trouvait Bradamante ») (lxxiii). Cependant, cette dernière est discréditée par le contraste d’attitude avec les princes : ces derniers combattent en effet en bonne et due forme, comme tout chevalier honorable, alors qu’elle possède l’objet qui peut vaincre n’importe quel adversaire : le narrateur en fait donc une chevalière hors norme, dont le véritable honneur guerrier est remis en question par l’objet. Notons également la rapidité avec laquelle se déroule le combat entre elle et les trois princes : en une octave (lxxvi), tous sont vaincus, ce qui témoigne d’une volonté de la part du narrateur de mettre de côté cette attitude belliqueuse pour orienter la fille d’Aymon vers son véritable but : son mariage avec Roger. La complexité du personnage de Bradamante réside donc dans la réelle valeur de la guerrière : nul ne sait si sans la lance, Bradamante aurait été plus ou moins honorable au combat. Toutefois, la jeune femme semble être dotée d’une grande force de caractère, comme le témoignent les vers suivants :

Così volontorosa Bradamante
Di far di sé coi cavallieri prova,
S’allegrò quando udì le porte aprire,
Calare il ponte, e fuor li vide uscire.

De même Bradamante, désireuse

D'avec les chevaliers se mesurer,
Jouït quand elle entend s'ouvrir la porte,
Baisser le pont, voit les guerriers qui sortent.[72]

Au cours du poème, un procédé d'inversion des rôles de genre se produit entre Bradamante et Roger. Alors que le chevalier court des dangers, c'est elle qui cherche à le sauver. C'est d'ailleurs lorsque Roger est absent, ou du moins lorsqu'il n'interagit pas simultanément avec elle que Bradamante exalte son côté guerrier, comme au chant n°XIII, lorsque Mélisse lui donne des recommandations pour sauver son amant des griffes d'Atlante. Avant d'aller le délivrer, la jeune femme est décrite tantôt comme un « savio duca » (« bon chef ») (xlv), tantôt comme la « valorosa giovane» (« valeureuse jeune fille ») (liv). Prête à accomplir l'acte fatal, tuer le mage en vertu de son amour pour Roger, elle abandonne toute sa volonté en voyant Atlante sous les traits de son futur époux. En présence de Roger, ou du moins de celui qu'elle pense être Roger, son amour est présenté comme sa principale source de faiblesse et disqualifie de nouveau son rôle de guerrière.

Si Bradamante se bat régulièrement pour le protégé d'Atlante, elle se bat également contre lui. Portée par sa jalousie envers le duo Marphise/Roger, elle décide d'appeler ce dernier à combattre, portée par la furie. Toutefois, face à lui, elle ne peut se résoudre à le battre :

La donna, ch'a ferirlo e a fargli offesa
Venìa con mente di pietà rubella,
Non poté sofferir, come fu appresso,
Di porlo in terra e fargli oltraggio espresso.

Et elle qui, rebelle à la pitié,
Venait pour l'outrager et le férir,
En s'approchant, ne put point supporter
D'en terre, et de sang-froid, le renverser.[73].

Malgré sa colère envers lui, la fille d'Aymon se retrouve une nouvelle fois en position de faiblesse lorsqu'elle est physiquement face à lui. Dans ce chant, Bradamante

72 *Ivi*, Chant XXXII, str. lxxiv.
73 *Ivi*, Chant XXXVI, str. xxxvii.

est donc disqualifiée en tant que chevalière, ce qui est accentué par le fonctionnement magique de la lance, grâce à laquelle elle peut exprimer sa colère. Cependant, l'incapacité de Bradamante de blesser Roger peut également témoigner de la forte présence des règles morales régies par la norme sociale et par conséquent d'une volonté de l'auteur de ne pas laisser le chevalier, qui plus est le fondateur de la maison d'Este, se faire désarmer par une femme[74].

Paradoxalement, la guerre, ou du moins les guerres menées par Bradamante restent intrinsèquement liées à une ambition plus grande, mais tout aussi noble : son union avec Roger, ce qui fait de la guerre un processus d'amour. En caractérisant la fille d'Aymon comme une dame tout aussi valeureuse que belle, l'auteur dote Bradamante d'une personnalité double mais aussi complexe, personnalité inexorablement liée, encore une fois, au chiasme initial. Comme l'explique Edoardo Franciolli, la sœur de Renaud est prête à tous les sacrifices pour Roger[75], reléguant ainsi son honneur guerrier au second plan grâce à des procédés de disqualification. Cependant, malgré sa déconsidération croissante en tant que chevalière, le personnage de Bradamante n'est pas représenté comme une caricature de la femme guerrière, puisque Marphise remplit correctement cette fonction ; mais, à travers le stéréotype culturel de l'*egregia bellatrix*, l'auteur, qui fait figure de pionnier dans l'étude de la psychologie démontre la complexité et l'absurdité des émotions humaines.

74 Bertini Lucrezia, *Gli oggetti nell'*Orlando Furioso, Mémoire de Master en langue et littérature italienne, sous la direction de Sergio Zatti et de Giorgio Masi, Université de Pise, 2012, consulté le 27/01/2021.

75 Franciolli Edoardo, « Le figure femminili », part IV, cit., p. 258, consulté le 27/01/2021.

CHAPITRE 2 : LA MISOGYNIE COMME EXALTATION DE L'IMPERFECTION FÉMININE

En termes de transformations sociales, le *Cinquecento* fut une période de dynamique favorable aux femmes (nobles) qui acquirent une nouvelle visibilité dans les domaines du savoir, de la culture, ou encore de l'écriture. Si cette volonté de se faire une place sur la scène publique n'est pas nouvelle, le XVIe siècle se trouve être une période favorable à cet épanouissement intellectuel, puisque les humanistes considèrent que la femme est « un être perfectible, et qu'elle doit recevoir une éducation »[76]. Certaines femmes du XVIe siècle, qui acquirent une incontestable forme d'autorité en matière d'avancées culturelles portèrent avec ambition le projet d'instituer de nouvelles règles sociales au regard des femmes, non seulement pour une partie d'entre elles, mais pour toutes. Cependant, celles qui « ont porté un idéal civilisateur »[77] se sont également heurtées à la misogynie. Venant du grec *misogunês*, « qui hait les femmes », le mot misogyne apparaît en France au XVIe siècle et se définit comme une valeur morale d'êtres humains qui ne « reconnaissent pas les vertus des femmes »[78]. Puis, le mot se répand rapidement en Italie et en Espagne. La pensée misogyne, que l'on peut aujourd'hui clairement définir, se fonde essentiellement sur des stéréotypes - ce qui était également le cas durant le *Cinquecento* – tels que l'incapacité des femmes à penser par elles-mêmes ou l'inadéquation de ces dernières face à la réflexion intellectuelle. Dans le contexte de la désormais célèbre « querelle des femmes », l'opposition entre pensée misogyne et pensée « pro-féminine » se reflète à l'intérieur du *Furieux* comme un miroir à petite échelle de la société contemporaine de l'Arioste. Loin d'affirmer des convictions précises, le poème se présente au lecteur comme une manière d'explorer les diverses idées et les possibilités relatives au débat sans jamais en tirer de conclusions stables. La pensée misogyne est donc présentée à l'intérieur du poème par différentes

76 Daumas Maurice, *Qu'est ce que la misogynie*, Paris, Arkhe, 2017, p. 20.
77 *Ibidem*.
78 *Ivi*, p. 19.

voix et par différentes nouvelles, se fondant ainsi par petites touches au cœur de l'éloge générale des femmes.

SECTION 1 : DES ÉVOCATIONS PEU AVANTAGEUSES DES FEMMES

Souvent dans le *Furieux*, les femmes sont victimes d'associations entre leur sexe, leur prétendue infériorité naturelle et entre certains stéréotypes de genre. L'association, mais surtout la confusion entre aspects biologiques et aspects sociologiques est bel et bien présente au cours du poème, ce qui permet d'ancrer les personnages féminins au cœur des traditionnels rapports de force et de pouvoir entre hommes et femmes. Qu'il s'agisse de réelles pensées de l'auteur ou bien de phénomènes littéraires, nous verrons que nombre de caractérisations négatives, applicables en réalité à l'ensemble du genre humain ne sont attribuées dans le poème qu'aux personnages féminins.

§ 1 : Femme ingrate

Nous le savons, l'un des personnages phares du *Furieux* est la princesse du Cathay, Angélique. Représentée dans l'imaginaire collectif ainsi que dans les nombreuses adaptations culturelles du *Furieux* comme une femme manipulatrice, dédaigneuse, indépendante, elle est en effet décrite par le narrateur grâce à de nombreux adjectifs, dont un revient tout particulièrement, tant dans le discours du narrateur que dans les discours directs des personnages : « ingrate ». Alors, pourquoi ce terme ? Notons dans un premier temps que cette appellation peu avantageuse est faite de la part d'hommes, et se profile par petits ajouts tout au long des chants jusqu'à la disparition de la princesse, comme pour ne pas perdre de vue l'identité systématique qui lui est assignée. Si l'ingratitude lui est attribuée comme valeur négative, sa beauté est à l'inverse rappelée en permanence comme sa seule caractéristique positive, ce qui ne

manque pas de rappeler le portrait d'Origile[79]. Cependant, sa beauté apparaît seulement en apparence comme une caractéristique positive, puisque c'est à cause d'elle qu'Angélique devient ingrate (souvenons-nous qu'elle-même blâme sa beauté comme étant la source de tous ses malheurs : VIII, xlii). La princesse se rend donc compte de son infortune, alors que ce sont les paladins eux-mêmes qui contribuent à la forger. En effet, si du point de vue masculin la princesse est ingrate, c'est parce qu'elle ose refuser l'amour que les hommes lui portent. De par ses refus, Angélique détient une position avantageuse par rapport aux chevaliers qui sont soumis à ses volontés et inverse par conséquent les rapports de force intersexes typiques de la littérature chevaleresque.

Ce refus de la part d'Angélique ainsi que cette inversion des pouvoirs entre hommes et femmes sont principalement mis en relief avec le personnage de Roland. Le meilleur chevalier de l'armée de Charlemagne est celui qui se trouve le plus démuni face au refus d'Angélique, comme nous l'observons lors du déclenchement de sa folie : « L'ingrata donna venutasi a porre / Col suo drudo più volte esser doveva. » (« L'ingrate femme avait dû plusieurs fois / Venir s'étendre avecque son amant »)[80]; « Quel ch'era Orlando è morto et è sotterra ; / La sua donna ingratissima l'ha ucciso » (« Orlando est bien mort : il est sous terre ; / Sa dame, ingratissime, l'a tué »)[81]. Nous constatons dans ces vers l'ambivalence du narrateur dans la qualification de la princesse, qui la désigne d'une part comme la propriété de Roland, grâce au groupe « la sua donna » qui revêt une connotation non seulement d'appartenance mais aussi de qualités et de vertus féminines dignes des dames mariées contrebalancée par le superlatif « ingratissima », et d'autre part comme une femme quelconque, avec toute la connotation négative du mot singulier « donna » et des vices qui lui sont associés. Dans les deux cas, Angélique est discréditée au même titre que si elle avait trahi Roland dans le cadre d'une union formelle, ce qui n'est pas le cas. Le paladin est donc victime de sa propre idéalisation de la princesse en tant qu'objet de sa propriété, et sa déception suivie de sa folie ne sont que les résultats d'une mauvaise compréhension de l'autonomie dont fait preuve la

79 Origille est un personnage repris du *Roland Amoureux* de Boiardo. Elle est connue dans le *Furieux* pour être d'une grande beauté, toutefois équivalente à sa perversité.
80 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XXIII, str. cxxiii.
81 *Ivi*, Chant XXIII, str. cxxviii.

princesse. Toutefois, si les invectives envers cette dernière ne sont décrites qu'à travers les yeux du narrateur dans le cas de Roland, elles sont prononcées dans un discours direct dans le cas de Roger. Lorsque celui-ci libère la princesse de l'île d'Ebude, cette dernière se sauve grâce à l'anneau magique en voyant que le Sarrasin veut profiter d'elle et de sa nudité :

- Ingrata damigella, è questo quello
Guiderdone (dicea), che tu mi rendi ?
Che più tosto involar vogli l'annello,
Ch'averlo in don ? Perché da me nol prendi ?
Non pur quel, ma lo scudo e il destrier snello
E me ti dono, e come vuoi mi spendi ;
Sol che 'l bel viso tuo non mi nascondi.

« Ingrate demoiselle, c'est donc là
Le guerdon (disait-il) dont tu me paies,
Puisque tu aimes mieux voler l'anneau
Que l'avoir en cadeau ? Et pourquoi non ?
Non seul l'anneau, mais la targe, et la bête
Volante, et même moi : tout, je te donne,
Pourvu que tu ne caches ton visage. »[82]

Ici, la complainte de Roger envers la princesse tient fondamentalement à une certitude, typique de la domination masculine : la conviction que le fait de s'offrir à la princesse soit un cadeau, un don qu'elle ne pourrait refuser, certitude accentuée par ses prouesses, sa réputation de chevalier. Au cours de cet extrait, seule la volonté de ce dernier est exposée :

Qual ragion fia che 'l buon Ruggier raffrene,
Sì che non voglia ora pigliar diletto
D'Angelica gentil che nuda tiene
Nel solitario e commodo boschetto ?

Quelle raison pourrait freiner Roger
Pour qu'il ne veuille point tirer plaisir
De la douce Angélique qu'il tient nue
Dans le commode et solitaire bois ?[83]

La pensée de l'exclusivité du pouvoir et de la violence de la situation semble toutefois contrebalancée, dans la version originale, par l'adjectif (manquant dans la traduction française d'Orcel) « buon » pour qualifier Roger. L'auteur semble ici apporter une touche d'ironie faisant ressortir l'incongruité et l'indécence de la situation, en

82 *Ivi*, Chant XI, str. viii.
83 *Ivi*, Chant XI, str. ii.

accentuant non seulement l'impossibilité d'Angélique de se défendre physiquement avec l'adjectif « gentil » mais également en insinuant – sans jamais le nommer – la volonté du viol. La prédominance de la domination masculine au cours de cet épisode est également notable de par les moyens employés par les deux personnages pour effectuer l'acte et pour s'en échapper. Roger utilise sa pure force physique, démontrant ainsi sa puissance masculine et par extension sa puissance chevaleresque, tandis qu'Angélique utilise une aide de type magique : l'anneau. Toutefois, si l'exaltation de pouvoir masculin est exacerbée à travers Roger, celle-ci semble contrebalancée par la démonstration de la ruse de la princesse. Si la demoiselle est « ingrate » et « cruelle » aux yeux du Sarrasin, c'est notamment parce que ce dernier, à cause de la réglementation millénaire des codes sociaux refuse inconsciemment l'affirmation de l'autonomie du désir féminin. En tant que chevalier, et donc principal porteur de ces codes culturels, celui-ci est victime d'une erreur de compréhension, au même titre que Roland ou que Rodomont : « ciò che fa impazzire Rodomonte, Orlando è dunque un errore di valutazione della realtà, ossia avere implicitamente attribuito alle donne un'adesione al modello di desiderio amoroso che vale per loro stessi, in quanto protagonisti del codice cavalleresco »[84]. À travers le rejet des fautes sur la dame grâce à l'adjectif « ingrate », les chevaliers semblent se blâmer eux même de manière indirecte pour leur mauvaise interprétation de la réalité, qui s'oppose à la traditionnelle représentation des désirs masculins et féminins.

Durant toute la première partie du poème, la princesse du Cathay est donc accusée, dépréciée, dénigrée pour avoir refusé l'assujettissement aux chevaliers. Toutefois, si le motif de la « femme ingrate » se répète plusieurs fois, un autre, plus violent encore trouve une résonance particulière dans les vers de l'Arioste de la part des personnages masculins : celui de l'association entre femme et serpent. Durant le XVIe siècle, nombreuses sont les représentations littéraires et picturales misogynes de la femme, définie comme un être aux mille défauts, adepte du mensonge, de la fraude, inconstant et aimant particulièrement semer le chaos dans le monde des hommes. Cette conception de la femme n'est pas nouvelle et se rapporte dans le cadre de la religion

84 Izzo Annalisa, « Misoginia e filoginia nell'Orlando Furioso », n°22, 2012, *Chroniques italiennes,* p. 24, consulté le 28/01/2021.

chrétienne au célèbre mythe d'Eve tentée par le serpent, qui causa ainsi tous les maux du monde. L'association entre femme et serpent forme un ensemble diabolique ; mais Eve n'est pas la première femme à avoir été associée à l'animal. Au-delà des nombreux mythes et légendes grecques, c'est Lilith, première femme d'Adam et à la fois démon dans la tradition juive qui se transforme en serpent, celui là même qui incite Eve à manger la pomme. Ce *topos* littéraire était par conséquent déjà bien ancré dans les esprits à l'époque de l'Arioste, et l'association femme/serpent en tant que créature diabolique se retrouve en particulier autour du personnage d'Angélique, comme lors de l'épisode de la furie de Roland. Nous nous souviendrons que lorsque ce dernier s'étend sur le lit du berger, le narrateur compare son attitude de rebut en pensant qu'Angélique et Médor aient pu s'y installer à l'attitude de rebut face à un serpent, conception qui s'oppose à l'idéalisation divine de la princesse dans la première partie de l'œuvre :

Non altrimenti or quella piuma abborre,
Né con minor prestezza se ne leva,
Che de l'erba il villan che s'era messo
Per chiuder gli occhi, e vegga il serpe appresso.

Le voilà qui abhorre cette couche
Et non moins prestement il s'en relève
Que le vilain qui sommeille par terrestre
Et voit soudain tout près une vipère.[85]

Aucune représentation caractérisant un « juste milieu » envers la princesse n'est évoqué au cours du poème, correspondant ainsi au schéma typique des oppositions donné par Sarah F. Matthews Grieco : Vertu/Vice ; Vierge/Eve ; Ange/Démon. Selon la chercheuse, « À chaque valorisation s'oppose une vision symétrique d'une féminité malveillante, à chaque qualité positive correspond une tare »[86]; « Aux visions terrifiantes d'un « deuxième sexe » dangereux s'oppose ainsi le rêve d'une féminité parfaite, garante d'ordre social et porteuse de bonheur. »[87]. Cette représentation des contrastes est également illustrée au chant n° XLII, lorsque Renaud, en apprenant la nouvelle des noces d'Angélique et de Médor part seul jusque dans la forêt des Ardennes, où, malheureux et en colère il rencontre une Furie. Nous pouvons ainsi

85 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XXIII, str. cxxiii.
86 Matthews Grieco Sarah F, *Ange ou diablesse , op. cit.,* p. 76.
87 *Ivi*, p. 105.

admettre que la Furie, déesse de la vengeance et de la douleur soit dans l'esprit de Renaud une représentation indirecte de la déception qu'a causée en lui Angélique, et que ce dernier associe le monstre à la princesse. Le « strano mostro in feminil figura » (« monstre affreux, de femelle figure ») (xlvi), qui a « in loco de crin serpi a gran torma » (« en guise de crin, serpents en foule ») (xlvii), qui a également pour queue une grande vipère est en plus venimeux. D'après l'association traditionnelle femme/serpent, l'on peut supposer que la répétition des termes « serpi/serpe », représentations typiques du mal sur terre soit en réalité une représentation du venin, du poison qu'Angélique aurait infiltré dans le cœur de tous les paladins. La stéréotypisation des femmes en tant qu'objets du diable est donc loin de se référer aux actions des femmes elles-même, mais bien aux échecs personnels des paladins, qui n'ont pas su comment les conquérir.

Accuser la femme d'ingratitude se révèle être une solution commode pour les paladins afin de conserver leur orgueil personnel intact, mais également leur orgueil chevaleresque, au vu du statut d'objet de la femme, telle une proie à conquérir qui, une fois acquise, sublime la renommée du chevalier qui la détient. La dépréciation de la princesse, dépeinte à travers la retombée de l'amour de Renaud est également caractérisée par la définition de la princesse, d'abord spécifiée comme une « sì rara beltà » (« beauté si rare »)[88] pour passer ensuite à un serpent : « al petto il serpe ora gli appicca, / Che sotto l'arme e sin nel cor l'agghiaccia » (« le serpent s'attache à sa poitrine, / Dessous l'armure, et lui glace le cœur »)[89]. À travers les yeux de Roland et de Renaud, la princesse du Cathay correspond donc au stéréotype du rôle perfide de la femme reptile caractéristique du lien entre les hommes et le mal ; elle est « la belle orgueilleuse », qui est « l'alliée du démon avec lequel elle collabore pour mieux capturer le corps et l'âme des hommes »[90]. Victimes de leurs propres échecs, les chevaliers Renaud et Roland, en projetant la faute de leur défaite sur la princesse, se déchargent de toute responsabilité en suivant la ligne directrice de la représentation culturelle de la chevalerie tout en se méprenant sur la réalité du désir féminin.

88 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XLII, str. xliv.
89 *Ivi*, Chant XLII, str. l.
90 Matthews Grieco Sarah F, *Ange ou diablesse , op. cit.,* p. 261.

§ 2 : La cruauté, une caractéristique immuable propre aux femmes ?

Au fil des chants semblent se construire graduellement des portraits typiques, ou plutôt des notions reliées aux personnalités des femmes, personnalités qui paraissent figées et invariables. En effet, ces représentations sont intrinsèquement reliées à des banalités, à des clichés circulant durant le *Cinquecento*. Le narrateur même en donne un exemple au début du chant n°XXVI en appuyant son propos grâce au présent de vérité générale, englobant de ce fait les femmes de son temps dans un seul et même « groupe » caractérisé par la cupidité :

Cortesi donne ebbe l'antiqua etade,
Che le virtù, non le ricchezze, amaro :
Al tempo nostro si ritrovan rade
A cui, più del guadagno, altro sia caro.

L'Antiquité eut de courtoises dames
À qui plaisaient, non l'or, mais les vertus ;
En notre temps, il n'en est guère qui
Ne mettent point le gain plus haut que tout.[91]

Tout comme la cupidité, l'avarice est également un péché qui, bien qu'il soit attribuable à l'ensemble du genre humain, est plus communément caractéristique du sexe féminin :

Che d'alcune dirò belle e gran donne
Ch'a bellezza, a virtù de fidi amanti,
A lunga servitù, più che colonne
Io veggo dure, immobili e constanti ?
Veggo venir poi l'Avarizia, e ponne
Far sì, che par che subito le incanti.

Que dirai-je des belles grandes dames
Que, telles des colonnes, je vois dures,
Et fermes, et fidèl à la vertu,
À la beauté de leurs fides amants ?
Car je vois l'Avarice qui s'avance,
Qui peut les envoûter en un instant.[92]

91 *Ivi*, Chant XXVI, str. i.
92 *Ivi*, Chant XLIII, str. iv.

Grâce au verbe final « incantar », L'Arioste met en avant un point essentiel relatif au genre féminin : si celles-ci sont plus sujettes aux vices, ce n'est pas de leur propre fait, mais de par leur faiblesse à résister à ces vices, soulignant ainsi l'imperfection morale des descendantes d'Eve, imperfection qui se révèle être naturelle :

> Il y a comme un défaut dans la formation de la première femme, puisqu'elle a été faite d'une côte courbe, c'est à dire d'une côte de la poitrine, tordue et comme opposée à l'homme. Il découle aussi de ce défaut que comme un vivant imparfait elle déçoit toujours.[93]

De cette déficience biologique - selon les croyances - découle un nombre incalculable de défauts typiquement féminins, qui dès les premières heures de l'humanité n'ont pas cessé de tourmenter le monde des hommes, structuré et établi, ainsi que de trahir ces derniers et de les tromper. En effet, bien que la cupidité et l'avarice soient des tares incontrôlables, il en existe de bien plus grandes encore, comme la cruauté des femmes envers les hommes. Selon la pensée de la Renaissance, la femme dépasse et de loin les aptitudes des hommes en matière de vengeance, de trahison, de cruauté, de traîtrise. L'Arioste en donne un exemple éloquent au chant n° XXXIV, lorsqu'Astolphe rencontre Lydie en enfer, là où il ne croise d'ailleurs que des femmes ; celle-ci lui raconte qu'après que son père a refusé de donner sa main à un simple chevalier, nommé Alceste, ce dernier monte une armée pour faire tomber le père de Lydie et la prendre de force pour épouse. Par pitié pour son père, Lydie décide d'aller conquérir le chevalier, qui n'a d'yeux que pour elle et qui n'a d'autre satisfaction que de lui obéir, avec le projet de le tuer pour tous les malheurs qu'il a engendrés auprès du royaume de son père. Au cours de cette nouvelle, racontée par Lydie elle-même, c'est bien la cruauté de cette dernière qui est mise en abîme, soulignée non seulement par le champs lexical de la ruse mais aussi par celui de la soumission : « Io di mai non l'amar fisso avea il chiodo » (« J'avais juré de ne jamais l'aimer ») (xxviii) ; « Poi che potere in lui mi vidi tanto » (« Lorsque je vis tout mon pouvoir sur lui ») (xxx) ; « Mi cadde a'

93 Matthews Grieco Sarah F, *Ange ou diablesse , op. cit.,* p. 283.

piedi, e supplicandomi assai » (« À mes genoux, il me supplie longtemps ») (xxx) ; « io fo disegno / La gran vittoria insin al fin seguire » (« Je forme le projet / De pousser ma victoire jusqu'au bout ») (xxxi) ; «Fingo d'amarlo, e più di giorno in giorno / Gli do speranza d'essergli consorte » (« Moi, je feins de l'aimer : de jour en jour, / Je lui donne l'espoir d'être sa femme ») (xxxvii). Ces vers, qui soulignent ici le caractère manipulateur de la femme, se rapportent aux propos de Matthews Grieco:

> La fraude et l'hypocrisie sont des vices où la femme excelle tout autant qu'elle triomphe en matière d'avarice ou de vanité […] Génie de la déception et reine de la ruse, la femme ajoute aux artifices de la séduction l'art des suaves paroles. Elle est l'éternelle courtisane. Et si elle ne s'ingénie pas à soustraire de l'argent à son amant, elle le trompera d'une autre façon. C'est un défaut dans l'exercice duquel elle dépasse – et largement – l'autre moitié de la population[94].

Toutefois, si Lydie expose ses fautes et se blâme de sa propre ingratitude, condamnée aux peines éternelles de l'enfer telle une fatalité à laquelle elle ne peut échapper, rien n'est dit, ou que très peu sur la cruauté du chevalier : dans ce passage, seules deux octaves sur le reste de la nouvelle présentent Alceste comme protagoniste de la cruauté, violent et despote :

A maledir comincio l'amor d'esso,
E di sua crudeltà troppo a dolermi,
Ch'iniquamente abbia mio padre oppresso,
E che per forza abbia cercato avermi.

Je commence à maudire son amour,
A me plaindre qu'il soit trop cruel,
Qu'il ait injustement frappé mon père
Et cherché d'obtenir ma main par force.

Sia certo che non molto fruir possa
Il piacer ch'al dispetto mio gli dava ;
Ch'era per far di me la terra rossa
Tosto ch'io avessi alla sua voglia prava
Con questa mia persona satisfatto
Di quel che tutto a forza saria fatto.

Il jouïrait peu de temps du plaisir

94 Matthews Grieco Sarah F, *Ange ou diablesse , op. cit.,* p. 283 – 285.

Qu'à mon corps défendant lui donnerais,
Car je comptais rougir de sang la terre,
Dès que j'aurais à sa coupable envie
Satisfait de ce corps qui est le mien
En faisant tout ce que je ne voulais en rien.[95]

Ce peu de vers accordés à la violence du tyran replace Lydie dans la stéréotypisation *cinquecentesca* de la femme cruelle, tandis qu'Alceste est représenté comme une victime, malgré ses intentions peu honorables, telles que le viol de celle qu'il veut épouser par la force. Le chevalier est ici placé en position de victimisation, puisque de la même manière que nous l'avons vu avec Angélique, c'est à cause du rejet de l'amour, qui plus est de l'amour forcé, que la fille du roi se retrouve condamnée, blâmée, alors que le chevalier, qui est à l'origine de cette contrainte, se retrouve dans une position de complaisance de la part non seulement du lecteur, mais de la narratrice elle-même, trait typique de l'étendue de la domination masculine et qui dans ce cas précis, minimise la responsabilité de l'agresseur. Cependant, la question de la prétendue cruauté de Lydie se pose en examinant les éléments relatifs à son choix de rejeter Alceste, puisque c'est par amour et par pitié (sentiments aux antipodes de la cruauté) pour son père, mais également par amour pour elle-même et pour sa dignité en tant que femme qu'elle décide de repousser le chevalier. Si dans ce passage l'Arioste joue avec les points de vue concernant les deux personnages, permettant alors de se questionner sur la réelle identité de chacun, ce n'est pas le cas avec un autre personnage féminin, Origile.

Cette dernière, que nous avons déjà évoquée précédemment, est présentée au lecteur comme une femme mauvaise, qui a trompé son amant Griffon (chants n° XV-XVI). La description initiale de sa beauté sans égal donne un premier indice sur sa malveillance, puisque « dès le Moyen-âge, la représentation traditionnelle du péché de vanité est celle de la femme orgueilleuse de sa beauté. En se pomponnant, elle se condamne aux peines éternelles de l'enfer. »[96]. Cette beauté hors pair, qui se reflète aussi dans les somptueux vêtements qu'elle porte s'accompagne en effet de l'insensibilité traditionnelle des femmes, mise en relief – comme pour Lydie – par le

95 *Ivi*, Chant XXXIV, str. xxvi - xxix.
96 Matthews Grieco Sarah F, *Ange ou diablesse , op. cit.,* p. 257.

champ lexical de la cruauté : « disleale e di sì rea natura » (« déloyale et si impie de nature ») (XV - ci) ; « Orrigille iniqua e senza fede ; […] Perfida sia quantunque, ingrata e ria » (« Origille infidèle et sans cœur ; […] Tout ingrate qu'elle est, perfide, odieuse » (XVI - iv) ; « la puttana » (« la putain ») (XVI - viii) ; « la donna fraudolente » (la fraudeuse dame ») (XVI - xiii) ; « sa tesser gl'inganni » (« si bien tisse ses boniments ») (XVI - xiii) ; nombreux sont encore les termes qui la diffament. Contrairement au raisonnement que nous avons porté à propos de Lydie, la méchanceté d'Origille ne peut pas être ici remise en question et est en outre accentuée par la douleur qu'éprouve Griffon en apprenant la trahison d'Origille ; ce dernier devient donc une réelle victime de l'amour qu'il porte à son amante :

Da indi in qua'ebbe la trista nuova,
Sospirava Grifon notte e dì sempre.[…]
Et era grave sopra ogni martìre,
Che 'l mal ch'avea si vergognava a dire.

Dès l'instant qu'il apprit cette nouvelle,
Griffon ne cessa plus de soupirer.[…]
Et le plus lourd, parmi tous ses martyres,
Était qu'il avait honte de le dire.[97]

Au cours de cet épisode, l'Arioste se positionne en tant que savant et pertinent analyste des sentiments humains, et en particulier de l'amour. En effet, l'étude de la psychologie a démontré que l'amour et la raison sont deux espaces physiologiques complètement opposés, qui se repoussent l'un et l'autre ; le poète exprime donc cette incompréhension du sentiment amoureux à travers Griffon, qui bien qu'au courant de la nature mauvaise de la dame, continue à l'aimer et à la rechercher :

Pur dal mal uso è vinta la ragione,
E pur l'arbitrio all'appetito cede :
Perfida sia quantunque, ingrata e ria
Sforzato è di cercar dove ella sia.

Mais l'habitude (hélas) vainc la raison,
Et cède à l'appétit le libre arbitre :
Toute ingrate qu'elle est, perfide, odieuse,
Il lui faut rechercher la capricieuse.[98]

97 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XV, str. ciii.
98 *Ivi*, Chant XV, str. civ.

Cet épisode, qui forge les traits stéréotypés de la femme comme la ruse, met également en avant d'autres vices, tels que l'inconstance et l'égoïsme. En effet, si Origille trompe Griffon lors de son absence, c'est bien parce qu'en vertu de son jeune âge (et par conséquent, de sa beauté), elle refuse de se trouver seule dans un lit et de ne pas profiter de sa jeunesse. La femme, représentée comme reine de la séduction revêt aussi les aspects de reine du mensonge. Pour éviter la colère de Griffon, Origille se dédouane de sa faute en faisant passer son amant pour son frère, en utilisant non seulement de douces paroles mais également des gestes affectueux, lui permettant ainsi de manipuler l' homme à sa guise. En l'espace de deux octaves s'installe donc un jeu de contraste entre la nature vile de la femme et le masque qu'elle revêt :

Ma si come audacissima e scaltrita,
Ancor che tutta di paura trema,
S'acconcia il viso, e sì la voce aita
Che non appar in lei segno di tema.
Col drudo avendo già l'astuzia ordita,
Corre, e fingendo una letizia estrema,
Verso Griffon l'aperte braccia tende,
Lo stringe al collo, e gran pezzo ne pende. […]

«- Signor mio, son questi
Debiti premii a chi t'adora e cole ?
Che sola senza te già un anno resti,
E va per l'altro, e ancor non te ne duole ?
E s'io stava aspettare il suo ritorno,
Non so se mai veduto avrei quel giorno !»

Mais, étant impudente, étant rouée,
Encore qu'elle tremblât de tous ses membres
Ell' se compose un air, pose sa voix,
Si qu'on ne voit en elle nulle crainte.
Ayant ourdi l'astuce avec son homme,
En simulant la plus extrême joie,
Elle court vers Griffon, les mains tendues,
Lui saute au cou et s'y pend éperdue. […]

« C'est donc là, mon seigneur,
Ta récompense à qui t'aime et t'adore ?
Je suis seule, dans toi, depuis un an,
Une autre année commence, et tu le souffres ?
Si j'avais attendu ton doux retour,
Je ne sais pas si j'aurais connu ce jour ! »[99]

99 *Ivi*, Chant XVI, str. ix – x.

Cet art de la manipulation verbale est selon Matthews Grieco une qualité non négligeable pour certains ou un vil défaut pour d'autres :

> La supériorité incontestée attribuée au sexe féminin dans la pratique de l'hypocrisie et du mensonge est due en partie à sa dextérité verbale. On dit à l'époque que « parolles sont femmes mais les faits sont masles » […]. Le rêve d'une féminité privée de la parole est partagée par beaucoup d'hommes de l'époque.[100]

Ainsi se construisent des portraits typiques de femmes, caractérisés par des stéréotypes péjoratifs, la plupart du temps mis en valeur par l'usage du présent de vérité générale, imposant ainsi aux personnes de sexe féminin une identité commune dénuée de toute notion d'individualisme. Cependant, les deux portraits que nous avons étudiés semblent s'inscrire dans la ligne directrice du poème de l'Arioste selon laquelle rien n'est immuable : toutes les prises de positions et les points de vue peuvent être contrebalancés par d'autres opinions. Si à travers le portrait de Lydie, caractérisé par le questionnement sur sa culpabilité, l'auteur semble vouloir évoquer l'impertinence des stéréotypes attribués aux femmes, il démontre également que comme n'importe quel être humain, celles-ci peuvent être bonnes ou mauvaises.

SECTION 2 : DEUX FORTS PERSONNAGES MISOGYNES, OU L'AFFIRMATION DE LA PUISSANCE VIRILE

Nous l'avons compris, la Renaissance fut une période durant laquelle la méfiance envers le « deuxième sexe » était encore fortement d'actualité, malgré la valorisation de certaines femmes membres de l'aristocratie dans les domaines culturels. En effet, la place de ces dernières dans l'espace public s'est marginalisée, conséquence de la suprématie de la politique patriarcale, suprématie qui fut propice au

100 Matthews Grieco Sarah F, *Ange ou diablesse , op. cit.,* p. 307.

développement mais surtout à l'entretien des stéréotypes de genre. Tel un miroir de la société régi par l'hégémonie et la puissance du masculin sur le féminin, nous retrouvons dans le *Roland Furieux* deux personnages au caractère fort et dur, en dissension avec la prévalence « pro-féminine » que semble démontrer l'auteur au cours des chants ; toutefois, ces deux personnages viennent compléter la mosaïque des contradictions qui habitent toute société.

§ 1 : Rodomont

Lorsque l'on parle de misogynie dans le *Roland Furieux*, un personnage en particulier vient en tête au lecteur : Rodomont. Replaçons les faits : au cours du chant n°XXVII, une querelle éclate entre Rodomont et Mandricard pour l'amour de Doralice. Pour mettre fin à la querelle, le roi Agramant décide que le choix final revient à la dame elle-même, qui choisit Mandricard plutôt que Rodomont, alors que ce dernier avait de nombreuses fois prouvé sa dévotion à la dame : « Ognun sapea ciò ch'egli avea già fatto / Per essa in giostre, in torniamenti, in guerra » (« Chacun savait ce qu'il avait pour elle / Accompli en tournois, joutes et guerres ») (cvi). Grâce à ces vers, le poète met en exergue les qualités traditionnelles relatives à la littérature chevaleresque qui forgent l'identité masculine idéalement commune à tout homme. Nature biologique et identité culturelle de l'individu (aujourd'hui appelée genre) étaient donc intrinsèquement liées. Toutefois, l'Arioste tourne en dérision ces qualités, puisque le roi de Sarze est rejeté par la dame qu'il aime, provoquant ainsi chez lui des sentiments opposés à sa nature de chevalier, comme la honte. Étant donné que la honte se traduit par un état de faiblesse qui le dénigre en tant que chevalier, la colère, qui est un sentiment de nature plus virile reprend rapidement le dessus. Par conséquent, Rodomont retrouve sa condition d'homme et de guerrier.

Si les *men's studies*, ou l'étude des masculinités sont un domaine très réçent comparé à l'œuvre de l'Arioste, l'on ne peut pas dire que ce dernier était totalement dépourvu de connaissances puisque nombre de constats sociologiques peuvent s'appliquer au cas de Rodomont, en particulier en ce qui concerne la position du mâle.

Nous le savons, la figure du chevalier exacerbe la « fonction-homme » : le chevalier doit être fort pour pouvoir protéger les être les plus faibles (les femmes), provoquant par conséquent non seulement l'affirmation de la domination masculine mais aussi l'affirmation de l'orgueil masculin. Maurice Daumas explique « qu'en 1973, bien avant que ne démarrent les *men's studies*, Raymond Stoller avait défini le rôle sexuel masculin dominant comme le fait d'être fort, dur, indépendant, cruel, misogyne »[101]. Même après presque cinq-cent ans, ces caractéristiques s'accordent étrangement avec l'attitude du roi de Sarze :

Ma poi che l'usata ira cacciò quella
Vergogna che gli avea la faccia tinta,
Ingiusta e falsa la sentenzia appella ;
E la spada impugnando, ch'egli ha cinta,
Dice, udendo il re e gli altri, che vuol ch'ella
Gli dia perduta questa causa o vinta,
E non l'arbitrio di femina lieve
Che sempre inchina a quel che men far deve.

Mais, quand son ire eut chassé la vergogne
Qui lui avait coloré le visage,
Il dit injuste et fausse la sentence
Et, empoignant l'épée qu'il porte au flanc,
Déclare au roi et à tous que c'est elle-même
Qui lui fera perdre ou gagner sa cause,
Et non l'avis d'une femme frivole,
Qui vers ce qui ne doit toujours s'envole.[102]

Il est important de noter dans cette octave la mise en relief des rapports de pouvoir entre les sexes, typiques de la littérature misogyne : ici, l'épée, caractéristique de la représentation de la force ainsi que du pouvoir masculin est mise en opposition avec la prétendue frivolité des femmes : de cette manière, le narrateur place le pouvoir masculin sur un plan supérieur, positif, puisque c'est grâce à l'épée que s'effectue la justice, et place le féminin sur un plan péjoratif, composé uniquement de défauts. Selon Daumas, le dénigrement des femmes est caractéristique de la misogynie pour plusieurs raisons. D'abord, parce que la séparation venant de la part de la femme représente une atteinte à la virilité de l'homme : « En apparence, le mécanisme est simple : de la séparation naît une frustration, qui conduit à la violence contre l'autre »[103]. D'autre part,

101 Daumas Maurice, *Qu'est ce que la misogynie, op. cit.,* p. 100.
102 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XXVII, str. cviii.
103 Daumas Maurice, *Qu'est ce que la misogynie, op. cit.,* p. 161.

le chercheur explique que les stéréotypes contre les femmes permettent aux hommes d'affirmer leur confiance en eux et leur valeur. La colère de Rodomont ne s'apparente donc qu'à une blessure de son orgueil masculin, ce qui déclenche à la fin du chant au sein d'un discours direct l'énumération de nombreux stéréotypes relatifs aux femmes. En accord avec les supposés grades entre supériorité et infériorité de l'ordre des sexes, un défaut présent chez une femme est applicable à l'ensemble du sexe féminin, affirmant ainsi leur déficience naturelle et biologique. Ces affirmations, qui résultent du travail d'un domaine d'étude récent tel que les études de genre, appuient les propos misogynes de Rodomont :

«- Oh feminile ingegno (egli dicea),
Come ti volgi e muti facilmente,
Contrario oggetto proprio de la fede !
Oh infelice, oh miser chi ti crede! [...]

Né so trovar cagione ai miei casi,
Se non quest'una, che femina sei.

Credo che t'abbia la Natura e Dio
Produtto, o scelerato sesso, al mondo
Per una soma, per un grave fio
De l'uom, che senza te saria giocondo

Perché fatto non ha l'alma Natura
Che senza te potesse nascer l'uomo?

Importune, superbe, dispettose,
Prive d'amor, di fede e di consiglio,
Temerarie, crudeli, inique, ingrate,
Per pestilenzia eterna al mondo nate.»

« Ô esprit de la femme (disait-il),
Comme facilement tu tourn' et changes,
Objet vraiment contraire à toute foi !
Oh, malheureux celui qui croit en toi ! […]

D'explications je ne vois à mon drame,
Ou plutôt j'en vois une : tu es femme.

Je crois que Dieu, je crois que la Nature
T'ont fabriqué, ô sexe scélérat,
Comme un fardeau, comme un grave tribut
Pour l'homme, qui sans toi serait béat ; […]

Ô fâcheuses, superbes, dédaigneuses,
Privées d'amour, de foi et de raison,
Impudentes, cruelles, ingrat', immondes,

Nées comme peste éternelle du monde ! » [104]

La répétition de l'interjection oh/o, l'emploi de la deuxième personne du singulier, la répétition des termes « feminile/femina » ainsi que l'énumération d'adjectifs au caractère péjoratif contribuent à affirmer la cruauté misogyne de Rodomont, et à refléter les mentalités de certaines parties de la société pour lesquelles, le pouvoir des femmes de choisir et l'affirmation de leur désir dérange.

Au milieu des mille défauts énumérés par le roi de Sarze, une caractéristique typique des femmes semble se démarquer des autres : son inconstance. Nombreux sont les hommes du XVIe siècle à s'accorder sur leur imprévisibilité : « Le XVIe siècle est unanime à décrire la légèreté volage du deuxième sexe. Du haut en bas de l'échelle sociale, la littérature et l'image rivalisent sur l'inconstance dont il se rend coupable. […] Tous les moyens de communication sociale s'épaulent pour affirmer la mutabilité féminine. »[105]. Tout ce discours de la part de Rodomont provoqué par son orgueil tend donc à affirmer l'infériorité naturelle du sexe féminin, mais également sa nature à mi-chemin entre l'être humain et la créature diabolique, accentuée par une allusion au serpent. Malgré la virulence de ses propos, Rodomont formule en quelque sorte une forme d'excuse envers celles qu'il blâme, puisque, comme il se plaît à le répéter, leurs défauts ne viennent pas d'elles-mêmes mais de la Nature et de Dieu, les disculpant ainsi d'une part de responsabilité.

L'essor et la progression du dénigrement des femmes grâce à des lieux communs n'est toutefois pas propre à la Renaissance. Dès l'Antiquité, Aristote justifiait leur infériorité naturelle ainsi que leur imperfection de par un mauvais développement embryonnaire, et cette pensée était partagée par de nombreux philosophes antiques. Tout au cours de l'Histoire, la modélisation de l'entité féminine prit une place importante au sein de la littérature. Dans le traité *Reggimento e costumi di donna,* construit sous la forme d'un dialogue entre différents personnages, l'un d'entre eux explique : « La

104 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XXVII, str. cxvii – cxviii – cxix – cxx – cxxi.
105 Matthews Grieco Sarah F, *Ange ou diablesse , op. cit.,* p. 367.

femina si lasciò ingannare e fu cagion di tanto nostro danno […]. Le femine non attendono altro che pigliar cuori ».[106]. Dans son *Corbaccio*, Boccace écrit : « Ma lasciamo stare l'essere le femine così fiere, così vili, così orribili, così dispettose[…]. »[107] Dans cet épisode, Rodomont se présente donc comme le reflet de cette imposante tradition philosophique et littéraire qui justifie non seulement la catégorisation de la nature vile des femmes mais également leur asservissement à la puissance masculine. Toutefois, le narrateur cherche à se détacher du discours misogyne de Rodomont, en affirmant au sujet des femmes que « Che per una o per due che trovi ree, / Che cento buone sien creder si dee. » (« Car, s'il en est une ou deux de coupables, / Il faut penser que cent sont bien aimables. »)[108], lui permettant ainsi de nuancer des propos virulents tout en conservant une galerie de personnages représentants la diversité des opinions humaines.

§ 2 : Roi Marganor

L'histoire du roi Marganor, relatée au cours du chant n° XXXVII n'est pas moins dénuée de pensée misogyne, et est présentée au lecteur sur un niveau supérieur en termes de violence que celle de Rodomont. En effet, si ce dernier se lamentait à propos des ruses des femmes, le roi cherche quant à lui à donner la mort à toutes les personnes de sexe féminin. Pourquoi cette insurrection générale contre ces dernières ? Tant que ses deux fils étaient en vie, le roi avait toujours caché sa cruauté. Mais en l'espace d'un an, ses fils, qui avaient cherché à s'emparer de deux femmes déjà mariées, furent tués tous les deux, l'un au cours d'un duel face au mari de la première, l'autre par la deuxième femme elle-même. Suite à la mort des deux fils, Cilandre et Tanacre, le roi laissa alors comparaître sa réelle nature barbare. La haine de ce dernier envers le sexe féminin relève donc en réalité de la faute de ses fils qui refusèrent d'accepter le désir féminin :

106 Barberino Francesco, *Reggimento e costumi da donna*, ed.critica a cura di Giuseppe E. Sansone, Roma, Zauli editore, 1995, p. 213.
107 Boccaccio Giovanni, *Corbaccio, op. cit.,* p. 72.
108 L'Arioste*, Orlando Furioso*, Chant XXVII, str. cxxii.

« Each of these deaths is actually the result of a youg man's refusal to recognize and heed a woman's desire when it differs from his own. »[109]

Dès le début de la nouvelle, la nature malveillante du roi est mise en relief par de nombreux adjectifs et substantifs relatifs à la férocité : « il barbaro » (« le cruel ») (xxxix) ; « crudel nostro tiranno » (« notre tyran, ce barbare ») (xxxviii) ; « Marganor il fellon » (« Marganor le félon ») (xliii) ; « il tiran di quel castello » (« le tyran de ce château ») (xliii). Cette nature est également associée à sa fonction sociale grâce à la comparaison avec Néron : « Del qual Nerone, o s'altri è ch'abbia fama / Di crudeltà, non fu più iniquo e fello » (« Duquel Néron ou tout autre célèbre / Pour ses méfaits n'égale l'impiété ») (xliii). Ce parallèle avec le célèbre tyran antique confirme la pensée de Daumas selon laquelle la caractéristique principale de l'homme dominant est d'être fort, misogyne, et par-dessus tout, cruel. Une autre caractéristique de l'opposition entre supériorité masculine et infériorité féminine se trouve dans le contraste entre groupe féminin et individu masculin. En effet, le chercheur explique que tandis que les femmes sont toujours désignées en groupe, comme étant la tare de l'humanité, les hommes ne sont en revanche pas tous désignés comme misogynes : la misogynie est un défaut individuel, qui n'est pas associé à l'ensemble du « groupe homme ». Cette considération de Daumas se rapporte bien à l'histoire de Marganor qui, à cause d'une histoire personnelle, cherche à les éliminer toutes, comme si toutes étaient coupables. Ici, l'inversion des signes de culpabilité confirme également la domination masculine sur le féminin : si les deux fils sont morts, c'est à cause d'eux-mêmes et de leur erreur de jugement en s'appropriant non seulement le choix mais aussi le désir féminin. Cependant, la culpabilité de la mort des deux princes est attribuée aux femmes, contribuant ainsi à placer ces dernières au sein des stéréotypes de genre selon lesquels les descendantes d'Eve ne vivent sur terre que pour semer le chaos dans le monde des hommes.

Le dégoût pour les femmes de la part du tyran est exposé de nombreuses fois tant à travers les appellations données aux femmes que dans les humiliations qu'elles doivent subir. Qu'il s'agisse des paroles ou des actions, chaque acte de dénigrement les

109 Shemek Deanna, « Of Women, Knights, Arms and Love », cit., p. 95, consulté le 30/01/2021.

rapporte à leur identité sexuelle, à leur nudité, mettant ainsi en relief la fonction de femme-objet, constamment identifiée de par son identité biologique: « come / L'odor l'ammorbi del femineo sesso » (« comme / Si le rendait malade odeur de femme ») (xl) ;

Ogni donna che trovin ne la valle,
La legge vuol' (ch'alcuna pur vi cade)
Che percutan come vimini alle spalle,
E la faccian sgombrar queste contrade :
Ma scorcian prima i panni, e mostrar fàlle
Quel che Natura asconde et Onestade ;

Toute femme trouvée dans la vallée,
Dit cette loi (car certains l'encourent),
Aura le dos battu à coups de verge,
Et la terre en sera débarassée ;
Mais d'abord on déchire ses habits :
Elle fait voir que ce que là dissimulent
Nature et la Pudeur.[110].

Tout au long de ce passage, l'auteur joue entre les humiliations des femmes et la supériorité du roi. Ce contraste entre les deux s'explique notamment de par les positions physiques dans lesquelles les personnages sont décrits. Les femmes, qui ont été privées de leurs vêtements, sont repliées sur elles-mêmes ne pouvant se lever de peur de dévoiler leur intimité : « E per non saper meglio elle celarsi / Seteano in terra, e non ardian levarsi. » (« Ne sachant comme aux yeux se dérober, / Elles n'osaient de terre se lever. ») (xxvi). Parallèlement, c'est la grandeur et la force physique du roi qui sont mises en valeur, appuyant ainsi la convention sociale du vrai mâle dominant :

Ch'aggiunto al mal voler gli ha la natura
Una possanza fuor d'umana sorte.
Il corpo suo di gigantesca statura
E' più, che di cent'altri insieme forte.

La nature a redoublé sa volonté de mal
D'une puissance à l'homme non permise.
Son corps a la stature d'un géant,
Il est plus fort que cent hommes ensemble.[111]

Ce contraste met clairement en relief la notion d'assujettissement des femmes, appuyée par le contraste entre les agissements du roi et des femmes qu'il veut tuer :

110 *Ivi*, Chant XXXVII, str. lxxxiii.
111 *Ivi*, Chant XXXVII, str. xli.

tandis que ces dernières se trouvent dans un temple, lieu religieux ce qui suppose une attitude calme et douce, caractéristique des femmes, ce dernier rompt cette accalmie grâce à son irruption dans le temple et au dégainement de son épée, symbole de sa puissance guerrière :

Vien fra le donne di che è pieno il tempio,
Né più l'una de l'altra ci riserba ;
Ma di noi fa col brando crudo et empio
Quel che fa con la falce il villan d'erba.
Non vi fu alcun ripar, ch'in un momento
Trenta n'uccise, e ne ferì ben cento.

Il court parmi les femmes dans le temple
Et n'épargne pas plus l'une que l'autre,
et fait de nous, avec son cruel glaive,
Ce que la faux du vilain fait de l'herbe.
Il n'est aucun abri et, dans l'instant,
Il en tue trente et en blesse bien cent.[112]

L'opposition entre la propension des hommes à la guerre et la dévotion féminine à la prière marque encore plus dans cet extrait non seulement l'ancrage des rôles de genre, idéalisation culturelle d'une tradition littéraire déjà bien édifiée par des philosophes antiques tels que Xénophon au sein de la réalité, mais également la tyrannie misogyne du roi, concrétisée par la loi déjà citée ci-dessus (lxxxiii).

À travers le personnage de Marganor, les femmes sont donc représentées telles des créatures diaboliques, non seulement porteuses de la peine et de la haine comme le démontrait Rodomont mais également porteuses de la mort. La répression contre les femmes semble alors se révéler d'une logique implacable : si les femmes apportent la mort, alors, il convient de les éliminer en premier. Bien qu'à la fin de la nouvelle le peuple réussisse à convaincre le roi de ne pas toutes les tuer, ce dernier décide alors de les contrôler et de les chasser de son territoire : ainsi se forme la masculinité misogyne : « La domination masculine exprime un besoin de contrôle sur les femmes qui se traduit par des contraintes multiformes, directes ou indirectes, modérées ou violentes. »[113].

La question de la réelle cruauté de Marganor se pose toutefois. Nous l'avons vu, le roi est décrit tout le long de la nouvelle comme un tyran barbare. Cependant, le sujet

112 *Ivi*, Chant XXXVII, str. lxxix.
113 Daumas Maurice, *Qu'est-ce que la misogynie, op. cit.,* p. 162.

réprimait sa furie et c'est seulement à partir de la mort de ses fils qu'il la laisse exploser. Sa rage résulte donc de sentiments plus nobles, tels que l'amour, la douleur de la perte, le deuil. Ainsi, nous pouvons supposer que ce sentiment de fureur suite à une perte non naturelle soit un sentiment commun à tout homme. Si la cruauté du roi, caractérisée par la volonté de mise à mort, ne peut pas être remise en question, nous pouvons toutefois nous demander si ce dernier n'est pas victime du phénomène de folie, caractéristique d'autres personnages du *Furieux*. Dans son article « Misoginia e filoginia nell'Orlando Furioso », Annalisa Izzo explique que la chercheuse Elissa Weaver avait mis en relation le trio Roland/Rodomont/Bradamante en expliquant que ces trois personnages étaient victimes de la folie à cause de la douleur de l'amour. Bien que dans le cas de Marganor, il ne s'agisse pas d'un *innamoramento* classique entre homme et femme, l'amour paternel n'en reste pas moins puissant, et l'on peut donc supposer que sa folie provienne de la même source que le trio.

La diffamation des femmes et leur stéréotypisation en tant que groupe relève d'une profonde et lointaine culture de la misogynie. L'une de ses plus célèbres démonstrations fut faite par Juvénal, dans sa satire n°6 au cours de laquelle il opposa les femmes du passé vertueuses et les femmes de son temps, rongées par les vice comme l'infidélité, la luxure, l'absence d' honneur ; il les décrit comme des meurtrières, trop enclines à la modernité et à l'indépendance. Toute la satire tend donc à exposer la dégénération morale du « deuxième sexe » : « Il se juge peu de procès qui n'aient été suscités par des femmes » ; « Et quand tourmente-t-elle surtout son mari […] ? C'est lorsqu'elle a quelque perfidie à dissimuler.»[114]. En matière de croyances, l'on ne manquera pas de citer le mythe mythologique de Pandore ainsi que le mythe biblique d'Eve (relié au texte de par l'humiliation de la nudité) qui provoquèrent toutes deux le déferlement de tous les maux sur terre, contribuant ainsi à l'assemblage d'une identité féminine commune, caractérisée par la malveillance.

Une fois la nouvelle racontée par Ullania finie, le même procédé narratif qu'avec Rodomont se produit : le narrateur procède à une mise à distance, à un

114 Citation tirée du site *Méditérranées*, consulté le 29/01/2020. *Méditerranées* est un site géré par un ensemble de professeurs sur l'art et la culture du bassin méditerranée entre l'Antiquité est le Moyen-Âge.

détachement du ton viriliste et anti-féminin. Ce procédé advient grâce à un processus d'inversion des forces de pouvoir, en faisant intervenir Bradamante, Marphise et Roger qui dans un premier temps font subir au roi la même humiliation qu'il avait faite aux femmes : « Nudo in mano lo dier, legato tanto / Che non si scioglierà per una scossa » (« Ils le remirent nu et enchaîné / Si bien qu'il n'aurait pu se délier ») (cviii). Enfin, le trio use contre lui la torture, renversant de cette manière son statut de dominant. En renversant Marganor, Bradamante, Marphise et Roger renversent les traditionnels rôles de genre typiques au sein de la société, puisqu'ils instaurent en vue d'un plus juste respect des femmes (tel une réparation des dommages subis), une société matriarcale.

SECTION 3 : DE L'INFIDÉLITÉ DES FEMMES

En passant d'Horace et de Quintilien dans l'Antiquité à Bracciolini et Bandello à la Renaissance, tous ont traité de l'infidélité féminine, des sentiments associés à la tromperie et des moyens de la punir. Malgré la légère amélioration de la condition des femmes nobles qui parviennent à agir sur un plan extérieur à l'environnement uniquement familial, les femmes du temps de l'Arioste sont encore soumises aux *topoi* typiques de la littérature misogyne, en particulier aux accusations sur leurs ruses et leur inconstance comme nous l'avons vu, mais plus particulièrement sur leur infidélité. Tel un miroir sociétal, le *Roland Furieux* ne se soustrait pas à l'une des représentations les plus dégradante de la femme, encore courante lors de sa rédaction.

§ 1 : Renaud et la « prova del nappo »

Entre les chants n° XLII et XLIII, le paladin Renaud intervient au sein d'une séquence narrative caractérisée par la coexistence de deux thèmes typiques chez

l'Arioste : la folie d'amour suivie du retour à la raison[115]. Au sein de cette séquence, c'est toutefois l'épisode de la *prova del nappo* (qui n'est pas une invention de l'Arioste rappelle Rajna[116], et qui tire ses sources de la tradition bretonne, notamment de la légende de Tristan) qui nous intéresse.

Tout au long du poème, le frère de Bradamante est présenté comme un défenseur de la condition féminine, notamment durant l'histoire de Ginevra. Trente-neuf chants plus tard, sa considération misogyne généralisée caractérise l'ambivalence prédominante de la représentation de la condition féminine au sein du texte : « Mia donna è donna, et ogni donna è molle » (« Ma femme est femme, et toute femme est faible »)[117]. Cette affirmation s'inscrit au sein des considérations misogynes de son hôte, décrit par Santoro comme un « maniaco malinconico, bisognoso di trovare nella sciagura altrui conforto come in una droga. »[118]. En effet, ce dernier présente à Renaud une coupe ornée de pierres précieuses capable de démontrer l'infidélité des épouses des hommes qui boivent son contenu. Durant l'explication du fonctionnement de l'objet, l'hôte de Renaud adopte un ton misogyne destiné à affirmer sans cesse la problématique de l'adultère :

Ciascun marito, a mio giudizio, deve
Sempre spiar se la sua donna l'ama ;
Saper s'onore o biasmo ne riceve,
Se per lei bestia, o se pur uom si chiama.
L'incarco de la corna è lo più lieve
Ch'al mondo sia, se ben l'uom tanto infama :
Lo vede quasi tutta l'altra gente ;
E chi l'ha in capo, mai non se lo sente.

Chaque époux doit, selon mon jugement,
Savoir épier si son épouse l'aime,
Savoir s'il en reçoit honneur ou blâme,
Si pour elle il est homme ou animal.
Les cornes sont le plus léger fardeau
De l'univers, bien qu'il outrage l'homme,
Car tout le monde autour les aperçoit,
Quand celui qui les a ne les perçoit.[119]

115 Santoro Mario, *Ariosto e il Rinascimento, op. cit.,* p. 167.
116 Rajna Pio, *Le fonti, op. cit.,* p. 578.
117 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XLIII, str. vi.
118 Santoro Mario, *Ariosto e il Rinascimento, op. cit.,* p. 173.
119 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XLII, str. c.

Si à première vue l'hôte semble exprimer une opinion personnelle (« a mio giudizio »), cette légère atténuation volontaire n'adoucit pas la mise en avant des affirmations misogynes sur l'infidélité féminine qui semble revêtir un aspect universel. Cette caractérisation d'ordre général est en effet appuyée par l'adverbe « sempre », par l'adjectif indéfini « ciascun », par l'allitération continue en -s durant les quatre premiers vers. De la même manière, l'hôte affirme que la construction psychique et physique d'un homme se fait à travers l'honneur que sa femme lui procure; à l'inverse, si la femme ne fait pas honneur à l'homme, celui-ci se voit destitué de son statut de dominant pour être relégué au statut d'animal, accentué par l'expression des cornes (notons en revanche que ce procédé de destitution de l'honneur ne peut être applicable à l'être féminin puisque celui-ci est déjà considéré comme un être inférieur) ; ainsi, la femme semble être en position de sursis, n'ayant d'autre choix que de prouver à l'homme de mériter sa place sur terre tout en conservant sa position subalterne. Toutefois, l'habilité du poète dans la construction de ces vers semble davantage relever d'une volonté de forcer de manière caricaturale les traits défectueux de la femme plutôt que de construire un réel blâme contre ces dernières. Ce procédé caricatural et ironique se retrouve également dans l'accumulation des propositions hypothétiques et des verbes de croyance dans l'octave successive qui décrédibilisent la réelle force magique de l'objet :

> Se *vuoi saper* se *la tua* sia *pudica*
> *(come io* credo *che* credi*, e* creder *déi :*
> *Ch'altrimente far* credere *è fatica,*
> Se *chiaro già per prova non ne sei)*
>
> *Si* tu veux savoir *si* la tienne est pudique
> (Comme je *crois* que tu *crois*, et dois *croire* :
> *Croire* autrement serait une fatigue,
> *Si* tu n'en es point sûr par de clairs signes)[120]

Ce procédé de discréditation s'ensuit par la réaction de Renaud entrecoupée par le narrateur de la manière traditionnelle entre deux chants : « Ma lasciate, Signor, ch'io mi ripose ; / Poi dirò quel che 'l paladin rispose » (« Mais laissez-moi, Monseigneur, du

120 *Ivi*, Chant XLII, str. cii.

repos / Et vous dirai de Renaud le propos ») (civ). Ce procédé permet d'instaurer une forme de suspens entre la proposition de l'hôte et la réponse du paladin et permet également de souligner l'importance de la réflexion, ancrant ainsi Renaud dans sa personnalité d'homme prudent[121], sage et réfléchi. Au début du chant n° XLIII, le frère de Bradamante refuse donc de boire à la coupe, considérant cet essai comme un tourment inutile : « Ben sarebbe folle / Chi quel che non corria trovar, cercasse. » (« Serait bien fol / Qui chercherait ce qu'il ne veut trouver. »)[122]. La considération d'ordre général sur la faiblesse des femmes que nous avions citée en premier semble donc relever davantage d'une expression de sagesse de la part du paladin qui contraste avec l'attitude enjouée de l'hôte à la fin du chant précédent que d'une réelle forme de misogynie. L'expression de la sagesse de Renaud est accentuée par l'adjectif « buon » (ix) et par l'opposition avec Adam, le premier homme, qui après avoir goûté au fruit défendu « cade de l'allegrezze in pianti e in guai, / Onde non può più rilevarsi mai » (« tombe de la joie dans les ennuis, / Où il demeura comme en un puits. ») (viii) . Renaud fait donc le choix d'une tranquillité personnelle, d'une tranquillité d'esprit qu'il ne sert à rien de venir troubler.

Ce motif du contrôle de la fidélité féminine est récurrent chez l'Arioste et se retrouve en particulier dans l'apologue de sa cinquième satire au cours de laquelle le diable en personne donne à un homme un anneau en lui expliquant que tant qu'il le portera, il ne pourra pas être trompé par sa femme. De la même manière que dans la satire, la *prova del nappo* n'existe pas tant pour exposer au grand jour, dans l'axe traditionnel de la littérature misogyne, le caractère universel de l'infidélité féminine, mais bien pour exposer le contraste de la problématique entre raison et passion, pour démontrer la fragilité de la condition humaine, l'impossibilité de limiter la nature ainsi que la stupidité de chercher à contrôler l'incontrôlable, comme l'explique Mario Santoro :

121 Santoro Mario, *Ariosto e il Rinascimento, op. cit.,* p. 184.
122 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XLIII, str. vi.

> Il paladino sembra soprattutto interessato a difendere la propria tranquillità. Ma sarebbe fuori di strada chi interpretasse il discorso come una comoda manifestazione di opportunismo o di superficiale scettismo. Perché in esso affiora, al di là di una rinunciata fuga dalla verità, l'avvertimento del limite delle possibilità della conoscenza umana nei confronti di una realtà estremamente mobile, sfuggente, molteplice e imprevedibile.[123].

De la même manière que dans les épisodes précédents, cet épisode en apparence à la forte tonalité misogyne est en réalité contrebalancé par l'*ironia aristostesca* : dans ces quelques vers, c'est bien l'excitation, la croyance dévolue en la coupe de la part du châtelain qui sont tournées en dérision par le narrateur, permettant ainsi de mettre en relief l'infinité des réalités possibles et existantes face à laquelle doit se mesurer l'homme au cours de la vie.

§ 2 : Un contre – exemple de la sagesse de Renaud : le châtelain

Tandis que Renaud est présenté comme un personnage vertueux et sage au début du chant n°XLII, il n'en est pas de même avec le châtelain qui l'accueille et qui lui présente la coupe. En effet, ce dernier conte au paladin durant le chant n°XLIII ses aventures lorsqu'il rencontra Mélisse, et que celle-ci lui présenta la coupe qui fut la source de tous ses malheurs.

Même si contrairement à l'épisode de la *prova del nappo,* l'histoire du châtelain est racontée sous la forme d'une nouvelle, les fonctions des deux personnages restent en revanche identiques : le châtelain est présenté comme celui qui a manqué de discernement, tandis que Renaud semble revêtir l'aspect de l'incarnation de la sagesse. Si en apparence cette nouvelle semble dénoncer l'infidélité des femmes, l'auteur se joue de son acteur principal grâce à un effet de renversement thématique. En effet, la première partie de la nouvelle s'articule autour de la croyance absolue en la loyauté de la femme du châtelain, croyance qui s'appuie notamment grâce à l'énumération des termes « speme » (« espoir »), « credenza » (« croyance »), « certezza » (« certitude »)

123 Santoro Mario, *Ariosto e il Rinascimento, op. cit.,* p. 176.

(xxiii) mais également grâce à la répétition à huit fois en l'espace de quatre octaves des termes relatifs à la foi : « fede », « fé », « fedel », « fedele » « . (xxiii – xxvi). La foi du châtelain en sa femme est également exprimée à travers l'hyperbole suivante lorsque Mélisse a énoncé la ruse par laquelle elle allait prouver la culpabilité de la femme :

A me duro parea pur di partire ;
Non perché di sua fé si dubitassi,
Come ch'io non potea duo dipartire
Né un ora pur, che senza me restassi.

Il m'était dur de devoir m'en aller,
Non point que je doutasse de sa foi,
Mais je ne pouvais point souffrir un jour,
Et même une heur', qu'elle restât sans moi.[124]

À ces démonstrations de confiance qui caractérisent la première partie de la nouvelle s'oppose toutefois le thème de la perturbation de la tranquillité que le narrateur avait déjà évoqué lors de l'épisode de la coupe : « Modo trovò da por mia pace in rissa » (« Et trouva le moyen de me troubler ») (xxiv). Le thème de la tranquillité, de la paix au sein du couple qui relie dans un premier temps les histoires du paladin et du châtelain se retrouve brisé au cours de la nouvelle à cause d'une arme puissante : la jalousie, thème également récurrent chez l'Arioste qui permet de mettre en lumière la folie que peut provoquer Amour en chaque être humain. Si les histoires entre le paladin et le châtelain étaient initialement similaires, c'est bien à cause du vice de la jalousie que le châtelain cède à la tentation et que les récits diffèrent. Ainsi, tandis que la première partie de la nouvelle contait la croyance absolue en la fidélité de la femme aimée, elle subit une césure qui vient introduire le thème de l'infidélité, césure qui est illustrée par un jeu littéraire entre le système binaire chaud/froid, feu/glace. Tout en suivant les ordres de Mélisse, le châtelain, qui a pris l'apparence d'un jeune chevalier riche et beau expose à sa femme de belles pierreries : diamant, rubis, etc. En présentant ces dernières, le thème du feu est introduit, et bien que l'élément feu soit ici associé aux pierres, nous ne manquerons pas de rappeler le thème littéraire de la passion amoureuse représentée sous la forme d'un feu ardent qui brûle généralement dans la poitrine. Tandis que sa femme,

124 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XLIII, str. xxxi.

conquise par les pierres précieuses, consent à s'abandonner à celui qu'elle croit être le jeune chevalier, le châtelain subit un sentiment opposé à la passion qu'éprouve sa femme : « Per l'ossa andommi e per le vene un gielo ; / Ne le fauci restò la voce fissa. » (« Un gel courut dans mes os et mes veines, / Et ma voix s'arrêta dans mon gosier. ») (xxxix). Cette opposition entre feu et glace contribue à accentuer et à mettre en relief la faute que vient de commettre la femme, faute accentuée par la question du châtelain se rapportant au thème de l'avarice, notion déjà amplement exposée à travers les lignes du *Furieux* : « Me tradiresti dunque tu, consorte, / Quando tu avessi che 'l mio onor comprassi ? » (« Tu me trahirais donc, ô mon épouse, / S'il était un qui payât mon honneur ? ») (xl). Ici, une nette opposition est faite entre l'honneur de la fidélité et le vice de la cupidité, motif traditionnel de la littérature misogyne ayant pour moyen de discréditer la valeur de la femme.

Toutefois, la suite de la nouvelle tend à soulever la question de la réelle culpabilité des personnages, car si l'on ne peut remettre en question la faute de la femme, on ne peut néanmoins la lui attribuer entièrement. La culpabilité féminine est alors contestée dans le but de la partager entre épouse et époux. Ce procédé de subversion est en premier lieu émis par le châtelain lui-même au cours de son récit. En effet, ce dernier explique à Renaud :

> *Levando allora del suo incanto il velo,*
> *Ne la mia forma mi tornò Melissa.*
> *Pensa di che color dovesse farsi,*
> *Ch'in tanto error da me vide trovarsi.*
>
> Levant alors le voile ensorcelé,
> Melissa me rendit mon apparence.
> Imagine le teint qui la couvrit
> Quand en pareille erreur elle se vit.[125]

Ici, l'erreur, la faute à laquelle fait référence l'hôte de Renaud paraît ambiguë. Si elle s'applique à première vue à la femme, elle semble également introduire la culpabilité de l'homme, la faute qu'il a faite en voulant lui-même user de la ruse contre sa propre femme. Ce processus de jugement, de réflexion à propos de celui qui a

125 *Ivi*, Chant XLIII, str. xxxix.

commis la plus grande faute se poursuit pendant encore six octaves durant lesquelles les conceptions traditionnelles de la femme en tant qu'être faible et inférieur et de l'homme en tant qu'être fort et dominant sont remises en perspective. En effet, seules deux octaves sur six à la fin de l'histoire sont consacrées à la femme qui, pleine de mépris pour son époux, rejoint le jeune chevalier pour vivre à ses côtés. L'enchaînement des vers et de la conclusion de son histoire prouvent la rapidité avec laquelle celle-ci se remet de la faute qu'elle a commise. En revanche, l'accumulation des complaintes du châtelain – qui sur le total des six octaves en représentent quatre – semblent blâmer d'une manière bien plus importante la faute commise par lui, comme le prouvent l'énumération des lamentions et le champ lexical du mal-être lors de l'octave n° xliii :

Ah lasso ! Da quel dì con lui dimora
In gran piacere, e di me prende giuoco
Et io del mal che procacciammi allor ,
Ancor languisco, e non ritrovo loco.
Cresce il mal sempre, e giusto è ch'io ne muora ;

Hélas, depuis ce jour, elle demeure
Avec lui dans la joie, se joue de moi ;
Et moi, du mal que j'ai cherché alors,
Je me languis encore, ne trouve paix.
Le mal s'accroît toujours, et j'en mourrai ;

Ainsi se met en place tout au long de la nouvelle et du dialogue entre les deux personnages un processus de renversement des normes conventionnelles relatives au rapport entre les sexes. L'apparente évidence de la culpabilité féminine est en réalité non seulement questionnée, mais également replacée au sein d'un contexte plus large, impliquant non plus la responsabilité de la femme en tant qu'incarnation du mal mais bien la responsabilité des deux membres du couple à part égales. À travers les six dernières octaves accordées aux paroles du chevalier, ce dernier inscrit ses propos dans ce procédé de renversement en minimisant la faute de la dame et en admettant, quasiment sous une forme proverbiale avoir commis une faute bien plus grande. Cet aveu place également les personnages du *Furieux* en décalage avec la tradition purement chevaleresque, puisque c'est à leur manière d'affronter la dureté des rapports humains, dans une dimension strictement morale que ces derniers prouvent leur valeur.

Cependant, l'aveu de faiblesse, le manque de jugement de la part de l'hôte ne semble pas être suffisant pour le narrateur. Rappelons en effet que Mario Santoro décrit le châtelain comme un fou, qui trouve du réconfort dans le malheur de ses pairs ; sa parole ne semble donc avoir que peu de valeur. Par conséquent, en opposition avec la personnalité déséquilibrée de l'hôte, c'est Renaud le sage, Renaud le brave qui apporte un jugement final, jugement auquel le lecteur se rattache de par l'intégrité intellectuelle du paladin :

Che più fallasti tu a tentarla parmi,
Di lei che così tosto restò presa.
Se te altretanto avesse ella tentato,
Non so se tu più saldo fossi stato.

En la tentant, tu as fauté, je crois,
Plus qu'elle-même en si vite cédant.
Si jamais ton épouse t'eût tenté,
Je ne sais si plus ferme ell' t'eût trouvé.[126].

Comme lors du chant n°IV, Renaud prend le parti des femmes outragées. En revanche, si certains voient en lui un personnage « féministe », enclin à donner plus de crédit à la parole des femmes, il semble important de rappeler que le fils d'Aymon cherche avant tout à rétablir la vérité, l'honneur bafoué de celui ou celle qui a été trompé, abusé - rappelant ainsi l'idéal originel chevaleresque - et à établir par conséquent en vertu d'une société plus juste les prémices de l'égalité du traitement des lois entre hommes et femmes. Ainsi faut-il voir à travers l'intervention de Renaud non pas une forme d'accusation et de blâme d'un vice pouvant être tant féminin que masculin mais bien la reconnaissance de la part du poète de la condition de faiblesse de la nature humaine, commune aux deux sexes. L'épisode de la coupe ainsi que la nouvelle contée par le châtelain s'inscrivent donc dans l'une des grandes lignes directrices de l'ensemble du *Furieux*, définie par la relation entre l'opinion, la représentation que chaque être humain se fait du monde qui l'entoure et entre les réalités de ce monde que nous expérimentons chaque jour.[127]

126 *Ivi*, Chant XLIII, str. xlix.
127 Izzo Annalisa, « Misoginia e filoginia » cit., p. 16, consulté le 13/02/2021.

§ 3 : Fiammetta et la preuve constante de l'infidélité féminine

Nous ne pouvions conclure ce chapitre sur les éléments misogynes du *Roland Furieux* sans mentionner l'histoire d'Astolphe, de Joconde et de Fiammetta, racontée sous la forme d'une nouvelle par l'hôte de Rodomont au début du chant n°XXVIII. D'emblée, le cadre physique de l'*osteria* indique le ton misogyne de la nouvelle puisque déjà dans le *Decameron* ce lieu était associé aux débats sur les femmes et leurs désirs explique Izzo[128]. Très vite, le ton de la nouvelle est donné : il s'agit en effet de démontrer que l'infidélité est une caractéristique typiquement féminine. Ainsi, le narrateur de la nouvelle offre à son auditoire et à Rodomont deux types d'exemples bien distincts pour appuyer ses dires. Cependant, si pour l'hôte l'évidence de l'association entre le vice de l'infidélité et la féminité est indiscutable, l'auteur ne manque pas dans ce passage de tourner en dérision cette conception misogyne et dote quasiment l'ensemble de son chant d'une ironie indéniable. En ce sens, le premier personnage de la nouvelle, Joconde, est tourné en dérision par sa femme elle-même ; ce procédé est caractérisé dans le texte par l'exagération des sentiments qu'elle lui démontre lors de l'annonce de son départ grâce à l'enchaînement des hyperboles, provoquant à un premier niveau de lecture un ton pathétique suivi à un deuxième niveau d'un ton ironique, voire comique : « Con gli occhi ad or ad or pregni di pianto, / Gli dice che non sa come patire / Potrà tal lontananza e non morire. » (« Les yeux toujours baignés de pleurs, sa femme / Lui dit qu'elle ne sait, sans en mourir, / Comment l'absence elle pourra souffrir. ») (xii) ; « Che pensandovi sol, da la radice / Sveller si sente il cor nel lato manco. » (« Car rien que d'y penser, elle se sent / Comme arracher le cœur de la poitrine ») (xiii) ; « La notte ch'andò inanzi a quella aurora / Che fu il termine estremo alla partenza, / Al suo Iocondo par ch'in braccia muora. » (« La nuit d'avant le jour de leur départ, / On eût dit que mourait la jeune femme / Entre les bras de son Joconde ») (xvii). Au cours de cette première partie de la nouvelle, ce n'est pas directement l'acte d'infidélité de la femme qui permet au lecteur de se convaincre du vice féminin mais bien la pitié que celui-ci éprouve envers l'homme trompé, décrit comme un homme dépité, victime d'un amour funeste ; l'adultère aurait même des conséquences physiques

128 *Ivi*, p. 12.

puisqu'en seulement quelques jours, la beauté inégalée de l'homme aurait perdu toute sa splendeur, telle une rose arrachée à sa tige. L'exagération des lamentations de la femme ainsi que de la perdition de l'homme n'ont donc pour autre but que de faire sourire le lecteur. La narration du deuxième homme trompé, Astolphe, ne subit en revanche pas le même traitement stylistique puisqu'elle s'inscrit du début à la fin dans un registre comique caractérisé par la figure monstrueuse du nain retrouvé au lit avec la femme du roi sous le prétexte que celle-ci était en train de se débattre :

Quindi mirando vide in strana lutta
Ch'un nano aviticchiato era con quella :
Et era quel piccin stato sì dotto,
Che la regina aveva messo di sotto.

Donc, regardant, il vit en lutte étrange
Un nain entortillé avec la reine :
Le pitchounet s'était si bien conduit
Qu'il avait mis la reine dessous lui. [129]

Ainsi se développe de la part des deux hommes trompés la mise en place d'un stratagème aux allures d'expérience scientifique : de par la constatation de l'infidélité de leurs épouses, Astolphe et Joconde élaborent l'hypothèse que leurs femmes n'aient pas réellement commis de faute mais qu'elles soient victimes d'une fatalité universelle, commune à l'ensemble des êtres féminins selon laquelle elles ne pourraient se contenter que d'un seul homme. En partant de l'erreur de leurs femmes, Joconde et Astolphe définissent donc une caractéristique constante typique du sexe féminin : « Non era colpa sua più che del sesso, / Che d'un solo uomo mai non contentosse. » (« Elle était moins coupable que son sexe, / Qui ne peut se repaître d'un seul homme ») (xxxvi) ; « So ben ch'in tutto il gran femineo stuolo / Una non è che stia contenta a un solo. » (« Je sais trop bien qu'en la gent féminine / Un ne suffit à aucune coquine. ») (l). Une fois l'hypothèse émise, les deux hommes se doivent de la vérifier : c'est donc là qu'intervient Fiammetta, utilisée en tant que femme-objet, qu'objet sexuel, en tant que femme témoin, dont la seule fonction est de démontrer la validité de l'hypothèse.

129 L'Arioste*, Orlando Furioso,* Chant XXVIII, str. xxxiv.

Pour ainsi prouver l'indissociabilité de l'infidélité et de la nature féminine, les deux hommes s'accordent à infliger aux autres hommes ce que leurs propres femmes leur ont fait subir, et décident de trouver une femme à leur convenance, qu'ils partageront. Fiammetta entre donc en jeu, décrite à travers des éléments tels que la douceur, la beauté, la jeunesse, éléments traditionnels de la littérature courtoise qui mettent en relief la soumission des femmes aux normes sociétales qui leur sont associées et soulevant également leur subalternité vis à vis de la domination masculine, domination ici dessinée à travers la réalisation de l'acte sexuel – que l'on pourrait aujourd'hui vulgairement qualifier de « plan à trois » – . Durant l'acte sexuel, aucune notion de désir féminin n'est relevée et la rapidité ainsi que la facilité avec laquelle les deux hommes manipulent la jeune femme amplifie son rôle d'objet sexuel : « Pigliano la fanciulla, e piacer n'hanno / Or l'uno or l'altro in caritade e in pace » (« Ils prennent la jeunette et en jouïssent / Paisiblement, tantôt l'un, tantôt l'autre ») (liv). Toutefois, comme pour renverser le mépris des hommes vis-à-vis des femmes, pour renverser leur conception de la femme-objet et par extension pour renverser le stratagème de la manipulation de la femme contre eux, l'auteur affirme à travers une métaphore sexuelle à peine dissimulée l'affirmation du désir féminin. En effet, en dépit de la présence de Joconde et d'Astolphe de part et d'autre du lit où elle dort, Fiammetta réussit à y faire venir un amant. Malgré son rôle passif durant l'acte sexuel, raconté par ailleurs sans beaucoup de détours, Fiammetta est décrite par l'auteur comme l'incarnation de la possibilité pour une femme non seulement d'avoir du désir sexuel mais également de choisir avec qui le partager.

Fra l'una e l'altra gamba di Fiammetta,
Che supina giacea, diritto venne ;
E quando le fu a par, l'abbracciò stretta,
E sopra lei sin preso al dì si tenne.
Calvalco forte, e non andò a staffetta ;
Che mai bestia mutar non gli convenne :
Che questa pre a lui che sì ben trotte,
Che scender non ne vuol per tutta notte.

Entre les jambes de Fiammette, qui
Se trouvait sur le dos, il remonta,
Et, bouche à bouche, il l'étreignit bien fort,

Et presque jusqu'au jour se tint sur elle.
Il chevaucha, mais pas en estafette :
Changer de bête, il n'en avait besoin,
Car celle-ci trotte si bien pour lui
Qu'il ne veut pas en descendre de la nuit.[130]

Suite à la découverte de la tromperie, l'ensemble du chant peut être lu dans une double perspective. En premier lieu, la querelle qu'entretiennent Astolphe et Joconde suivie de leurs rires éclatants confirment l'hypothèse émise initialement : de leur point de vue, rien ne peut faire dévier les femmes de leur propension à la tromperie, et il semble même ridicule d'autant s'impliquer émotionnellement dans des affaires de femmes, affirmant ainsi leur infériorité naturelle. D'autre part, l'ironie qu'avait introduit l'auteur dès le début du chant se profile jusqu'à la fin de celui-ci, et en mettant en scène deux personnages dont l'assurance ne réside qu'en en la stéréotypisation du vice de l'infidélité en tant que caractéristique indubitablement féminine, c'est bel et bien l'auteur qui tourne les deux hommes en dérision. À travers l'impossibilité de Joconde et d'Astolphe de constater et de déchiffrer la réalité et de s'affranchir des normes culturelles basées sur la domination du masculin, l'Arioste blâme non seulement l'absurdité d'attribuer une caractérisation d'ordre général à un groupe donné sur la base de l'erreur ou de l'action (tout dépend du point de vue) d'un seul ou de plusieurs individus, mais dénigre également la conception de l'univocité du désir sexuel comme le résume Annalizza Izzo :

> Le donne non desiderano il più valoroso paladino di Francia e possono, spinte da altre pulsioni, preferirgli un fante o un nano: la surdeterminazione del desiderio amoroso sulla base di un codice culturale maschile, l'estraneità della donna a quel codice, l'affermazione di un uguale diritto al desiderio e la rivendicazione per sé di un desiderio non mediato culturalmente, ma più spontaneo… ecco che cosa racconta la novella di Fiammetta.[131].

130 *Ivi*, Chant XXVIII, str. lxiv.
131 Izzo Annalisa, « Misoginia e filoginia », cit., p. 24, consulté le 15/02/2021.

Comme dans la majeure partie des épisodes relatant des faits misogynes, le narrateur observe une prise de distance nécessaire pour contrebalancer l'attitude ou les récits trop virilistes pouvant heurter son public féminin. Telle est la fonction du vieil homme, qui à la fin du récit de l'hôte s'oppose à la brutalité des propos vis à vis des femmes dans un discours se rapportant à l'idéal de Renaud concernant la valorisation du traitement égalitaire entre les sexes :

La incontinenza è quanto mal si puote
Imputar lor, non già a tutto lo stuolo.
Ma in questo chi ha di noi più brutte note ?
Che continente non si trova un solo.
E molto più n'ha ad arrossir le gote,
Quando bestemmia, ladroneccio, dolo,
Usura et omicidio, e se v'è peggio,
Raro, se non dagli uomini, far veggio.

D'incontinence, on leur fait le reproche,
Mais ce n'est pas le cas de tout leur sexe.
Et qui de nous n'est beaucoup plus coupable,
S'il n'est pas un seul homme continent ?
Nous devrions bien plus rougir de honte
De blasphémer, de prêter à usure,
Voler, tuer, car les pires dommages
De l'homme, je le vois, sont à l'apanage.[132]

Si certains voient en la figure du vieil homme l'incarnation même du poète, il reste certain que ce personnage symbolise la transition des codes culturels passés vers de nouvelles valeurs en direction desquelles le poète souhaite diriger la société.

132 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XXVIII, str. lxxxiii.

PARTIE II : UN TRAITEMENT DE LA FEMME TEINTÉ DE MODERNITÉ, ÉCHO D'UNE SOCIÉTÉ EN ÉVOLUTION

CHAPITRE 1 : LA CENTRALITÉ DE LA DÉFENSE DU DROIT DES FEMMES

Le *Cinquecento* fut propice à l'apparition et à la mise en place de nouvelles dynamiques concernant l'évolution du rôle des femmes sur la scène publique. Malgré la prédominance de la place encore centrale du mariage, les femmes aristocrates occupent de nouveaux espaces, comme les fonctions politiques de duchesses, de reines. Malgré leur éducation encore modeste et leur rôle encore marginal comparé à celui des hommes, les femmes s'affirment au sein de la sphère extérieure, qui voit apparaître l'émergence de femmes lettrées, mécènes des arts. Ce regain d'intérêt envers les qualités littéraires et artistiques de celles-ci s'inscrit dans le cadre de l'Humanisme et de la redécouverte des modèles antiques. En effet, déjà en 1361, Boccace dans son *De Mulieribus Claris* mettait en lumière les figures féminines les plus significatives du monde antique, témoignant ainsi d'une reconsidération notable des femmes dans les domaines artistiques. C'est donc au sein de ce contexte que se développa la célèbre *querelle des femmes* ; et, malgré l'importance numérique des détracteurs de l'évolution sociale des femmes, de plus en plus de défenseurs de ces dernières affirmèrent leurs droits ainsi que les prémices d'une égalité sociale, questionnant ainsi le modèle dogmatique du binôme infériorité/supériorité intellectuel traditionnel.

Il ne s'agira évidemment pas au cours de ce chapitre de questionner le sens de l'expression « droits des femmes » dans une optique moderne relevant d'un domaine de recherche trop récent tel que les études de genre. Nous chercherons en revanche à comprendre comment le poète tend à diriger l'inconscient de son lecteur vers de nouvelles valeurs prenant en compte l'intégrité intellectuelle des femmes.

SECTION 1 : UNE JUSTE RECONNAISSANCE DE LEURS MÉRITES

Au sein du *Furieux*, de nombreux espaces sont dédiés à l'éloge des femmes. Éloges des personnages féminins, de leurs vertus tant physiques qu'intellectuelles, comme celles de Marphise ou d'Isabelle. Mais, le poète utilise également la pratique encomiastique avec l'intention de mettre en lumière les femmes de son temps.

§ 1 : Femmes de la maison d'Este

Dès le début du troisième chant, lorsque Pinabel de Mayence fait tomber Bradamante au fond d'une caverne en espérant la voir mourir, un lien étroit entre fiction et réalité se construit, afin de symboliser le passage d'une construction littéraire à une construction bel et bien réelle. C'est en effet au fond de cette caverne que Bradamante apprend, grâce à la magicienne Mélisse, qui invoque les esprits de la tombe de Merlin, être la génitrice de toute la lignée des Este. Dès les premières octaves du chant, le ton est donné : c'est notamment le caractère remarquable et éminent de la lignée qui est exposé, lignée elle-même présentée pendant plus des trois-quarts du chant (octaves n° viii à lx sur lxxvii). L'annonce à Bradamante de sa descendance exceptionnelle est elle-même exposée grâce à une mise en scène exceptionnelle, digne d'une représentation scénique, tant au niveau du décor du tombeau de Merlin que du discours solennel que prononce ce dernier :

Era quell'arca d'una pietra dura,
Lucida e tersa, e come fiamma rossa ;
Tal ch'alla stanza, ben che di sol priva,
Dava splendore il lume che n'usciva. […]

- Favorisca Fortuna ogni tua voglia,
O casta e nobilissima donzella,
Del cui ventre uscirà il seme fecondo
Che onorar deve Italia e tutto il mondo.

La tombe était d'une pierre fort dure,
Nette, et brillante, et rouge comme flamme,
Tant et si bien que ladite lumière

Éclairait, bien qu'aveugle, la tanière. […]

« Fortune favorise tes souhaits,
Ô chaste et noble fille dont le ventre
Mettra au jour la semence féconde
Qui rendra clairs l'Italie et le monde ! »[133]

Dès les premiers vers donc, l'auteur confère à Bradamante une place prédominante au sein du poème, caractérisée par le registre encomiastique que ce dernier emploie. La jeune guerrière est en effet dotée d'une attitude des plus nobles, qui n'a pour autre but que de justifier l'élévation morale de la haute lignée des Este, ainsi que la dignité et la magnanimité de cette dernière. L'auteur se doit donc de présenter la jeune guerrière de manière irréprochable, en tant que fondement du haut lignage qui sut, selon l'Arioste, embellir et enrichir la renommée de la ville de Ferrare[134] : « Di devota umiltà la donna tocca, / Come si vide in loco sacro e pio, / Incominciò col core e con la bocca, / Inginocchiata, a mandar prieghi a Dio. » (« La dame, pénétrée de dévotion / En se voyant dans un lieu si sacré, / S'agenouillant, se mit à prier Dieu / De la bouche et du cœur. ») (viii) ; « - O generosa Bradamante » (« Généreuse Bradamante ») (ix); « E con rimesse e vergogna ciglia / (come quella che tutta era modesta ») (« Les yeux baissés, les cils pleins de vergogne / - car cette dame était tout modeste - »). (xiii). Pieuse, noble, généreuse, humble, la jeune femme semble donc posséder toutes les qualités nécessaires à la construction, mais surtout à la conservation de la haute renommée du précieux lignage.

L'octave n°xvii de ce troisième chant se présente au lecteur comme un passage d'une importance capitale, permettant de faire le lien entre trois générations distinctes. D'une part, la description des ancêtres de Bradamante grâce à l'allégorie « L'antico sangue che venne da Troia » (« L'antique sang qui s'écoula de Troie ») (dans le cadre des généalogies des familles royales régnantes de l'Europe du XVIe siècle[135]) permet de souligner non seulement le caractère noble de la lignée, mais également son caractère héroïque. D'autre part, le double superlatif, l'énumération des substantifs aboutissants

133 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant III, str. xiv- xvi.
134 Voir Chant III, str. xlviii.
135 Prosperi. A., cit. dans Baldassari. G et Prarolan M, *Lettura dell'Orlando Furioso,* vol. 1, Firenze, edizioni del Galluzzo, 2018, p. 159.

sur l'hyperbole relative au soleil ainsi que l'énumération des diverses parties du monde contribuent à affirmer la préciosité de la personne de Bradamante :

Per li duo miglior rivi in te commisto,
Produrrà l'ornamento, il fior, la gioia
D'ogni lignaggio ch'abbi il sol mai visto
Tra l'Indo e 'l Tago e 'l Nilo e la Danoia,
Tra quanto è 'n mezzo Antartico e Calisto

Ses deux plus beaux ruisseaux en toi mêlés,
Produira l'ornement, la fleur, la joie
De toute race que le soleil ait vue
De l'Inde au Tage et du Nil au Danube,
De tout ce qui se trouve entre les pôles.

Enfin, l'énumération des titres de noblesse confirment la gloire de la descendance de la guerrière : « Ne la progenia tua con sommi onori / Saran marchesi, duci e imperatori. » (« Tes descendants, comblés de grands honneurs, / Seront marquis, et ducs, et empereurs. »). (xvii).

Grâce à cette octave, l'Arioste introduit les vers successifs du troisième chant entièrement consacrés à la louange de la famille, mais aussi les références aux femmes de la famille d'Este disséminées tout au long du poème. L'un des exemples les plus éloquents de la mise en abyme des femmes d'Este se trouve au treizième chant, lorsque Bradamante demande à Mélisse de lui dresser le portrait de sa descendance féminine, au même titre que sa descendance masculine lors du troisième chant. Dès lors, Mélisse offre à la jeune guerrière la certitude d'une descendance féminine placée sous le signe de l'honneur : « - Da te uscir veggio le pudiche donne / […] / Che men degne non son ne le lor gonne, / Ch'in arme i cavallier » (« Je vois naître de toi pudiques dames / […] / Qui, non moins dignes sont, dessous leurs jupes, / Qu'en armes chevaliers ») (lvii). Il semble ici important de noter la comparaison d'égalité, faite grâce au parallèle entre les habits et le sexe, qui permet d'affirmer sur un ton égalitaire une juste reconnaissance des mérites tant d'un sexe que de l'autre dans leurs domaines respectifs.

Au cours de cet extrait, les femmes sont décrites à travers des qualités telles que la vertu, la sagesse, ou encore la compassion. Cependant, une femme en particulier est qualifiée de manière différente : Isabelle d'Este, connue pour être une figure de la

Renaissance de premier plan, est désignée à travers deux principaux thèmes. Dans un premier temps, l'art et la culture : « De la tua chiara stirpe uscirà quella / D'opere illustri e di bei studii amica » (« De ta claire lignée sortira celle / - Des études l'amies, des vers épiques - ») (lix). En effet, la femme du duc de Mantoue vouait une particulière admiration aux artistes dont l'Arioste faisait partie, comme l'explique Lisa. K. Regan :

> Isabella d'Este makes three significant appearances in Ludovico Ariosto's Orlando Furioso.' It has always been assumed that all three are completely laudatory, the result of a particularly amicable relationship between Ariosto and Isabella, dating to a visit to Mantua in 1507 during which Ariosto entertained the marchesa with readings from early fragments of the poem. [...] Given Isabella's well-known penchant for gathering artists of all kinds around her and fostering their efforts, and given the proximity both physically and politically of the Mantuan court of Isabella to the Ferrarese where Ariosto worked, it is clear why Ariosto would have nurtured this subject to relationship. If not expressive of genuine respect and affection, few stanzas devoted to Isabella d'Este might be presumed to be at worst outrageous flattery, intended to win the favor of the marchesa.[136]

La seconde qualification que l'Arioste met en avant est l'implication politique d'Isabelle lors des périodes d'absences de son mari, François II de Mantoue. La loyauté et la fidélité d'Isabelle lui permettent d'être comparée à Pénélope, femme d'Ulysse, connue pour sa vertu et pour avoir été une femme de pouvoir. Cela accentue de manière encore plus significative la dignité et la légitimité de la reconnaissance de ses qualités et de ses mérites : « That the poet praises Isabella's virtue by reference to a similarly exemplary woman thus invites the reader to believe that she is a patron worthy of a poet's kindness. »[137].

Ainsi continue l'éloge de la maison d'Este : en s'appuyant sur des figures telles que Lucrèce Borgia, femme d'Alphonse I d'Este, elle aussi protectrice des arts dont il

136 Regan Lisa K. « Ariosto's Threshold Patron: Isabella D'Este in the "Orlando Furioso". » Vol. 120, n°1, 2005, *MLN,* p. 50, consulté le 03/03/2021.
137 *Ivi*, p. 53.

vante la beauté et les vertus, ou encore Béatrice d'Este qu'il cite en relation avec l'honneur que celle-ci apporta à son mari et à sa famille, l'auteur permet d'affirmer ses flatteries à ses femmes lectrices tout en s'appropriant les faveurs de ces dernières. Comme une sorte de conclusion, la voix de l'auteur, portée à travers le personnage de Mélisse, ne manque pas de faire remarquer la respectabilité dont la maison jouit - en particulier grâce aux femmes - : « Più ch'altre fosser mai, le tue famiglie / Saran ne le lor donne aventurose ; » (« Plus que jamais nulle autre, ta famille / En ces femmes sera très fortunée ») (lxvi).

La description des trois femmes citées ci-dessus ne s'arrête cependant pas au chant n°XIII. En effet, la fin du quarante-deuxième chant est également consacrée à la louange des femmes d'Este. Souvenons-nous : lors de l'épisode de la *prova del nappo*, Renaud est reçu dans un palais par un chevalier, celui qui lui présente la coupe. Au cœur de ce palais se trouve une fontaine, ornée de huit statues de marbre, toutes représentant des femmes de la famille d'Este. Il est important dans cet extrait de noter la structure architecturale qui compose l'ensemble de la fontaine : en effet, les statues des femmes sont placées dans une position d'élévation, et chacune d'entre elle est surélevée par deux figures d'hommes, telles que Bembo ou Castiglione. De par la représentation symbolique des hommes aux pieds des femmes, l'auteur déverse l'exercice des louanges dans la bouche d'autres hommes de lettres, dont l'application réside également dans la célébration de l'honneur féminin. Qu'il s'agisse de Lucrèce, d'Isabelle ou de Béatrice, toutes sont dignes de grandes éloges : « Ecco la figlia d'Ercole, Issabella, / Per cui Ferrara si terrà felice […] » (« C'est Isabelle ici, fille d'Hercule, Dont, dans ses murs, la naissance rendra / Ferrare plus heureuse [...] ») (lxxxiv) ; « - Beatrice bea, vivendo, il suo consorte, / E lo lascia infelice alla sua morte » (« Elle est la béatitude à son cosort, / Et le laisse accablé après sa mort ») (xci). Au cours de cet extrait, les dames sont définies par leur beauté ; cependant, il ne s'agit pas là d'interpréter la beauté de la même manière que pour le personnage d'Angélique, qui, comme nous l'avons vu avec les recherches de Mario Santoro, se trouve être le seul élément la caractérisant, éclipsant par conséquent la personnalité intérieure de la princesse. Non, il s'agit ici d'interpréter la beauté des femmes tel un miroir de leur personnalité intérieure : la beauté extérieure

n'est finalement destinée qu'à évoquer la beauté de l'âme, l'encensement des vertus, justifiant ainsi l'éloge des femmes sous toutes ses formes. Reprenant pour finir le motif typique de l'association entre nature et sentiments, le narrateur conclut cet extrait par la métaphore de l'eau coulant à travers les statues, permettant de donner vie aux plantes et aux arbustes dans toute l'aura de positivité associée à ces derniers pour encenser une dernière fois la qualité de la descendance de la fille d'Aymon.

§ 2 : Femmes méritantes de par leurs arts

Dans le *Roland Furieux*, les allusions aux rôles des femmes se retrouvent principalement dans les exordes des chants. En effet, ces derniers sont la plupart du temps destinés soit à la célébration du protecteur de l'œuvre, soit à introduire l'argument conduit et développé tout au long du chant. Ainsi, l'exposition de la question féminine dans le poème se retrouve de nombreuses fois au cours de ces exordes, dont l'une des plus célèbres et évidentes démonstrations se trouve être celle du chant n°XXVIII, au cours de laquelle le poète exprime sa dévotion aux femmes pour contrebalancer « le mépris, l'infamie et le blâme »[138] que l'hôte de Rodomont s'apprête à déverser sur elles. Cependant, les chercheurs Anitchkoff et Ivanoff discréditent l'affection et l'estime que l'Arioste semble porter au *gentil sesso*, en affirmant que de nombreux auteurs misogynes, tels que Michelangelo Biondo, invoquaient l'autorité de l'Arioste dans le domaine de la misogynie[139]. De plus, les chercheurs ajoutent :

> Nous avons eu plusieurs fois l'occasion de constater que le poète évitait de donner à son poème un sens nettement misogyne. Non seulement il prend toujours soin de rétracter ses boutades les plus méchantes contre la femme, mais dans l'action même du poème la thèse hostile au beau sexe est constamment mise en brèche par l'apport de nouveaux motifs[140].

138 L'Arioste, *Roland Furieux*, vol.2, *op. cit.*, p. 80.
139 Anitchkoff A M. Eugène, Ivanoff N, « Le Roland Furieux et la querelle des femmes », cit., p. 270, consulté le 12/01/2021.
140 *Ibidem*.

Les deux chercheurs soulignent ici toute l'ambiguïté dont l'auteur du poème fait preuve dans la caractérisation du « deuxième sexe », en l'accusant d'une nette personnalité misogyne qu'il tenta quelque peu d'effacer dans la troisième version de l'œuvre. Mais alors, si les actions ou les paroles violentes sont sans cesses remises en question, comme nous l'avons vu au cours du chapitre n°2, qu'en est-il dans les *proemi* (exordes) où l'auteur chante son admiration envers les femmes et leurs arts ?

Dans un premier temps, prenons appui sur l'exorde du chant n°XX, au cours duquel le poète met en avant les nombreuses qualités des femmes. D'emblée, le chant s'ouvre avec l'apposition des noms de femmes de l'Antiquité, dans l'optique humaniste de la synergie entre l'antique et le moderne. Dès les premiers vers de l'octave, l'Arioste ne manque pas de rappeler l'admiration qu'il semble vouer à ces dernières, non pas sur un ton de supériorité visant à affirmer la prééminence d'une forme d'autorité féminine, mais plutôt afin de réaffirmer le mérite que celles-ci ont obtenu en vertu de leur propres faits et valeurs dans une optique égalitariste :

Le donne antique hanno mirabil cose
Fatto ne l'arme e ne le sacre muse;
E di lor opre belle e glorïose
Gran lume in tutto il mondo si diffuse.

Les dames de jadis ont accompli
Des faits de science et d'armes admirables ;
Et, de ces belles œuvres glorïeuses,
Grand' lueur dans le monde se diffuse.[141]

Le poète souligne l'ardeur des femmes, tant dans l'art des lettres que dans l'art de la guerre, renversant ainsi les codes de genre établis lors du XVIe siècle en citant Arpalice, Camille, Sapho ou Corinne[142]. Le dernier vers de cette octave (« Splendono illustri, e mai non veggon notte. ») (« Illustres à jamais, ne voient la nuit .») semble introduire, grâce au thème de la nuit, une forme de reproche destinée aux hommes, que l'auteur ne manque pas de relever dans les vers suivants . En effet, l'Arioste en vient à expliquer les raisons mêmes de l'absence de connaissance des noms de femmes illustres :

141 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XX, str. i.

142 Durant l'Antiquité, Arpalice et Camille se sont illustrées dans l'art de la guerre, tandis que Sapho et Corinne furent connues pour leur poésie.

Se 'l mondo n'è gran tempo stato senza,
non però sempre il mal influsso dura;
e forse ascosi han lor debiti onori
l'invidia o il non saper degli scrittori.

Si de longtemps le monde en fut privé,
Ce n'est pas pour autant que ce mal dure :
L'ignorance ou l'envie des écrivains
Ont sans doute offusqué leurs droits certains.[143]

Loin de représenter, au travers de ces vers, une quelconque personnalité misogyne, le poète affuble les hommes, et en particulier les écrivains, de la responsabilité d'avoir renié la valeur des femmes et d'avoir plongé les qualités de ces dernières dans l'obscurité par orgueil. De la même manière que pour ses personnages, les hommes du passé ont été victimes de la folie que peut provoquer la jalousie, en s'attribuant les mérites de la puissance sociale. Toutefois, en dépeignant le « beau sexe » sous le ton d'un absolu presque idéal (« Le donne son venute in eccellenza / di ciascun'arte ove hanno posto cura ») (« Les femmes sont montées à l'excellence / Dans toute science où se sont exercées ») (ii), le poète affirme sa volonté de combiner deux modèles sociaux. Tout en respectant la grandeur de l'ère antique, l'auteur tend à s'éloigner de l'erreur de ses prédécesseurs, consistant à renier les qualités artistiques de nombreuses femmes. De cette manière, l'Arioste se rapproche de nouvelles valeurs, instaurant par conséquent une nouvelle ère de visibilité pour les filles d'Eve. En outre, de par l'opposition entre l'affirmation du « je » et le dédain porté au « vous », le poète, en s'associant au groupe des hommes écrivains, s'engage personnellement à ce que le nom des femmes illustres de son temps soit remémoré, s'éloignant ainsi du modèle traditionnel de l'homme misogyne et orgueilleux :

Ben mi *par di veder ch'al secol nostro*
Tanta virtù fra belle donne emerga,
Che può dare opra a carte et ad inchiostro,
Perché nei futuri anni si disperga,
E perché, odiose lingue, il mal dir vostro
Con vostra *eterna infamia si sommerga :*

En notre siècle, il *me* semble qu'on voit
Cette vertu jaillir parmi les femmes :
De quoi nourrir et l'encre et le papier

143 *Ivi,* Chant XX, str. ii.

Pour que plus tard s'en répande l'éclat
Et que *vos* vilenies, odieuses langues,
Disparaissent avec *votre* infamie :[144]

Ainsi, l'Arioste s'insère lui-même non seulement au sein de la querelle entre antique et moderne mais également au sein de la querelle des femmes, se positionnant en tant que porteur ou idéalisateur de valeurs nouvelles :

> Ariosto si candida, in tal modo, con duplice movimento, da un lato, umanisticamente, a continuatore degli antichi, dall'altro, modernamente, a poeta dei « futuri anni ». L'imitazione degli antichi guarda non alla riproduzione del loro mondo ma a un cambiamento dello stato presente, perché le « odiose lingue » (3, 5) vengano messe a tacere.[145].

À la manière d'une continuation du propos énoncé au début du chant n°XX, le début du chant n°XXXVII se propose au lecteur comme une réhabilitation des qualités dont ont fait preuve nombre de femmes au cours des siècles. Dès les premiers vers, le narrateur ne manque pas, à travers la vision humaniste de la gloire antique mais aussi de la gloire du sexe féminin, de rappeler l'importance de l'admission de la présence féminine au sein de la sphère extérieure publique. Pour cela, il définit ces dernières comme les « valorose donne » (« Les valeureuses dames ») (i) et rappelle l'importance du travail fourni par celles-ci, de par l'opposition typique de l'identité des genres, définie par le travail et la nature : « Se, come in acquistar qualch'altro dono / Che senza industria non può dar Natura » (« Comme, pour acquérir de ces dons-là / Que sans labeur refuse la Nature ») (i). Ainsi se forme tout au long des trois premières octaves une constatation de la part du narrateur : grâce à l'opposition entre les « valorose donne » et les « scrittori ai quali astio et invidia il cor sì rode » (« les écrivains dont l'aigreur et l'envie rongent le coeur ») (ii), caractérisations significatives de la différence sexuée du monde culturel, l'auteur admet non seulement la toute-puissance

144 *Ivi*, Chant XX, str. iii.
145 Jossa. S, cit. dans Baldassari. G et Prarolan M, *Lettura dell'Orlando Furioso,* vol. I, *op. cit.,* p. 478.

de l'homme dans ce domaine mais également l'injustice de genre qui en découle. Maurice Daumas explique qu'au fondement de cette injustice se trouve un sentiment d'insécurité de la part du sexe masculin : « Au pourquoi de cette agressivité et de cette domination masculine on répond […] que les hommes ont peur des femmes. »[146].

Bien que certains chercheurs minimisent l'attention portée à la question du genre au sein de l'œuvre, l'Arioste inscrit ses vers au cœur de l'un des débats les plus anciens mais aussi des plus durables en termes de longévité à propos de la légitimité intellectuelle des femmes. Par conséquent, la représentation de l'auteur lui-même se fait double : d'un point de vue *cinquecentesco* comme l'expliquait Mario Santoro, l'Arioste se fait porteur d'une prise de conscience en faveur des nouvelles directions vers lesquelles il souhaite orienter la société littéraire de son époque ; d'un point de vue plus actuel, le poète peut être perçu à travers ses vers comme une voix porteuse de la désacralisation des traditionnels rôles de genre. Si nombre de lecteurs modernes trouvent les vers de l'Arioste d'une actualité déconcertante en ce qui concerne le débat sur les femmes, nombreuses sont les raisons qui expliquent cela, et l'une des explications se trouve être la troisième octave du chant n°XXXVII:

Non basta a molti di prestarsi l'opra
In far l'un l'altro glorïoso al mondo,
Ch'anco studian di far che si discuopra
Ciò che le donne hanno fra lor d'immondo.
Non le vorrian lasciar venir di sopra,
E quanto puon, fan per cacciarle al fondo :
Dico gli antiqui ; quasi l'onor debbia
D'esse il lor oscurar, come il sol nebbia.

Il ne suffit aux écrivains de rendre
Glorieux tel ou tel homme dans le monde,
Ils s'étudient encore à découvrir
Ce que les dam' ont en elles d'immonde.
Ils ne supporteraient qu'elles s'élèvent
Et pour les rabaisser font leur possible.
Je parle des anciens, comme s'honneur
De femme allait couvrir d'ombre le leur.

La peur des femmes de la part des hommes qu'évoque Daumas dans son livre *Qu'est-ce que la misogynie* relève donc d'une construction sociale très lointaine en

146 Daumas Maurice, *Qu'est-ce que la misogynie, op. cit.,* p. 162.

termes temporels. Celle-ci est parfaitement illustrée par la comparaison entre la gloire masculine, en apparence inatteignable, hors de portée du « deuxième sexe », mais en réalité sans cesse menacée par ce dernier avec toute la connotation négative qui lui est associée de par l'illustration du brouillard qui obscurcit le soleil. Si aujourd'hui les études de genre ont réussi à formuler le fondement théorique de cette constante menace féminine en expliquant que « l'homme, n'ayant pas la force reproductrice s'est approprié la puissance sociale »[147], le poète ferrarais, en évoquant les concepts de nature et de travail, s'emploie à poser les bases de cette réflexion, encore bel et bien pensée et théorisée aujourd'hui. Sur fond de littérature, le poète destine sa plume à encourager l'ascension des femmes au sein de la vie intellectuelle de la cour, en expliquant que leur invisibilité ne relève pas d'un phénomène naturel, mais bien voulu. En ce sens, l'exaltation de l'aspect actuel de l'œuvre de la part du lecteur moderne ne peut s'expliquer que par la vision d' un reflet de la société contemporaine et du combat actuel contre la sous-représentation des filles/femmes dans certains domaines.

L'apostrophe directe du narrateur aux femmes lors de l'octave n°vii confirme cette idée. En s'adressant non pas d'homme aux femmes mais de lettré à lettrées, le poète exhorte le « beau sexe » à suivre ses désirs intellectuels : « Non restate però, donne, a cui giova / Il bene oprar, di seguir vostra via » (« Ne cessez pas, ô dames qui aimez / Les beaux travaux, de suivre vôtre voie »). La littérature, représentée à travers la double perspective des œuvres des femmes lettrées et des vers de l'Arioste est présentée au lecteur comme un miroir sociétal dont la pensée traverse les époques. En effet, le thème de la prise de confiance des femmes face à l'immensité du domaine culturel masculin n'est, contrairement à ce que nous pouvons penser, pas nouveau. L'on peut d'ailleurs retrouver aujourd'hui ce même thème à travers la littérature, mais aussi à travers de nouveaux médias. La lecture des vers de l'Arioste nous prouve donc que, malgré le changement des moyens de communication et d'expression, les sujets restent quant à eux similaires, voire identiques, même après le passage de presque cinq cent ans.

147 Gesbert Olivia, Jablonka Ivan, *La grande table des idées, Comment réinventer le masculin après #metoo*, France Culture, 03/09/2019, 34 mn.

Ainsi se construit à travers les chants la volonté du poète de traiter de manière significative la défense des droits des femmes et de leur attribuer la reconnaissance qui leur est due. Le poète ferrarais se place en sévère critique des auteurs mais aussi de la pensée misogyne, pour se faire l'écho d'une société en transition, accordant aux femmes de lettres une place au sein de la vie publique de plus en plus importante et gratifiante.

§ 3 : Une déclaration de reconnaissance personnelle envers les femmes

L'on assiste au cours du poème à des interventions mettant en avant l'importance des prises de position du narrateur. Souvent, celles-ci permettent d'affirmer la pensée de ce dernier, qui s'oppose régulièrement à morale conventionnelle afin de discréditer cette dernière. Ce procédé se retrouve notamment lors des épisodes relatifs à la défense des femmes, ce qui constitue, selon Santoro, « una squalificazione del codice della morale convenzionale »[148]. Ainsi, au début du chant n°XXVIII, le narrateur n'hésite pas à intervenir personnellement pour contrer les propos misogynes qui constituent le cœur même du chant. Pour cela, il apostrophe directement les femmes dans leur ensemble en les invitant à passer cette partie du texte sans laquelle l'histoire n'en est pas moins claire. Au cours des trois premières octaves, l'auteur se dédouane de toute responsabilité d'une quelconque pensée misogyne, en opposant de manière nette sa propre personne et l'hôte : « Donne, […] non date a questa istoria orecchia, / A questa che l'ostier dire in dispregio / E in vostra infamia e biasmo s'apparecchia ; » (« Dames […], ne prêtez pas l'ouïe à cette histoire / Que l'hôtelier se prépare à conter / Pour votre blâme et pour votre infamie ») (i) ; « Ch'io v'ami, oltre mia lingua che l'ha espresso, / Che mai non fu di celebrarvi avara, / N'ho fatto mille prove » (« Je vous aime au-delà de mes paroles, / Qui jamais n'épargnèrent votre éloge ; / Je l'ai prouvé, démontré mille fois ») (ii). De cette manière, l'auteur admet clairement que la pensée misogyne n'est pas caractérisante de l'ensemble du sexe masculin, et réfute par extension son adhésion à cette idéologie. Quant aux femmes qui tiendront à lire ces vers, il les appelle à ne pas les prendre en considération, ou du moins à les considérer

148 Santoro Mario, *Ariosto e il Rinascimento, op. cit.,* p. 1

comme des sornettes. Selon Izzo dans son article « Misoginia e filoginia nell'*Orlando Furioso* », ces premiers vers oscillants entre pensée misogyne de l'hôte et apologie des femmes de la part du narrateur caractérisent, à échelle réduite, « l'up and down » relatif à l'attaque ou à la défense des femmes représentatif de l'ensemble de l'œuvre. Toutefois, la chercheuse met en évidence l'ambiguïté qui caractérise la prise de position, ou plutôt la non prise de position de l'auteur :

> Il proemio preannuncia una storia di rozza misoginia rispetto alla quale l'autore prende massima distanza, ribadendo invece la sua devozione all'universo femminile […] Ma la vicenda, a « infamia e biasmo » del gentil sesso, sarà raccontata fino in fondo, gettando, retrospettivamente, un'ombra più cupa sull'*excusatio non petita* delle dichiarazioni proemiali. Apparirà allora come un ironico stratagemma l'aver messo la brutta storia sulla bocca di un narratore volgare […], cui è delegata tutta la responsabilità di un discorso del quale, invece, il narratore può far mostra di dissociarsi[149].

Le procédé de recul face au comportement misogyne de certains de ses contemporains se retrouve également dans les vers de l'exorde du chant n°XXIX, au cours de laquelle le narrateur intervient personnellement auprès du lecteur, réaffirmant de ce fait sa dévotion ainsi que sa prise de position en faveur de la non-diffamation des femmes. Pour cela, le narrateur n'hésite pas à s'approprier le mal que Rodomont est supposé avoir provoqué chez l'ensemble du sexe féminin :

Donne gentil, per quel ch'a biasmo vostro
Parlò contra il dover, sì offeso sono
Che sin che col suo mal non gli dimostro
Quanto abbia fatto error, non gli perdono.

Mes gentes dam', tout ce qu'il a pu dire
Injustement, j'en suis tant offusqué
Que, jusqu'à tant qu'à son grand dam je prouve
Quelle était son erreur, je ne l'excuse.[150]

149 Izzo Annalisa, « Misoginia e filoginia », *op. cit.,* p. 1.
150 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XXIX, str. ii.

De plus, bien que l'une des caractéristiques relatives à la question féminine dans le poème soit l'absence d' opinions ou d'idées fixes, le poète ne manque pas de qualifier le discours misogyne de Rodomont d'erreur. En outre, toujours dans l'optique de réhabiliter la dignité du « beau sexe », l'Arioste s'emploie à effectuer un procédé d'universalisation de la caractéristique immuable de la femme en tant qu'être instable, dénonçant ainsi l'absurdité de la stéréotypisation d'un groupe donné sur la base de son sexe : « O degli uomini inferma e instabil mente !» (« Ô débile et instable esprit des hommes ! ») (i).

Si l'auteur a l'air d'accuser le Sarrasin de sa malveillance, il semble en revanche important de remarquer que le même procédé que nous avons étudié au cours du chapitre n° 2 - pour justifier la malveillance de l'ensemble du groupe féminin - est utilisé ici : le narrateur semble vouloir justifier l'attitude de Rodomont par un manque de connaissances presque naturel afin de réhabiliter une partie de son intégrité morale. Cependant, il ne manque pas de se détacher rapidement de ce personnage, en proposant de réhabiliter la dignité féminine par sa plume, exposant par la même occasion l'importance de la littérature au sein de la société. De plus, la discordance entre le personnage et le narrateur se remarque grâce à un sous-entendu évoquant l'incapacité de Rodomont à faire la différence entre femmes de nature bonne ou mauvaise: « Incontra tutte trasse fuor lo stocco / De l'ira, senza farvi differenzia ; » (« Il a tiré l'estoc de sa colère, / Sans distinction, contre toutes les femmes ») (iii) ; ce sous-entendu implique donc que le narrateur aurait lui fait la différence entre ces femmes. En affrontant les motifs de l'ignorance contrebalancée par le poids de la littérature, l'Arioste affirme à son lecteur que l'évolution de la *querelle des femmes* vers une issue réhabilitant leur entière dignité ne peut exister sans instruction et éducation de la part des deux sexes.

Pour mettre en relief l'idée de l'élévation de l'honneur par les lettres, l'auteur ne manque pas de prendre exemple sur l'une des plus grandes femmes de lettres du début du XVIe siècle en reconnaissant ses qualités littéraires : Vittoria Colonna : « Ma può qualunque di cui parli o scriva, / Trar dal sepolcro, e far ch'eterno viva. » (« Quiconque passe en ses mots, ses écrits, / Sort du sépulcre : éternel il vit. »)[151]. À travers la

151 *Ivi*, Chant XXXVII, str. xvi.

confirmation des qualités littéraires de la marquise, l'Arioste annonce un changement sociétal concernant les femmes, qui, grâce à leur littérature, pourront désormais obtenir gloire et reconnaissance. Tout au long des sept octaves qui lui sont dédiées, le lecteur perçoit un réel sentiment d'admiration de la part du narrateur envers la marquise, caractérisé par de nombreuses figures de style : l'on note dans un premier temps l'accumulation des comparaisons avec les dieux Phébus, Vénus, Maia ; l'on trouve également l'hyperbole suivante : « E dà tal forza all'alte sue parole, / Ch'orna a' dì nostri il ciel d'un altro sole. » (« Donne à ses mots un parler si vermeil / Qu'elle orne notre jour d'autre soleil.») (xvii), suivie par le jeu de mot avec son prénom, Vittoria, qui ne manque pas de symboliser la réussite de la femme reflétée par les yeux de l'Arioste. Tout comme nous l'avons vu avec les femmes de la famille d'Este, c'est ici le registre encomiastique qui est utilisé, afin d'appuyer la valeur du propos tenu depuis le début de l'exorde : « Ma sol per satisfare a questo mio / c'ho d'onorarla e di lodar, disio. » (« Mais seul pour satisfaire mon désir / De l'honorer, de son éloge ourdir. ») (xxii). La présence de la figure de la marquise au cours de ces vers se trouve être d'une importance fondamentale, puisqu'elle semble représentée comme l'allégorie des qualités des femmes, ou du moins, comme la représentation de l'espoir de celles-ci, désirant imposer leur plume au sein de l'espace public. En passant par la figure de Colonna, l'auteur s'adresse ensuite à l'ensemble des femmes, en une sorte de rappel conclusif pour blâmer les hommes jaloux et louer les femmes talentueuses :

Donne, io conchiudo in somma, ch'ogni etate
Molte ha di voi degne d'istoria avute ;
Ma per invidia di scrittori state
Non sète dopo morte conosciute :

Mesdames, je conclus qu'en tous les âges
Bien d'entre vous sont dignes de mémoire,
Mais c'est la seule envie des écrivains
Qui vous priva d'outrepasser la mort,[152]

Loin d'accréditer la thèse de l'ambiguïté supposée ou non de l'auteur, Elissa Weaver souligne l'admiration de l'Arioste envers la poétesse et rappelle par la même occasion la prise de position du poète au sein de la querelle : « Per Ariosto la Colonna è

152 *Ivi*, Chant XXXVII, str. xxiii.

indiscutibilmente la più brava di tutte le scrittrici contemporanee. […] Con l'esempio della Colonna Ariosto articola un assunto centrale della *querelle des femmes* : la capacità delle donne a competere ed essere vittoriose nel mondo degli uomini. »[153].

Malgré l'ambivalence que soulignait la chercheuse Annalisa Izzo, le poète s'emploie au cours des deux fortes parties de l'œuvre que sont les exordes des chants XX et XXXVII à réhabiliter et à mettre en avant la dignité de l'intellectualité féminine sur un ton paritaire. Mettant de côté sa misogynie supposée, l'auteur s'emploie à encenser non pas l'ensemble du sexe féminin, mais bien les femmes méritantes de par leurs arts, lui permettant ainsi de s'inscrire au cœur de nouvelles valeurs et de gagner l'affection de ses lectrices féminines.

SECTION 2 : UN DÉTACHEMENT DE LA REPRÉSENTATION *STILNOVISTICA* DU FÉMININ

Au cours du poème, l'auteur présente une vaste galerie de différents personnages. L'élaboration de ces portraits lui permet en particulier d'exposer au lecteur son analyse de l'amplitude des traits caractéristiques du genre humain. Au sujet de l'analyse de la représentation des femmes dans le *Furieux*, le chercheur Edoardo Franciolli affirme toutefois le manque d'individualité dans la construction des figures de ces dernières (nous remarquerons par ailleurs l'emploi du singulier) : « Nel poema, la donna, nella maggior parte dei casi, non presenta un carattere, ma personifica un dato tipo di donna. »[154]. Suivant les dires du chercheur, il ne s'agit donc pas de traiter le sujet des femmes d'un point de vue d'individualisation caractérielle, mais bien selon un modèle de généralisation de l'ensemble des aspects de l'univers féminin connus par le poète. Il semble en revanche essentiel de noter comment la figure féminine dans le *Furieux* s'éloigne de la fonction poétique de la *donna-angelo* largement utilisée dans la

153 Weaver E.B, cit. dans Baldassari. G et Prarolan. M, *Lettura,* vol. II, *op. cit.,* pp. 373 – 374.
154 Franciolli Edoardo, « Le figure femminili », part. IV, cit., p. 269.

littérature italienne précédente, afin de venir représenter des personnages davantage réalistes.

§ 1 : Angélique et la fugue

La majeure partie de la postérité du *Furieux* s'accorde à dire que le personnage d'Angélique n'est pas représenté comme un personnage figé mais bien comme une jeune fille dépeinte de la manière la plus réaliste possible. Par conséquent, en vue de contrebalancer la généralisation de la folie d'amour dont sont victimes les paladins épris de la princesse, l'auteur n'immobilise pas cette dernière - physiquement parlant - mais la déplace sans cesse, afin de fuir ces amours non voulues qui menacent d'une part sa chasteté et d'autre part sa volonté de ne pas s'abaisser à toute forme de langueur sentimentale. S'impose donc, grâce au motif littéraire de la fugue, la volonté d'un mouvement continu au sein d'une œuvre qui atteste de la rupture entre une idéologie médiévale tournée vers le passé et une idéologie portant les valeurs de nouvelles constructions sociales.

Franciolli, qui identifie les femmes comme des incarnations d'un type de personnalité donné admet en revanche qu'Angélique ne correspond à aucun code : « In Angelica non troviamo l'intenzione di caratterizzare un dato tipo di donna, ma semplicemente la donna quale la vede il poeta. »[155]. En effet, dès les premiers vers du poème, un contraste décisif est mis en valeur dans le jeu de l'identification de la princesse, de par sa représentation en tant que femme-objet dont elle se détourne pour suivre l'affirmation de ses propres désirs. Notons ainsi que dans la ligne directrice traditionnelle des codes culturels chevaleresques, la princesse est définie à de nombreuses reprises comme un trophée relatif à l'antique fonction de la femme-objet : « In premio promettendola a qual d'essi, / Ch'in quel conflitto […] / Degli infedeli più copia uccidessi. » (« La promettant à celui d'entre eux deux / Qui, au combat, dans la plus grande journée, / Le plus grand tas d'infidèles occirait. »)[156] ; « la donzella /

155 *Ivi*, p. 259.
156 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant I, str. ix.

ch'esser dovea del vincitor mercede » (« la demoisele / Qui devait être le prix du vainqueur ») [157]. Toutefois, cette identification de la princesse au cours de ces mêmes vers est renversée par ses actions, mettant immédiatement en lumière l'opposition entre l'attitude que celle-ci est supposée adopter et l'attitude qu'elle choisit de suivre réellement :

Inanzi al caso era salita in sella,
E quando bisogno le spalle diete,
Presaga che quel giorno esser rubella
Dovea Fortuna alla cristiana fede :

À tout hasard était montée en selle,
Et n'eut qu'à tourner bride à la bonne heure ;
Présageant bien qu'en ce jour la Fortune
Serait rebelle à la foi des chrétiens :[158]

Comme nous l'avons observé au cours du premier chapitre de notre argumentation, Angélique est principalement décrite à travers sa beauté (voir page n°17), qui est la source même de sa fuite puisque c'est à cause d'elle que les chevaliers en sont épris. En revanche, si la princesse est principalement décrite comme une rare beauté, l'on peut observer dès le premier chant un processus d'éloignement de cette identification superficielle. Nous remarquons en effet au cours de l'octave n°xii du premier chant l'observation du physique de la princesse à travers les yeux de Renaud :

Come alla donna egli drizzò lo sguardo,
Riconobbe, quantunque di lontano,
L'angelico sembiante e quel bel volto
Ch'all'amorose reti il tenea involto.

Lorsqu'il leva les yeux sur cette dame,
Il reconnut, tout loin qu'il fut encore,
L'angélique apparence et le visage
Qui, dans ses amoureux lacets, l'encage.

Cependant, immédiatement à la suite de cette description caractérisée par l'apparent angélisme de la princesse, cette dernière prend la fuite. D'emblée, le narrateur oppose donc la représentation non seulement voulue mais également régie par les codes sociaux-culturels chevaleresques avec la représentation réelle de la jeune

157 *Ivi*, Chant I, str. x.
158 *Ibidem*.

femme, qui s'éloigne dès les premiers vers de l'image traditionnelle de la fonction-femme. De la même manière, l'idéalisation de la princesse en tant qu'objet dépourvu de personnalité est écartée par la mise en abîme des tourments de la princesse tels que la peur, toujours lors du premier chant : « Ma pallida, tremando, e di sé tolta » (« Mais, tremblante et pâlie, hors d'elle-même ») (xiii) ; « di timor pallida » (« pâle de peur ») (xv), qui font d'elle, comme l'explique Yves Bonnefoy, une figure « on ne peut plus réelle. ». Selon lui, « Le lecteur de l'Arioste est donc évidemment invité à s'intéresser à elle en tant que personne[…]. »[159]

Nous l'avons donc compris, l'image de la princesse du Cathay est constamment contrebalancée entre l'impression que cette dernière se doit de refléter et entre l'image qu'elle reflète réellement. Toutefois, si la personnalité même de la princesse ne se prête pas au jeu de la femme-objet en refusant sa soumission aux chevaliers, elle reste malgré tout rattachée à certains codes littéraires traditionnels. Nous pouvons en premier lieu noter le lien entre sentiments personnels et écriture poétique, entre personne et personnage. Cette idée se développe notamment dans le parallélisme entre les émotions de la princesse et la représentation de la nature qui l'entoure. Ces deux espaces littéraires – l'intériorité du personnage ainsi que la forêt – sont en effet constamment liés : lorsque la princesse ressent un sentiment d'insécurité, voire de peur au cours de sa fuite, la forêt en devient hostile :

Fugge tra selve spaventose e scure,
Per lochi inabitati, ermi e selvaggi.
Il mover de le frondi e di verzure,
Che di cerri sentia, d'olmi e di faggi,
Fatto le avea con subite paure
Trovar di qua di là strani vïaggi ;
Ch'ad ogni ombra veduta o in monte o in valle,
Temea Rinaldo aver sempre alle spalle.

Laquelle fuit, par des bois noirs, horribles,
Des hauts déserts, des lieux morts et sauvages.
Dans les chevelus chênes, dans les ormes,
Les frondes qui bougeaient et les branchages
Lui avaient fait, par des frayeurs subites,
Former de-ci de-là de longs voyages ;
Tout ombre sur les monts, dans la vallée,

159 L'Arioste, *Roland Furieux*, vol. I, *op. cit.,* pp. 22-23.

Lui fait craindre Renaud, qui l'a filée.[160]

Au cours de cet extrait, l'univers pastoral est présenté tel une contre-représentation du traditionnel cadre verdoyant, *locus amoenus* propice à l'intervention d'Amour. D'autres octaves au cours du chant n°I dépeignent en revanche cette représentation attirante d'un univers idyllique sans pour autant mettre l'accent sur les traits de l'amour, mais plutôt sur la satisfaction de la princesse de s'être éloignée de Renaud :

Ecco non lungi un bel cespuglio vede
Di prun fioriti e di vermiglie rose,
Che de le liquide onde al specchio siete,
Chiuso dal sol fra l'alte quercie ombrose ;

Mais voici qu'elle voit un beau buisson
D'aubépines fleuri, de rouges roses,
Qui se mirait dans le liquide cours,
Loin du soleil, sous des chênes ombreux ;[161]

Malgré le lien évident entre émotions intérieures et représentations extérieures, la forêt ne prend pas les traits d'un univers favorable à la réception de l'amour ; elle ne revêtira cette fonction que lors de la rencontre d'Angélique avec Médor, rupture fondamentale dans l'identification et la caractérisation de la princesse.

Celle-ci est d'autre part soumise à la fonction culturelle que le poète lui attribue. En effet, le thème de la fuite d'Angélique permet à l'auteur de déconstruire le traditionnel portrait de la femme assujettie. La représentation de la femme, qui s'articulait autrefois autour de la position mineure de cette dernière au sein du couple trouve une nouvelle fonction dans l'exaltation de la féminité ainsi que du désir personnel avec le personnage d'Angélique. Par conséquent, la princesse est présentée telle un être imparfait, qui ne correspond pas, comme l'explique Izzo, à la « surdeterminazione del desiderio amoroso sulla base di un codice culturale maschile. »[162]. Grâce à l'idéalisation, à la recherche vaine d'Angélique de la part des paladins et à la folie de Roland, l'auteur déstructure l'absolu du dualisme *masculin/féminin* conventionnel du monde chevaleresque et dénonce également

160 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant I, str. xxxiii.
161 *Ivi*, Chant I, str. xxxvii.
162 Izzo Annalisa, « Misoginia e filoginia », cit., p. 24.

l'illusion de la part des chevaliers - dont Roland est le principal représentant - de la catégorisation d'un modèle féminin absolu comme l'explique Deanna Shemek :

> The story of Orlando's madness is the story of a dedication to the realm of absolutes. Because it is in the order of such absolutes that Angelica exists as ideal, as "Woman," Ariosto's exposures of the unreality of such categories reads as a rejection of absolutes gender opposites […]. Orlando's fate thus implies that such oppositions are based on a dangerous illusion[163].

Il semble donc important de lire la double facette du personnage d'Angélique. Si d'une part la personnalité dont l'a dotée l'auteur semble la détacher de la figure de la femme-objet traditionnelle, la princesse existe bien dans la première partie du poème en tant que fonction littéraire, en tant qu'allégorie de la recherche du désir vain, en tant qu'idéal qu'il s'agit de déconstruire. Toutefois, cette fonction s'évanouit à partir de la démonstration de l'amour de la jeune femme pour Médor, grâce auquel elle démontre réellement son individualité ainsi que l'affirmation de son propre désir.

Ainsi, le mouvement constant de la fuite d'Angélique contribue à affirmer la transition des codes chevaleresques culturellement établis vers de nouvelles valeurs, davantage spontanées.

§ 2 : De la faiblesse des femmes

L'éloignement des femmes de leur image de perfectibilité véhiculée par l'amour courtois et le *dolce stil novo* se retrouve notamment dans les failles du sentiment amoureux.

C'est notamment le cas de Dalinda, qui, au cours du chant n°V, explique à Renaud comment, en ayant voulu démontrer son amour à Polinesso, celui-ci l'a bernée. Après avoir vainement recherché les faveurs de la princesse Ginevra, Polinesso décide

163 Shemek Deanna, « That elusive object of desire : Angelica in the « Orlando Furioso », Vol.7, 1989, *Annalisi d'Italianistica*, pp. 139-140.

de tourmenter cette dernière ; il monte une ruse et demande à Dalinda d'y participer en lui demandant de porter les habits de la princesse, afin de prouver à l'amant de cette dernière, Ariodant, que celle-ci l'a trompé. Ariodant, en voyant au balcon Polinesso au milieu d'effusions amoureuses passionnelles avec celle qu'il croit être Ginevra, meurtri de douleur, décide de se donner la mort ; quant à Polinesso, que Dalinda aimait d'un amour aveugle, il décide de la faire tuer, craignant que celle-ci révélerait ses secrets.

Dès le début du cinquième chant, la jeune femme cherche à minimiser sa faute en invoquant sa jeunesse et sa méconnaissance du monde qui l'entoure : « essendo/ tenera ancora » (« étant / encore enfant ») (vii) ; « Perché egli mostrò amarmi più che molto, / Io ad amar lui con tutto il cor mi mossi. » (« Comme il me montrait qu'il m'aimait plus que tout / Moi, je me pris de tout cœur à l'aimer. ») (viii). De la même manière, c'est bien l'amour personnifié, motif récurrent en littérature qui est rendu coupable de l'erreur de la jeune fille : « Crudele Amore, al mio stato invidendo, / Fe' che seguace, ahi lassa ! gli divenni » (« Cruel Amour, jaloux de mon état, / Fit que disciple, hélas ! je lui devins ») (vii). Un processus de triple manipulation se met alors en place dans la suite narrative : alors qu'elle croit monter une ruse avec son amant, Dalinda est en premier lieu manipulée par sa propre inexpérience de la vie, s'insérant elle aussi dans le thème de la dualité entre perception et réalité ; elle est également manipulée par l'amour lui-même, et enfin par celui qu'elle croit aimer, Polinesso. En effet, l'homme n'hésite pas à se jouer de la passion de la jeune fille, d'une part par des démonstrations d'affection : « Dalinda mia » (« Ma Dalinde ») (xxiii), d'autre part, en évoquant la position d'amante qu'elle même pourrait acquérir : « Mi persuade, se per opra mia / Potesse, al suo signor genero farsi / […] E ch'alla moglie e ch'ad ogni altro inante / Mi porrebbe egli in sempre essermi amante. » (« Il me convainc que, si par mes efforts, / Je puis le faire gendre de son prince / […] Et que toujours son affection pour moi / Passerait son épouse et toute loi. ») (xiv).

L'histoire de Dalinda, qui reste toutefois peu étudiée en comparaison d'autres épisodes est néanmoins l'une des représentations les plus évidentes du thème de l'amour-folie. Grâce au recul qu'elle prend vis-à-vis de son histoire, la jeune fille

comprend lors de sa narration le processus du retournement de la ruse contre elle, en confessant à Renaud sa faiblesse d'avoir aimé un homme aveuglément :

Sempre crebbe l'amore ; e si m'accesi,
Che tutta dentro io mi sentia di foco :
E cieca ne fui si, ch'io non compresi
Ch'egli fingeva molto, e amava poco ;

L'amour croissait, et tant il m'enflamma
Qu'au fond de moi je me sentais de feu ;
Et tant aveugle étais que point ne vis
Qu'il feignait fort, et n'aimait que très peu.[164]

De plus, tout comme l'allégorie de la raison de Roland conservée sur la Lune, Dalinda reconnaît avoir elle aussi perdu sa sagesse, laissant place à la folie, comprise ici dans un sens moins littéral – voire médical – que celle dont Roland est victime mais qui n'en reste pas moins affligeante : « Io che divisa e sevra / e lungi era da me, non posi mente / Che questo in che pregando egli persevra, / Era una fraude troppo evidente ; » (« Moi qui étais sevrée, / Déchirée, loin de moi, je ne vis point / Que la prière en quoi il s'obstinait / Était, hélas, une fraude évidente ») (xxvi). Edoardo Franciolli, qui décrit la jeune femme comme un « cagnolino fedele », explique que comme nombre d'autres personnages du *Furieux*, Dalinda est illusionnée par l'apparence agréable de Polinesso ; le chercheur ne manque pas de rappeler sa naïveté :

> Dalinda viene sviluppata solo nella sua ingenuità e sciocchezza nel momento in cui si trova innamorata. II poeta con lei ha voluto cogliere un momento dell'amore, per il quale si perdono le nozioni della realtà, illudendosi di un'altra fittizia e inesistente. Proprio per l'amore di Dalinda sembrano valere le parole di Benedetto Croce: « A serbare l'illusione provvede l'innamorato stesso con la passione stessa, che gli rende invisibile il visibile e visibile l'invisibile e lo induce a credere a quel che brama, a credere alla persona che lo ammalia »[165].

Tout au long de cette nouvelle racontée par Dalinda elle-même, l'auteur s'emploie donc à dresser le portrait d'une femme imparfaite, victime de sa propre

164 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant V, str. xi.
165 Franciolli Edoardo, « Le figure femminili », part. II, cit., p. 107, consulté le 06/03/2021.

incompréhension du monde et de la cruauté que celui-ci abrite ; la faiblesse de la jeune fille est de ce fait notamment due à la faillibilité même du sentiment amoureux.

Olympie est quant à elle représentée aux antipodes du modèle de perfection relatif à l'antique représentation de la femme-ange. En vertu de sa promesse d'amour faite à Birène, la jeune femme refuse la main d'Arbant, fils du roi du Frise. Si, comme dans le cas de Dalinda, la femme est victime de son entière dévotion à l'homme qu'elle aime, c'est également son caractère acharné à croire en l'amour de son amant infidèle qui la mène à sa perte. Dès sa première apparition au cours du chant n° IX, lors de sa rencontre avec Roland, le portrait de la femme est loin de correspondre à une mise en valeur de cette dernière ; en outre, placer la figure de la femme seule au milieu des drapés noirs introduit d'emblée une forme d'accusation :

Fu ne la terra il paladin condutto
Dentro un palazzo, ove al salir le scale,
Una donna trovo piena di lutto,
Per quanto il viso ne facea segnale,
E i negri panni che coprian per tutto
E le loggie e le camere e le scale.

Le paladin fut conduit, dans les terres,
En un palais où, au sommet des marches,
Une dame il trouva, pleine de deuil,
Pour ce qu'en faisaient montre son visage
Et les noires étoffes qui couvraient
Les galeries, les chambres et les salles.[166]

Malgré cette présentation introductive revêtant des allures funestes, la jeune femme est au cours des vers suivants présentée comme une femme d'honneur, ne voulant sous aucun prétexte renoncer à la promesse faite à Birène pour épouser Arbant ; cette affirmation s'illustre par les paroles enflammées de la jeune femme, dont l'exagération est révélée de par la rime en -o ainsi qu'avec l'allitération en -s et l'assonance en -a : « Esser morta, arsa viva, e che sia al vento / La cener sparsa, inanzi che far questo.» (« Oui, mourir, brûler vive, et que ma cendre / Soit au vent dispersée, plutôt que ça ! ») (xxxiv). Durant toute la première partie de son récit, Olympie se révèle être active, voire trop ardente, ce qui est notamment illustré à travers ses traits qui s'éloignent de la personnalité genrée traditionnelle de la femme délicate. En effet, la

166 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant IX, str. xxi.

jeune femme s'approprie des traits de caractère habituellement masculins, tels que la vengeance ou la violence, lorsqu'en machinant une ruse avec l'aide de l'un de ses serviteurs, elle ôte la vie à Arbant :

Io che sforzar così mi veggio, voglio,
Per uscirgli di man, perder la vita ;
Ma se pria non mi vendico, mi doglio
Più che di quanta ingiuria abbia patita.[...]

Ch'alzò un'accetta, e con sì valoroso
Braccio dietro nel capo lo percosse,
Che gli levò la vita e la parola :
Io saltai presta, e gli segai la gola.

Moi qui me vois contrainte, je résous,
Pour échapper à sa main, de mourir ;
Mais, si je me venge avant, je souffre
Plus que de ses injures n'ai pâti.[…]

Il lève une hachette, et, de son bras
Si valeureux, dans la nuque il le frappe,
Lui enlevant la vie et la parole.
Leste, je saute et le chef lui décolle.[167]

Franciolli explique que la principale faiblesse de la femme se trouve être son comportement infantile caractérisé par son acharnement à se préserver pour Birène, et par conséquent, son acharnement à vouloir tuer Arbant : « Nessun'ombra di pietà in lei, nessun sentimento altruistico, nessun conflitto che la lasci un momento titubante. II suo intelletto non le serve ad altro che a macchinare la vendetta. »[168]. À travers l'attitude adoptée par Olympie, le chercheur l'éloigne – sous l'angle d'une représentation sexuelle genrée – de son rôle de femme en expliquant que celle-ci adopte des traits inconvenants comme la haine ou encore la fierté[169].

Cependant, la trahison de Birène (qui advient lors du chant suivant) en choisissant une autre amante sonne pour Olympie comme le début de son déclin. Le sentiment de jalousie qu'éprouve la femme la pousse à tomber dans les affres de la folie. Ainsi, si Olympie revêt un caractère d'exceptionnalité de par sa personnalité excessive et infantile, elle s'inscrit en revanche dans le groupe des fous-furieux du poème. En

167 *Ivi*, Chant IX, str. xxxvi – xli.
168 Franciolli Edoardo, « Le figure femminili », part. II, cit., p. 100, consulté le 06/03/2021.
169 *Ibidem*.

effet, la perte de la raison est symbolisée par le même processus d'« automutilation » que Roland : « E corre al mar, graffiandosi le gote, / Presaga e certa ormai di sua fortuna. / Si straccia i crini, e il petto si percuote » (« Accourt vers l'eau, en se griffant les joues, / Or présageant, sachant trop son destin ; / Elle s'échevelle, et se frappe le coeur ») (xxii). Effrayée par la solitude, Olympie épouse sans amour ni passion Obert, symbole de sa déchéance, et adopte une attitude toute opposée à sa domination et à sa fierté passée, caractérisée par la rapidité des vers qui concluent son histoire : « Olimpia Oberto si pigliò per moglie, / E di contessa la fe' gran regina » (« Notre Olympie, Obert la prit pour femme / Et de comtesse en fit une grand'reine. »)[170]. La description finale de la jeune femme par sa fonction de reine, qui omet de manière volontaire ses états d'âme invite le lecteur à considérer l'amplitude du chagrin et du vide intérieur que celle-ci éprouve, au détriment de sa personnalité passionnée et passionnelle passée, chagrin représenté, comme nous l'avons vu avec les draperies noires, tel une rédemption de ses fautes.

La faiblesse d'Olympie se trouve donc dans sa présentation en tant que reine de tous les excès : excès d'amour, excès d'infortune, excès d'austérité. Cependant, l'imperfectibilité de la femme ne semble pas être ici dépeinte pour accuser l'attitude initiale de cette dernière, mais, dans le but plus poétique d'en faire une créature dramatique, vaincue, elle aussi, par l'amour[171].

§ 3 : Femmes malignes, femmes mauvaises

Tandis que certaines figures féminines du *Furieux* sont représentées à travers des traits caractéristiques généraux tels que la vertu ou la sagesse, comme Fleur-de-Lys ou Isabelle, d'autres incarnent des traits qualificatifs aux antipodes de la bonté et de l'honnêteté. C'est notamment le cas d'Alcine, qui est introduite pour la première fois au cours du sixième chant, lorsque Roger est porté sur son île grâce à l'hippogriffe. Tout comme pour les autres figures féminines, la mise en scène d'Alcine ne revêt pas les

170 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XII, str. lxxx.
171 Franciolli Edoardo, « Le figure femminili », part. II, cit., p. 104.

allures d'une recherche intérieure des sentiments du personnage, mais incarne davantage la représentation d'un amour sensuel, charnel, voluptueux ; de plus, le personnage est principalement caractérisé par la ruse et la tromperie. Si c'est bel et bien Roger qui est victime de la ruse de la fée, l'auteur ne manque pas de duper aussi le lecteur à travers la description du physique de la femme, mais aussi grâce à la description d'un lieu idéal. Au cours du sixième chant, lorsque Roger arrive sur l'île, ce dernier rencontre Astolphe, transformé en myrte parlant par Alcine elle-même. Le paladin/arbre contribue à envoûter les sens du duo Roger/lecteur, en définissant la fée par sa « faccia ridente » (« le visage riant ») (xli) ou par ses « delicate membra » (« délicats membres ») (xlvii) ; mais, afin d'éviter une idéalisation angélique de la fée, Astolphe ne manque pas d'évoquer sa nature mobile en expliquant qu'une fois lassée, cette dernière s'applique à transformer ses amants en arbres. Les avertissements du myrte se révèlent toutefois être de faible valeur comparés au poids de la tromperie, thème qui est quant à lui avancé avant même que ne soit révélé le nom d'Alcine. Lorsque Roger et le lecteur arrivent en même temps sur l'île, tous deux sont immédiatement abusés par le jeu récurrent des apparences, dépeint ici à travers l'usage des superlatifs et des assonances en -o, -a, -i qui donnent au texte un rythme lent et dépeignent un cadre bucolique :

Vaghi boschetti di soavi allori,
Di palme e d'amenissime mortelle […]
Facean riparo ai fervidi calori
De'giorni estivi con lor spesse ombrelle ;

Charmants bosquets de lauriers odorants,
De lents palmiers et de myrtes suaves […]
Faisaient abri de leurs larges ombrelles
Aux fébriles chaleurs des jours d'étés ;[172]

La rencontre entre Roger et Astolphe advient donc trop tardivement, et ne permet pas au chevalier de fuir l'envoûtement, puisqu'il en est déjà victime à cause du cadre, tel Ulysse sur l'île de Calypso rappelle Rajna[173]. La description de la fée au cours du chant suivant (octaves xi – xv) permet de par sa longueur et de par sa glorification stylistique (« Con bionda chioma lunga e annodata : / Oro non è che più resplenda e

172 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant VI, str. xx – xxi.
173 Rajna Pio, *Le fonti*, *op. cit.,* p. 185.

lustri. ») (« Il n'est point or qui ait un pareil lustre / Aux beaux nœuds blonds de sa longue crinière ») (xi) de constater l'ampleur de *l'inganno* dans lequel est tombé Roger, *inganno* qui se traduit également par la transformation des sentiments amoureux de ce dernier: de Bradamante, ceux-ci deviennent entièrement dédiés à la fée, sous les traits d'un faux-semblant, brisant ainsi la représentation exaltée depuis le troisième chant du couple le plus influent de tout le poème. Selon Franciolli, le sentiment amoureux que ressent Roger pour Alcine et sa perte de reconnaissance pour Bradamante forment l'apothéose de la « fonction-fée » d'Alcine (« una donna tutta finzione »[174]) qui s'oppose, selon le chercheur, à sa fonction de femme, exaltée lorsque Roger, grâce à l'aide de Mélisse, se délivre des filets de l'enchanteresse : « Qui cessa l'incanto del suo regno e la donna vince la maga: sboccia in lei l'amore che le fa perdere l'equilibrio. »[175]. Tout comme les autres personnages du *Furieux*, c'est bien la faiblesse de la condition d'amour, amour réel pour Roger qui n'est révélé qu'à la fin qui en plus de l'équilibre, lui fait perdre son bon sens : « Squarciossi i panni e si percosse il viso, / E sciocca nominossi e malaccorta » (« Et déchira sa robe, et se meurtrit / La face, et se dit sotte, et maladroite »)[176]. Arrachée à son rêve d'amour, Alcine, qui est vide de tout autre sentiment intérieur, n'existe à la fin du septième chant qu'à travers la répulsion de Roger, qui grâce à l'anneau magique a révélé le caractère fictif du royaume de la fée et de sa personne. Le personnage d'Alcine, qui ne peut exister au sein du poème qu'à travers le sentiment de l'amour sensuel s'emploie de ce fait à représenter l'allégorie de l'épanouissement des sens et des désirs, mais également l'enchevêtrement de ceux-ci dans l'optique même du binôme perception/réalité, binôme qui selon Maria Luisa Meneghetti conditionne l'ensemble de la fin de l'épisode d'Alcine et de Roger :

> L'antitesi, o piuttosto la dialettica tra « vero » e « falso » rappresenta in effetti, a mio parere, la vera cifra di tutto il canto VIII del *Furioso* : più che in qualsiasi altra parte di un poema in cui sviluppi [...] si fondano sugli errori e sulle « false presupposizioni del *giudicio* » dei personaggi, proprio nel canto VIII e nei suoi immediati dintorni ci

174 Franciolli Edoardo, « Le figure femminili », part. II, cit., p. 93.
175 *Ibidem.*
176 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant VIII, str. xii.

accorgiamo di quanto un'antitesi, o una dialettica di questo tipo sia in grado di condizionare l'andamento delle vicende[177].

Tout au long de l'histoire d'Alcine, c'est bel et bien le jeu des apparences qui est développé, en passant du contraste entre la fée et la femme, entre l'envoûtement et la réalité, entre l'amour et la luxure. De la même manière, ce sont bien les apparences qui sont évoquées à travers la stylistique : aucune démonstration des sentiments intérieurs d'Alcine n'est développée, mais c'est bien la représentation visuelle et corporelle que causent ces sentiments qui est exposée lorsque la femme se frappe le visage et le sein. De par son manque de sentiments profonds ainsi que d'intériorité et de par sa dévotion à la superficialité de la luxure, Alcine s'inscrit dans le groupe des femmes plus soumises au vice qu'à la vertu, dont fait également partie Gabrine.

Le personnage de la vieille femme est présenté au lecteur à la fin du vingtième chant, lors de sa rencontre avec Marphise. Faisant chemin commun, les deux femmes rencontrent le prince d'Écosse, Zerbin. Bien que la cruauté et les vices de Gabrine ne soient pas exposés directement au lecteur, l'Arioste ne manque pas de disséminer quelques indices afin de cerner la personnalité type de la femme. Cela se remarque en effet de par sa description physique. Tout au long de ce mémoire, nous avons constaté que la beauté extérieure chez les personnages féminins est en réalité un miroir de l'âme ; dans le cas de Gabrine, le même procédé est utilisé ; mais si chez des femmes telles qu'Isabelle ou les dames d'Este, leur beauté est mise en avant, c'est au contraire la laideur et la vieillesse de la femme qui sont initialement exposées, révélant ainsi sa malveillance :

Avea la donna (se la crespa buccia
Può darne indicio) più de la Sibilla,
E parea, così ornata, una bertuccia,
Quando per muover riso alcun vestilla ;

La femme avait (si sa rugueuse écorce
Peut l'indiquer) plus d'ans que la Sibylle ;
On aurait dit, parée, un petit singe
Qu'on vêt d'habits pour susciter le rire ;[178]

177 Meneghetti M.L, cit. dans Baldassari. G et Prarolan. M, *Lettura,* vol. I, *op. cit.,* p. 261.
178 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XX, str. cxx..

Suite au tournoi entre Marphise et Zerbin perdu par ce dernier, le jeune prince fait le serment d'escorter et de protéger la vieille. Tandis que Zerbin se trouve affligé d'amour car il croit Isabelle morte, la vieille, qui avait rencontré sa jeune promise, sait que celle-ci n'est pas morte et joue de son caractère de manipulatrice pour accentuer le chagrin du jeune homme, en expliquant savoir où se trouve Isabelle tout en ne pas voulant lui en dévoiler plus. Par conséquent, la bassesse de la vieille est illustrée d'une part par l'accumulation des implorations de Zerbin : « E volto a lei con più piacevol faccia, / La supplica, la prega, la scongiura » (« En se tournant, la mine plus aimable, / Il la supplie, la conjure, la prie ») (cxl), et d'autre part dans les appellations que le narrateur use pour la décrire : « la perversa » (« cette perverse ») (cxxxvii) ; « la vecchia ostinata » (« cette vieille obstinée »)(cxlii) ; « la brutta strega » (« cette sorcière ») (cxlii).

Tout au long de la fin du vingtième chant, les figures de Zerbin et de Gabrine sont donc non seulement associées, mais également opposées. De par l'obligation, due au résultat de son affront avec Marphise d'assurer la protection de la vieille, le fils du roi d'Écosse se place en tant que digne représentant du code d'honneur chevaleresque, en défendant et protégeant les plus faibles, témoignant ainsi de sa noblesse d'âme. Contrairement au jeune homme, la vieille femme est dénuée de toute forme d'empathie, et se plaît à démontrer sa cruauté et son caractère manipulateur. Ainsi pouvons-nous voir en Gabrine et Zerbin l'allégorie même du contraste typiquement *cinquecentesco* exposé par Matthews Grieco du vice et de la vertu. Cependant, un processus de renversement des codes traditionnels s'effectue, dans la mesure où Gabrine dirige Zerbin, en manipulant les émotions de ce dernier : la fin du chant n°XX s'articule donc autour de l'inversion de la dichotomie traditionnelle des concepts de bien et de mal, dès lors que le mal survit au bien. Cette idée s'étend également au début du chant suivant lorsque les deux voyageurs rencontrent Hermonides, qui, connaissant la femme, décide de la tuer ; cependant, Zerbin, pour honorer sa promesse, tue Hermonides. Avant de rendre son dernier souffle, le chevalier confie à Zerbin l'une des nombreuses manipulations de Gabrine et la présente également comme une représentation du mal (chant n°XXI) « Se

combatti per lei, rimarrai morto ; / Che così avviene a chi s'appiglia al torto. » (« Si tu combats pour elle, tu es mort, / Car c'est ce qui advient à qui à tort. ») (vii). Cette idée se confirme également à travers la manière de désigner la femme : « Scelerata è costei più ch'in estremo. » (« C'est une scélérate au dernier point. ») (xiii) ; « Nido de tutti i vizii infandi e rei. » (« Nid de perversïons, d'horreurs cruelles. ») (xvi) ; « la femina iniqua » (« l'inique femme ») (xix). Durant l'entièreté du chant, Hermonides s'emploie à justifier sa haine contre la vieille femme en expliquant que son frère, Filandre, avait dû auparavant s'arrêter dans le château du roi d'Argée dont Gabrine était la femme. Cette dernière, éprise de la beauté de Filandre, avait exposé ses désirs sexuels de nombreuses fois à Filandre lors des absences de son mari. Refusant de satisfaire ses envies, Filandre partit donc du château. Pour justifier le départ du chevalier mais également dans le but de se dédouaner de la responsabilité de la faute commise, Gabrine raconte à son mari que le chevalier a abusé d'elle, en utilisant un procédé d'auto-condamnation témoignant d'une capacité de manipulation mais aussi d'éloquence presque spectaculaire :

Poi con la spada da la immonda scorza
Scioglie lo spirto imaculato e bianco,
E le mie luci eternamente ammorza ;
Che dopo tanto vituperio, almanco
Tenerle basse ognor non mi bisogni,
E di ciascun ch'io vegga, io mi vergogni.

Puis, que ton fer de cette immonde écorce
Délivre mon esprit qui est sans tache,
Que ton épée m'ensommeille à jamais,
Pour après cet outrage qu'on m'a fait,
Que je ne doive plus baisser les yeux
Devant qui je croise, vergogneux.[179]

En impliquant le thème du viol, Gabrine use d'un double procédé de manipulation. Dans un premier temps, la femme dresse elle-même les contours d'une représentation typique de l'homme dominant et de la femme soumise à l'acte sexuel. D'autre part, la vieille omet ainsi la véritable nature d'homme d'honneur du chevalier et se place en victime alors qu'elle est elle-même initiatrice du « harcèlement » envers Filandre. Cette manipulation verbale dont la véritable victime est somme toute son mari

179 *Ivi*, Chant XXI, str. xxiii.

se révèle être fatale pour Filandre, que le roi tuera lui-même. Au cours de cet extrait, conté par Hermonides, Gabrine est présentée comme l'exemple même de l'image de la femme dont la malveillance est caractérisée par la parole, trait misogyne que nous avions évoqué au cours du deuxième chapitre de notre argumentation (voir page n° 63). C'est donc à travers le trait caractéristique général de la perversion, qui se révèle être par ailleurs son unique attribut, que sont régies toutes les interventions et tous les mouvements de Gabrine au sein du poème :

> Da tutto il racconto di Gabrina si vede come questa donna non sia vissuta che per il delitto. Ella vive nel poema unicamente come incarnazione dell'idea del male in tutti i suoi aspetti. […] Nessun tratto di umanità in lei, nessuna virtù, nessun tratto gentile che possa attirare un po' di simpatia. E una creatura scesa nei gradini più bassi della perversione.[180]

Telle une allégorie du mal sur Terre, le personnage de Gabrine semble être voué à agrandir le cercle de la galerie des personnages féminins du *Furieux*, démontrant de la même manière l'ampleur des différents traits caractéristiques féminins, offrant au lecteur un aperçu réaliste de la diversité des femmes associées au monde de l'Arioste. Celui-ci justifie d'ailleurs la description acerbe de la vieille femme par un soucis de réalité, thème récurrent chez l'auteur :

> *Ella era tale ; e come imposto fummi*
> *Da chi può in me, non preterisco il vero.*
> *Per questo io non oscuro gli onor summi*
> *D'una e d'un altra ch'abbia il cor sincero.*
>
> Elle était telle : ainsi que me l'impose
> Qui règne en moi, je n'omets pas le vrai.
> Pour ce que je n'obscurcis l'honneur suprême
> Des dames qui possèdent cœur sincère.[181]

De par son souci d'exactitude, l'auteur admet que Gabrine ne fait pas office de représentation de l'ensemble du genre féminin, se détachant ainsi de la pensée misogyne diffuse durant le XVIe siècle.

180 Franciolli Edoardo, « Le figure femminili », part. I, cit., p. 4.
181 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XXII, str. ii.

SECTION 3 : DE L'ÉGALITÉ HOMMES-FEMMES ?

L'égalité entre hommes et femmes est un sujet aujourd'hui fortement d'actualité, tant au niveau de la loi que de la vie privée. Bien que la construction d'une réelle société égalitaire entre les sexes soit une lutte de longue durée, dont nombre de grands résultats ont été acquis récemment, la pensée même d'une société plus juste n'est pas apparue en même temps que le début des études sur le genre. À travers différents exemples, le *Roland Furieux* nous offre une vision claire de ce que pouvait être l'idéalisation d'une société plus paritaire durant le C*inquecento* grâce à la déconstruction de l'exaltation de la domination masculine, tant dans les aspects positifs que cette égalité pourrait apporter à la société que dans ses imperfections.

§ 1 : Le gouvernement des femmes

La fin du dix-neuvième chant ainsi que la première moitié du vingtième sont dédiées à la découverte faite par Marphise, Astolphe, Sansonet, Grifon et Aquilant du gouvernement des femmes homicides, qui oblige à tuer ou à prendre en esclavage chaque personne arrivée dans la ville, composée uniquement de femmes. D'emblée, l'appellation d'« antiqua legge » (« l'antique décret ») (lvii) qui définit le code social de ce territoire ne manque pas de rappeler l'un des plus célèbres épisodes du *Furieux*, la défense du droit des femmes faite par Renaud contre « l'aspra legge »; cette appellation inscrit aussitôt l'épisode des femmes homicides dans le contraste traditionnel du rapport entre ancien et moderne caractéristique de l'ensemble de l'œuvre.

L'histoire des *donne omicide* s'inscrit tout au long des vers comme un parallèle inversé de l'histoire du roi Marganor : les femmes dirigent une « città crudel » (« cruelle cité ») (lxii) et démontrent également une forme de tyrannie envers les hommes : « E de le navi ai liti lor cacciate / faceano incendi orribili e rapina, / uom non lasciando vivo » (« Et les nefs repoussées vers leurs rivages, / Ell's en faisaient horrible feu, rapine, / Nul homme en vie ne laissant derrière elles ») (XX, xxviii) ; « Così solinghe vissero

qualch'anno / aspre nimiche del sesso virile » (« Ainsi quelques années vécurent-elles, / Féroces ennemies du sexe mâle ») (XX, xxix). La dualité entre féminin et masculin est donc directement mise en relief par le narrateur. La loi du gouvernement indique à quiconque se rend sur cette terre de combattre contre dix hommes en joute et de plaire à dix dames durant une nuit entière. Si celui-là ne surmonte pas les épreuves, il est mis à mort ; s'il réussit, ses accompagnateurs peuvent être libérés tandis que celui qui a livré la bataille devient esclave sexuel des femmes. Les premières lignes relatant cette histoire indiquent d'emblée un jeu de retournement traditionnel des rôles de genre. Dans un premier temps, malgré les règles de la loi qui relèguent les hommes au statut de guerrier et les femmes à celui d'amantes, la caractérisation initiale des « femine omicide » (« femmes homicides ») (lvii) suivie de leur description physique contribuent à contrebalancer la conception genrée traditionnelle de la femme comme un être vulnérable et fragile : « Che fur seimila femine sul porto, / Con gli archi in mano, in abito di guerra ; » (« Que le port accueillit six mille femmes, / L'arc à la main, en vêtements de guerre ») (lxv). De par leur supériorité numérique, les femmes homicides imposent instantanément leur position de domination. Le jeu d'opposition entre les habituels rôles de genre se retrouve également dans la partie adverses de ces femmes. C'est en effet Marphise qui décide de combattre les dix hommes :

> In a gesture that defies the clear gender roles established by the custom (male sphere:arms/female sphere:love), Marfisa insists on being the jousting representative for her group. […] Ariosto's description of their battle stresses the perfectly parallel energies and skills of the lady knight (whose gender is know to the reader but still unsuspected by Marfisa's opponents)[182].

La dévotion de Marphise au combat provoque donc l'interversion des attributions genrées du féminin et du masculin. Ici, l'inversion du sexe de la guerrière et de la représentation d'elle-même qu'elle offre au monde est établie grâce à l'identification du sens du devoir, attribué directement à un homme de la part des femmes régnantes: « Gli è ver (dicea) che s'uom si ritrovasse / tra voi così animoso e così forte, » (« Elle disait : - Si quelqu'un d'entre vous / Était homme assez fort et

182 Shemek Deanna, « Of Women, Knights, Arms and Love », cit., p. 78.

généreux- ») (lxvii). Au cours de ces vers, le jeu du contraste des rôles est donc sans cesse contrebalancé par les personnages eux-mêmes : malgré leur attitude de guerrières, qui ne manque pas de rappeler la tradition des amazones, les femmes de la ville ne s'opposent pas à l'habituelle représentation genrée des sexes, puisque leur loi relègue les femmes au statut d'amantes et les hommes au statut de guerriers. C'est donc Marphise qui vient s'opposer à cette représentation formelle, dont la volonté de défier la loi est décrite par le narrateur non sans une pointe d'ironie. En effet, celui-ci oppose les concepts de nature (ici comme nature sexuelle et biologique) et d'épée, représentation typique du pouvoir phallique qui symbolise non seulement le contraste entre sexe et genre mais aussi la différence entre représentation et réalité, relevant de la difficulté de caractériser la jeune guerrière dans un genre donné :

Et a Marfisa non mancava il core,
Ben che mal atta alla seconda danza ;
Ma dove non l'aitasse la natura
Con la spada supplir stava sicura.

Bien que mal apte à la seconde danse,
Marphise n'était point privée de cœur ;
Et là où lui faisait défaut Nature,
De suppléer par l'arme elle était sûre.[183]

Tout au long de la fin du dix-neuvième chant, Marphise s'emploie à désarmer et à mettre à terre pratiquement l'ensemble de ses adversaires, démontrant peu à peu sa hardiesse en matière de guerre. La jeune guerrière semble accomplir de tels exploits que le narrateur use de la formule conclusive « In somma » (« en somme ») (lxxxvii) qui indique au lecteur l'étendue de la bravoure de Marphise. Comme l'évoquait Deanna Shemek, toute l'ambivalence dans la caractérisation de Marphise au cours de cet extrait réside en la méconnaissance de la part de son adversaire de son sexe, caché par le masque extérieur de l'armure : « E non pensando in sì viril sembianti / Che s'avesse una vergine a coprire » (« Ne pensant point qu'en si viril aspect / Il eût put découvrir une pucelle »). (lxxxix). Cependant, le lecteur n'a également pas connaissance de la personnalité se cachant sous le dixième chevalier que la jeune femme doit désarmer ; mais, selon la tradition littéraire chevaleresque, il semble tout à fait possible d'imaginer

183 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XIX, str. lxix.

un chevalier expérimenté, tel que Roland ou Renaud, capable d'affronter la vaillance de la jeune guerrière. À travers le combat face au chevalier inconnu, c'est bel et bien la valeur de Marphise qui est exaltée, notamment grâce à la répétition du narrateur de l'égalité des forces et des aptitudes entre les deux combattants, mettant en relief l'opposition entre femme et homme : « Ben la misura ugual l'un da l'altro have » (« La mesure est égale entre les deux ») (xcvii) ; « Le donne […] / dei duo miglior guerrier lode lor danno, / che sien tra quanto il mar sua braccia estende. » (« Les dames, […] / Leur décernent le titre de meilleurs / Qui soient dans l'univers qu'embrasse l'onde. ») (xcviii). La chance égale des chevaliers est également mise en valeur par la répétition continue du concept de binôme : « Cadero ambi ugualmente » (« Ils tombèrent tous deux ») (xciv) ; « - Che faren, poi che con ugual fortuna / n'ha sopragiunti la notte importuna? » (« Étant donné qu'une égale fortune / Nous a suivit à la nuit importune ») (ci). De plus, contrairement au registre comique employé précédemment dans la description des combats face aux neufs autres guerriers, Alberto Roncaccia explique que la caractérisation du dixième chevalier en tant que « guerrier bruno » (« chevalier noir ») (xciii) signe le passage du registre comique à un registre plus élevé, destiné à évoquer le tournent plus sérieux et solennel du combat. De cette manière, le narrateur instaure des doutes à propos du vainqueur de la joute[184]. Toutefois, ce dernier s'emploie à surprendre le lecteur mais aussi les personnages à la fin même du chant. En effet, alors qu'à la nuit tombée le combat n'est toujours pas conclu, les deux guerriers ôtent leur apparence extérieure, l'armure, et ôtent par extension leur identité chevaleresque, pour laisser place à une identité plus personnelle définie par leur propre physionomie; ainsi, tandis que le chevalier aperçoit la chevelure de Marphise, cette dernière ainsi que ses compagnons découvrent un tout jeune homme : « che 'l cavallier, per quanto apparea fuora, / non eccedeva i diciotto anni ancora. » (« Car le chevalier noir, à prime vue, / N'avait encor dix-huit années conclues. ») (cvii) : aucun des deux combattants ne correspond au code culturel type du guerrier traditionnel. En présentant des chevaliers tels que Marphise et Guidon, le poète tend à se détacher de ce code culturel traditionnel afin d'offrir une représentation de la réalité plus diversifiée et moins figée.

184 Roncaccia. A, cit. dans Baldassari. G et Prarolan. M, *Lettura*, vol. 1, *op. cit.,* p. 472.

Tout au long de l'épisode des *donne omicide,* l'auteur joue constamment de la déconstruction des stéréotypes de genre traditionnels, ce qui a pour effet d'affirmer la volonté d'une société plus paritaire ; mais, il joue également de la déconstruction de l'exaltation de la « masculinité de domination »[185] grâce à la figure du jeune Guidon. De plus, son désir d'égalité est dépeint grâce à la fin du gouvernement. En effet, la loi instaurée par ce dernier est mauvaise, et est définie à plusieurs reprises comme une coutume antique et impitoyable : « Appresso a dua mila anni il costume empio / si è mantenuto, e si mantiene ancora » (« Ces mœurs impies se dont gardées depuis / Près de deux mille années – et se conservent »)[186]; l'intervention de Marphise et de ses compagnons, en vertu du rapport dualistique « antique-moderne » sert donc à déconstruire cette antique loi féminine. À travers cet épisode, le poète ne place pas le sexe féminin au-dessus du masculin, puisqu'il reconnaît la malveillance de ce gouvernement féminin; à l'inverse, il s'emploie à expliciter à travers un rapport égalitaire les concepts de bien et mal grâce au jeu constant entre les figures féminines et masculines.

§ 2 : L'« aspra legge » di Scozia

L'histoire de « l'aspra legge di Scozia » est sans aucun doute la plus importante démonstration du thème de la reconnaissance des femmes et de leurs droits fondamentaux. Replaçons les faits : au cours du quatrième chant, Renaud, après avoir bravé une tempête, arrive dans un monastère d'Écosse et demande à accomplir quelques entreprises, selon la tradition bretonne du chevalier errant. La meilleure chose à faire, lui dit-on, est de sauver la fille du roi d'Écosse, Ginevra, que Lurcanio accuse d'avoir été en compagnie d'un homme sans être mariée avec lui – mais, rappelons-nous qu'il ne s'agissait non pas Ginevra mais de Dalinda et de Polinesso. Selon la loi, si aucun chevalier ne soutien sa défense, la princesse sera condamnée à mort. En compagnie des

185 Expression empruntée à Ivan Jablonka dans son ouvrage *Des hommes justes*.
186 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XX, str. lx.

moines, Renaud s'emploie donc durant toute la fin du quatrième chant à exprimer son incompréhension vis à vis de cette réglementation.

Au cours de cet épisode et à travers le rapport entre droits accordés à l'être féminin ainsi qu'au masculin, l'auteur présente Renaud comme une allégorie de la transition des valeurs passées vers de nouvelles conceptions et constructions sociales. Dès lors de son arrivée, Renaud est en effet inséré à l'intérieur du cadre traditionnel breton lorsque le narrateur évoque la forêt qui abritait autrefois la Table Ronde ainsi que les chevaliers en ayant fait partie : « Gran cose in essa già fece Tristano, / Lancillotto, Galasso, Artù e Galvano, »[187]. Cependant, le fils d'Aymon se détache rapidement de cet ancrage dans les valeurs passées lorsque, après que les moines lui on fait part de la dure loi du pays, ce dernier expose à travers un discours éloquent toute son indignation vis à vis de ce dogme. Cette loi passée, dépassée, voire erronée n'est pas complètement issue de l'imagination du poète et rappelle, selon Annalisa Izzo, une période bien réelle de l'histoire :

> Niccolò III, l'uomo a cui erano attribuite non meno di ottocento amanti, fa emanare un editto in conseguenza del quale sarebbe stata mozzata la testa a tutte le ferraresi colpevoli di comprovato adulterio. Dunque l'«aspra legge di Scozia» – quella aborrita da Rinaldo nel canto IV – gli Estensi ce l'avevano avuta in casa propria, quella legge iniqua che discrimina uomini e donne nella libertà del desiderio era un marchio impresso col fuoco nella storia dei committenti dell'Ariosto[188].

De par l'opposition de Renaud à cette loi cruelle, le poète tend à exprimer sa volonté de créer de nouveaux chevaliers, qui diffèrent de la tradition littéraire précédente dans le but d'offrir aux poèmes chevaleresques de nouvelles valeurs[189]. Ainsi est créé un rebondissement entre les paroles des moines et celles du fils d'Aymon ; c'est en effet le moine qui vient qualifier pour la première fois la loi d'Écosse en y portant un jugement ferme et sévère, en utilisant la formule célébrissime de « l'aspra legge »,

187 *Ivi*, Chant IV, str. lii.
188 Izzo Annalisa, « Misoginia e filoginia », cit., p. 11, consulté le 05/03/2021.
189 Jossa Stefano, « Otre la tradizione romanzesca: Rinaldo e l' "aspra legge di Scozia" », Vol.19, 2011, *Chroniques italiennes,* p. 8, consulté le 04/03/2021.

définie comme « empia e severa » (« impie, sévère ») (lix). S'ensuit alors le discours de Renaud. Malgré sa brièveté (lxiii - lxvii), le chevalier y expose des notions fortes à travers de nombreuses figures stylistiques qui discréditent la validité morale de la loi. Avant même que Renaud ne prenne la parole, son attitude physique décrite par son apparence pensive le présente comme un homme sage, réfléchi. En découle alors à travers une question rhétorique la confrontation des concepts d'amour et de mort, exposés dans le but de démontrer la « non culpabilité » du sentiment amoureux hors mariage en tant que faute ainsi que l'absurdité de cette conception dogmatique : « - Una donzella dunque dè' morire / perché lasciò sfogar ne l'amorose / sue braccia al suo amator tanto desire? » (« - Une donzelle ainsi devrait mourir / Pour avoir son amant laissé calmer / Dans ses bras amoureux si grand désir ? ») (lxiii). De plus, grâce à la répétition en anaphore de l'adjectif « maledetto », le poète introduit une notion essentielle qui est présentée comme la ligne directrice de l'ensemble du discours de Renaud : la justice: « Debitamente muore una crudele, / non chi dà vita al suo amator fedele. » (« C'est à bon droit que meurt une cruelle, / À tort qui rend la vie à son fidèle. ») (lxiii). Ici ne se dessinent donc pas les contours d'un discours féministe *ante litteram*, mais bien d'une transition idéologique en faveur de principes égalitaires face à la loi :

Non vo' già dir ch'ella non l'abbia fatto;
che nol sappiendo, il falso dir potrei:
dirò ben che non de' per simil atto
punizïon cadere alcuna in lei;
e dirò che fu ingiusto o che fu matto
chi fece prima li statuti rei;
e come iniqui rivocar si denno,
e nuova legge far con miglior senno.

Je ne dis pas qu'elle ne l'ait point fait :
N'en sachant rien, je pourrais me tromper ;
Mais je dis bien que, pour pareil acte,
Nul châtiment ne doit tomber sur elle ;
Et je dirai que fut injuste ou fou
Qui le premier fit ces lois criminelles :
Il faut les révoquer, étant iniques ;
Qu'une autre, de bon sens, on vous fabrique ![190]

190 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant IV, str. lxv.

Tout au long des vers, tel un avocat de la défense face à l'accusation, Renaud se place en tant qu'homme juste, dont l'ambition ne réside qu'en la volonté de rééquilibrer, à travers la disparité des droits accordés aux deux sexes, l'honneur de ces derniers. Dans ce but, le paladin ne manque pas de rappeler l'écart du traitement accordé aux hommes et aux femmes face au même acte, prouvant de cette manière l'universalité et la constance de la position de domination accordée au sexe masculin grâce à l'opposition des verbes « punir », « biasmare », et « lodare » :

Perché si de' punir donna o biasmare,
che con uno o più d'uno abbia commesso
quel che l'uom fa con quante n'ha appetito,
e lodato ne va, non che impunito?

Pourquoi punir ou blâmer une femme
Qui a commis, avec un ou plusieurs,
Ce que, selon son appétit, fait l'homme -
Et, loin de le punir, on l'en renomme ![191]

À travers ces vers, Renaud subit une réelle transformation en tant qu'allégorie du passage de l'ancienneté à la modernité. Tout au long de son discours, aucune différence de considération n'est faite en faveur d'un sexe ou de l'autre, ce qui crée une nette rupture entre le fils d'Aymon et les partisans du dogmatisme médiéval, définis à travers sa bouche même comme l'« ignorante vulgo » (lxvi). Chevalier de la justice, Renaud conclut son discours sur la constatation de l'iniquité d'une telle loi et sur la nécessité de changer cette dernière en vertu d'un nouveau monde que l'Arioste souhaite encourager et ériger : « Son fatti in questa legge disuguale / veramente alle donne espressi torti; » (« En vérité, par cette injuste loi, / À ces dames l'on fait des torts exprès ») (lxvii). Grâce à l'histoire de Ginevra, le poète montre à son lecteur comment la question de la place des femme au sein de la société, regroupée sous la dénomination de *querelle des femmes* n'acquière pas une dimension simplement sociale, mais également politique. C'est notamment ce qu'explique Stefano Jossa dans son article « Otre la tradizione romanzesca: Rinaldo e l' "aspra legge di Scozia" »:

191 *Ivi*, Chant IV, str. lxvi.

> Non si tratta, quindi, di rifiutare il mondo degli antichi, ma di farne lo scenario di un transito storico, che sposta l'universo cavalleresco verso gli orizzonti della modernità: lo spazio è ancora quello del romanzo, ma i suoi valori e i suoi messaggi sono rivisti alla luce di una sensibilità etica e politica nuova. Poema politico, quindi, l'*Orlando furioso*, molto più di quanto finora si sia pensato: poema dell'istituzione di un nuovo mondo, appunto, che passa per una fondazione, istituzionale, attraverso il cambiamento della legge, di una nuova cavalleria.[192]

Malgré la nécéssité de lire l'Arioste en relation avec ses réalités contemporaines, ce discours paritaire sur les droits des femmes et plus particulièrement sur l'émancipation du désir féminin trouve un écho tout particulier dans notre société actuelle, au sein de laquelle la problématique de la place sociale des femmes tend à ne plus demeurer restreinte au sein de la sphère privée, mais à s'éteindre au sein de la sphère publique et politique. Par conséquent, nombreux sont les lecteurs de l'Arioste à considérer son œuvre comme pionnière de la défense des droits des femmes. Si les chercheurs ne s'accordent pas tous sur le fait que Renaud soit réellement porteur de la voix du poète, tous concordent en revanche sur l'amélioration dans la troisième version de la place de la femme, qui témoigne d'un intérêt particulier de la part du poète à propos de la présence de ces dernières au sein de la société. Mario Santoro explique quant à lui qu'à travers ces vers, l'auteur se fait interprète de l'amélioration de la condition féminine suite à l'essor de la culture humaniste, processus en constante évolution caractérisé non seulement par ses victoires mais aussi par ses failles et ses imperfections, par ses « contrasti e persistenti resistenze conservatrici accanto a posizioni più audaci e spregiudicate »[193] dont l'ensemble de l'œuvre se fait écho. Pour conclure, la position initiale de l'histoire de Renaud et de Ginevra au sein du poème, caractérisée par les rapports dualistiques entre féminin/masculin, ancien/moderne, privé/public se propose au lecteur – alors *cinquecentesco*, aujourd'hui moderne – comme une clé de lecture de l'ensemble de l'œuvre en vue d'une meilleure compréhension d'une réalité constamment mobile.

192 Jossa Stefano, « Otre la tradizione romanzesca », cit., p. 8.
193 Santoro Mario, *Ariosto e il Rinascimento*, *op. cit.,* p. 144.

CHAPITRE 2 : UNE MISE EN LUMIÈRE DE THÈMES DE SOCIÉTÉ

Nous l'avons constaté, les pages du *Roland Furieux* ont une fonction qui va au-delà du simple récit chevaleresque au ton merveilleux. Comme l'évoquait Stefano Jossa, ces dernières portent en elles une importante fonction politique. À travers ses vers, qui, en apparence, ne relèvent que de l'imitation de l'antique modèle du roman de chevalerie, l'auteur ne cesse de défendre des prises de positions relatives au fonctionnement de son monde contemporain explique Jossa: « Il tema sembra quello della nostalgia dell'antica cavalleria, ma in realtà Ariosto sta rappresentando lo sconvolgimento di un mondo in cui i valori non sono più naturali : ciò cui si assiste, insomma, è la fine di un mondo e l'inizio di un altro. »[194].

Cette volonté de mettre en lumière des thèmes sociétaux est illustrée de nombreuses fois au cours du poème. De cette manière, l'auteur démontre sa volonté de confronter son public courtois - mais également un public plus vaste - à différents phénomènes sociaux, nouveaux ou de longue durée, souvent controversés. Grâce à la mise en relief de ces thèmes, l'auteur n'invite pas seulement son lecteur au divertissement, mais à la réflexion à propos des prises de consciences que la littérature peut offrir à la société.

Ce désir de questionnement et d'analyse sur les valeurs passées et nouvelles s'applique également au cas des personnages féminins, et encore au-delà, à l'identité féminine. L'œuvre de l'Arioste regorge en effet de considérations sur des questionnements tels que les idéaux des valeurs féminines ou encore sur les violences faites et les violences subies. En exposant ces considérations sous divers points de vue, l'auteur invite son lecteur à la réflexion autour de ces thèmes sociétaux.

194 Jossa Stefano, *Ariosto*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 112.

SECTION 1 : LA REPRÉSENTATION DU VIOL

L'Arioste ne manque pas au cours de ses vers de dépeindre l'une des plus diffuses forme de violence, caractéristique de toutes les époques et de toutes les classes sociales : le viol.

Dès l'Antiquité, le viol est reconnu comme un crime sexuel, mais est englobé dans la dénomination « stuprum », qui comprend les notions de viol, d'adultère, mais aussi d'inceste. Durant longtemps, la caractérisation même du viol a été difficilement définissable. Bien que l'acte de pénétrer une femme sans son consentement était considéré comme punissable, la multitude des termes définissant l'acte sexuel non voulu -rapt, viol, stupre, inceste- ont longtemps empêché la mise en place de réelles sanctions.

Au XVIe siècle, époque où, selon Georges Vigarello, le climat de violence était particulièrement généralisé[195], le viol commença a être traité juridiquement. Mais malgré la reconnaissance du viol en tant qu'acte punissable, ce dernier est condamné davantage pour l'infamie morale de l'acte que pour la violence subie par la victime: autrement dit, ce n'est pas l'honneur de la victime qui est pris en compte, mais bien celui de l'agresseur.

Malgré l'actualité de la juridiction autour de cet acte de violence, nous chercherons à comprendre de quelle manière l'Arioste dépeint les épisodes de *stuprum* au sein du poème. Notre but est de comprendre si l'auteur, à travers ses vers, offre une image du viol relevant d'une banalisation ou d'une condamnation de l'acte. En s'appuyant sur l'étude des comportements des personnages, nous chercherons, grâce à la présentation d'acteurs du viol tels que victimes, agresseurs ou forces extérieures, à comprendre si la représentation du viol correspond au schéma typique du XVIe que dépeint Vigarello à travers la notion d'« honneur ».

195 Jeanneney Jean-Noël, Vigarello Georges, *Concordance des temps, Le viol : histoire d'un crime*, France Culture, 12/01/2013, 59 mn.

§ 1 : L'idéal de la rupture de la virginité

Malgré la juridiction de plus en plus ferme à partir du XVIe siècle, le viol comme manquement à l'honneur est très peu souvent représenté comme un acte violent, explique Stéphanie Gaudillat Cautela. D'après elle, la justice dessert les femmes dans la dénonciation et dans l'accusation du crime, puisque celle-ci se baserait sur la pensée d'Aristote qui affirme « l'idée d'une faiblesse morale inhérente à la nature féminine »[196]. Malgré l'attribution généralisée d'une infériorité naturelle féminine, l'Église condamne quant à elle fermement le viol, et notamment le viol des jeunes vierges, au vu de l'importante forme de reconnaissance que constitue la virginité dans la religion chrétienne. En effet, la Bible établit une norme fondamentale basée autour du lien entre état du cœur et virginité, et prône l'importance de celle-ci avant le mariage[197].

Aussi, le premier épisode relatant un fait de viol au cours du *Furieux* est dépeint d'une manière tout particulièrement ironique, puisque l'acteur principal voulant commettre l'acte sexuel est un ermite. Replaçons les faits. Au cours du huitième chant, Angélique, seule sur une plage des rives de l'océan Atlantique rencontre l'ermite, qui n'est pas nouveau dans la narration puisqu'il avait déjà été présenté au cours du chant n° II et au début du chant n°VIII. C'est d'ailleurs au cours de ce dernier chant que l'ermite avait exprimé son attirance envers la princesse, tout en admettant que cette passion ne lui correspondait pas. À la vue de la princesse seule sur la plage, de nuit, l'ermite ne peut toutefois pas réfréner sa passion. Malgré sa brièveté (octaves xlv – l), l'épisode revêt un fort ton comique à cause de la maladresse sexuelle du vieillard.

Dès les premiers vers, la relation entre Angélique et l'ermite est caractérisée par le thème de l'innocence, mais également par la confrontation entre innocence réelle et innocence feinte. En effet, le narrateur explique qu'en voyant la princesse, l'ermite s'approche d'elle comme s'il avait de bonnes intentions : « E venne a lei fingendo divozione / Quanta avesse mai Paulo o Ilarïone. » (« Il s'avança, feignant la dévotion, / Autant qu'en eut Saint Paul ou Hilarion ») (xlv). Cette apparente bonté s'oppose à la

196 Gaudillat Cautela Stéphanie, « Questions de mot. Le « viol » au XVIe siècle, un crime contre les femmes ? », n° 24, *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 2008, consulté le 21/12/2020.
197 Voir Esther 2, 2 ; Deutéronome 22, 13-21 ; Apocalypse 14, 4.

naïveté réelle d'Angélique, qui à travers son titre religieux invoque la bienveillance du moine : « Miserere, / padre, di me, ch'i' son giunta a mal porto.- » (« - Pitié de moi, mon père / Car me voilà, dit elle, en mauvais port - ») (xlvi). Cette confrontation du thème traditionnel entre apparence et réalité participe à établir la compréhension de la suite des événements de la part du lecteur. Le narrateur ne tarde cependant pas à rétablir la réelle identité du vieillard, en opposant l'appellation religieuse donnée par Angélique par sa réelle identité de « vecchio rapace ») (« vieux rapace ») (xlviii). Cette appellation contribue à affirmer que l'ermite adopte une attitude déroutante envers Angélique, comme l'explique M.L Meneghetti : « La sua ricomparsa sulla scena del poema si gioca tutta sull'opposizione tra l'unzione ipocrita dei discorsi con i quali cerca di rassicurare Angelica […] e l'istintiva, irrefrenabile lascivia dei suoi gesti […]. »[198]. En effet, au cours de l'octave n°xlvii, l'ermite abuse de la confiance que la princesse avait placée en lui grâce à son statut religieux, et commence à l'embrasser et à la caresser contre son gré. Placer la princesse du Cathay - la femme la plus convoitée depuis le début du poème - au centre de ce premier épisode de tentative de viol n'a rien d'un hasard. En effet, comme nous l'avons vu, la virginité d'Angélique est dès le premier chant mise en relief. De par son statut de princesse et de par sa virginité, Angélique est désignée comme une femme d'honneur. Aussi, Stéphanie Gaudillat Cautela explique à propos du viol que « seules les femmes honorables peuvent en être les victimes, dans la mesure où pour qu'il y ait crime, il faut qu'elles aient quelque chose à perdre »[199]. À travers la description de ce qui semblent être communément des préliminaires – pour l'ermite –, le narrateur insiste sur la perte de l'honneur d'Angélique:

Comincia l'eremita a confortarla
Con alquante ragion belle e divote;
E pon l'audaci man, mentre che parla,
Or per lo seno, or per l'umide gote:
Poi più sicuro va per abbracciarla;
*Et ella sdegnos**etta** lo percuote*
Con una man nel petto, e lo rispinge,
E d'onesto rossor tutta si tinge.

Se met l'ermite à la réconforter
Par quelques bell' et dévotes raisons,

198 Meneghetti. M. L, cit. dans Baldassari. G et Prarolan. M, *Lettura*, vol. I, *op. cit.,* p. 264.
199 Gaudillat Cautela Stéphanie, « Questions de mot», cit., consulté le 21/02/2020.

Puis sa main effrontée, tandis qu'il parle,
Flatte la gorge et les humides joues ;
Puis, enhardi, il en vient à l'étreindre ;
Elle, indignée, d'une main le rabroue,
D'un coup dans la poitrine le repousse ;
Une rougeur pudique l'éclabousse.[200]

L'importance de cette octave est ici équivalente à l'ambiguïté dont elle est empreinte. D'une part, les trois derniers vers dépeignent le « non consentement » très net de la princesse de se laisser embrasser et palper. De plus, la notion de la perte de l'honneur y est exprimée très clairement. Cependant, cette notion n'est dépeinte qu'à travers l'apparence de la princesse grâce à la couleur dont son visage se teint. Ainsi, cette octave s'inscrit dans la définition du viol au XVIe siècle donnée par Vigarello, selon qui c'est bien la question morale et sociale qui importe, et non la question « psychologique »[201] : la conscience de la victime n'est pas prise en compte, seule importe l'apparence que la victime renvoie à la société[202]. D'autre part, malgré l'attitude déplacée de l'ermite et le refus de la princesse de se soumettre aux caresses de ce dernier, c'est bel et bien Angélique qui est discréditée, notamment grâce au suffixe -etta, ainsi qu'à son attitude naïve. L'ermite, quant à lui, ne semble qu'être une énième victime du charme presque magique de la jeune femme, et se rapproche en cela, malgré son statut religieux, des autres prétendants de la princesse, tels que Roland, Renaud, ou Sacripant. Peut-être pouvons-nous voir en ce phénomène d'accréditation et de discréditation de l'ermite et de la princesse une manière de la part de l'auteur de condamner par un procédé ironique l'acte sexuel de l'ermite ; toutefois, rien n'est dit explicitement. Quelle que soit l'interprétation que l'auteur ait voulu donner à cet extrait, le thème du viol de la part de l'ermite contribue à idéaliser la valeur de la chasteté féminine et à interroger le lien entre l'honneur des femmes et leur attitude sexuelle:

200 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant VIII, str. xlvii.
201 Bien que le terme de « psychologie » soit un anachronisme concernant la période d'écriture du *Roland Furieux*, nous nous autorisons ce terme entre guillemets afin d'évoquer les sentiments intérieurs et profonds d'une personne.
202 Jeanneney Jean-Noël, Vigarello Georges, *Concordance des temps, Le viol : histoire d'un crime.*

> La perte de l'honneur est ainsi souvent le moyen par lequel, dans la littérature, est suggéré l'acte sexuel pour les femmes qu'il soit ou non violent. Avoir une relation sexuelle est souvent présenté comme une concession faite à un homme, véhiculant l'idée que les femmes doivent leur résister afin de conserver ce qu'elles ont de plus cher, leur honneur. […] L'honneur serait donc sexué.[203]

Là n'est cependant pas le cœur de l'histoire du viol. Après le refus d'Angélique de se soumettre à ses caresses, l'ermite sort de sa poche un flacon et disperse sur Angélique quelques gouttes du liquide, l'endormant instantanément. Ici, la potion semble destinée à admettre de manière allégorique la toute-puissance de l'homme vis à vis de la femme et de son corps. Le narrateur lui-même évoque la position d'infériorité et de victime de la princesse ainsi que la position dominante du vieillard à cause de sa lubricité : « Già resupina ne l'arena giace / a tutte voglie del vecchio rapace. » (« Jà, sur le dos, elle git et se glace, / Exposée aux désirs du vieux rapace. ») (xlviii). Cette position, au mieux d'endormissement, au pire d'évanouissement s'inscrit dans la désignation du viol en tant que crime durant la Renaissance : « À la Renaissance, le viol ne consiste pas uniquement en un acte sexuel imposé ; il peut s'agir également d'un acte sexuel alors que le partenaire est endormi, inconscient ou ignorant de la réalité de l'acte. »[204].

L'épisode de l'ermite et d'Angélique ne laisse cependant que peu de place au doute quant à la suite des évènements. En effet, la chasteté d'Angélique ne saurait lui être retirée, puisque cela risquerait de nuire à son honneur ; il n'est donc pas dans l'intérêt de l'auteur de déconstruire son statut d'idéal si vite, sous peine d'empêcher le bon déroulement de la trame ainsi que la promesse faite au lecteur : la folie de Roland. Une fois les bonnes dispositions mises en place, le narrateur débute le récit de la tentative de viol d'Angélique inconsciente, en opposant en deux octaves la lubricité du vieillard et son incapacité à avoir une érection. Les deux opposés sont ainsi régis par le registre comique, notamment appuyé par l'évocation de la vieillesse de l'homme, par des répétitions comme « or/ora », « tutte / tutti », par la métaphore du sexe de l'ermite

203 Gaudillat Cautela Stéphanie, « Questions de mots », cit., consulté le 21/12/2021.

204 «Viol et ravissement à la Renaissance », Appel à contribution (*Calenda*, 2012), articles parus dans la revue *Le Verger, Viol et ravissement à la Renaissance,* bouquet IV, mai 2013.

en tant que destrier, ou encore par la personnification de ce dernier. L'ensemble de ces procédés vient donc discréditer l'homme d'Église :

Egli l'abbraccia et a piacer la tocca
Et ella dorme e non può fare ischermo.
Or le bacia il bel petto, ora la bocca;
Non è chi 'l veggia in quel loco aspro et ermo.
Ma ne l'incontro il suo destrier trabocca;
Ch'al disio non risponde il corpo infermo:
Era mal atto, perché avea troppi anni;
E potrà peggio, quanto più l'affanni.

Tutte le vie, tutti li modi tenta,
Ma quel pigro rozzon non però salta.
Indarno il fren gli scuote, e lo tormenta;
E non può far che tenga la testa alta.

Et lui l'étreint, tout à loisir la touche,
Et elle dort et ne peut se garder.
Or il baise sa gorge, ores sa bouche :
Nul ne le voit en ces lieux dépeuplés.
Mais, au contact, son destrier trébuche :
Au désir ne répond son corps débile ;
Son corps mal apte, étant trop chargé d'ans,
Ne vaudra mieux, quoiqu'il en fasse tant.

Toutes les voies, il tente tous les modes :
Le paresseux roussin n'en saute mieux.
Il lui secoue le frein, il le tourmente :
La tête, en vain, ne veut point se dresser.[205]

Le ton railleur et sexuel n'est pas nouveau chez l'Arioste, et est en particulier présent dans ses Satires. Toutefois, le ton comique assume au cours de cet épisode une fonction importante. C'est en effet grâce à lui qu'Angélique échappe au viol, puisqu'à l'instar de son sexe, l'ermite s'endort à ses côtés. De par l'opposition entre la figure du faible vieillard et de la jeune Angélique, qui représentent tous deux des modèles supposés de chasteté, l'auteur, par un procédé ironique, semble condamner la pratique du viol en distinguant les désirs – grâce à la figure de l'ermite endormi, rêvant certainement de la princesse – de la réalité, dépeinte grâce à Angélique, inconsciente et impuissante. L'idéal de la chasteté est donc dépeint à travers cet épisode sous deux angles. D'une part, la pureté est perçue, grâce au personnage de l'ermite, comme une norme à transgresser, et à être le premier à transgresser, tel une forme de privilège

205 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant VIII, str. xlix – l.

(pensons au motif récurrent de la fleur). D'autre part, le narrateur, tel un protecteur de la norme culturelle consistant à idéaliser la chasteté cherche à la préserver. C'est donc à travers ce contraste constant entre rupture et préservation, mais également entre bien et mal, vices et vertus, esprit et corps que l'idéal de la virginité est sans cesse souligné, questionnant par la même occasion le rapport problématique entre femmes et sexualité.

Bien que le lien entre viol et virginité soit tout particulièrement exposé lors de l'épisode de l'ermite, l'auteur met rapidement en lumière ce thème lors du treizième chant, lorsque Isabelle raconte ses malheurs à Roland. La jeune fille explique qu'alors que son amant Zerbin l'avait placée sous la protection de son ami Odoric, celui-ci a tenté d'abuser d'elle. Sans analyser ici l'ensemble de l'épisode, que nous aimerions traiter dans la partie suivante, il nous semble opportun de faire référence au passage où Isabelle raconte s'être faite sauver par les habitants du rivage, et explique les raisons pour lesquelles ceux-ci ne lui ont pas fait violence :

Gli è ver ch'io non son stata sì infelice,
né le lor menti ancor tanto malvage,
ch'abbino vïolata mia persona:
non che sia in lor virtù, né cosa buona;

Il est vrai que je fus assez chanceuse,
Et leurs âmes encor point si mauvaises,
Car ils n'ont point violenté ma personne,
Non pas qu'ils aient vertu âme ou bonne ;[206]

Immédiatement, la princesse de Galice s'oppose à l'image traditionnelle de la naïveté des jeunes femmes et s'oppose par conséquent à la figure d'Angélique dans l'épisode que nous venons de traiter, en dénonçant la malveillance de ses sauveurs. En effet, ces derniers ne veulent pas la violer afin de la rendre encore plus attirante, et surtout, plus onéreuse: « ma perché se mi serban, come io sono, / vergine, speran vendermi più molto. » (« Mais parc' qu'en me gardant – comme je suis - / Pucelle, ils espéraient me vendre mieux. ») (xxxi). Suite à cette citation, nous nous devons de faire plusieurs observations. Dans un premier temps, nous nous rendons compte une fois

206 *Ivi*, Chant XIII, str. xxx.

encore que l'honneur de la virginité est étroitement lié au statut social. Dans ce cas, Isabelle est fille du roi de Galice : son double statut de vierge et de princesse, comme Angélique, la rend d'autant plus désirable. Par conséquent, comme l'explique Isabelle elle-même, sa virginité, et par extension son honneur tout entier deviennent tarifés, côtés. Ceci contribue donc à idéaliser de manière encore plus forte qu'avec la princesse du Cathay l'idéal de la chasteté, dans le but de prendre le maximum de plaisir lors de la rupture de cette dernière. D'autre part, malgré la place discrète de ses propos au cœur de l'incise « , come io sono, » Isabelle revendique et clame sa chasteté. Cette déclaration a pour effet face à ses sauveurs de conserver sa valeur et de ne pas se retrouver violée et déshonorée, et a également pour effet de refléter aux yeux du lecteur l'image de la femme idéale durant la Renaissance. Le narrateur lui-même nous donne un exemple de son admiration envers la jeune femme :

Così parlava la gentil donzella;
E spesso con signozzi e con sospiri
Interrompea l'angelica favella,
Da muovere a pietade aspidi e tiri.

Ainsi parlait la noble jeune fille,
Et souvent les sanglots et les soupirs
Interrompaient son angélique dire
Propre à toucher les serpents, les aspics.[207]

Cet épisode qu'Isabelle raconte à Roland permet au lecteur, toujours grâce au thème du viol, de distinguer deux modèles bien différents de virginité : la virginité morale, l'état de pureté du cœur que porte Isabelle tout au long du poème jusqu'à sa mort, ainsi que la virginité physique, concrétisée par l'acte sexuel. Ce dernier est évoqué de nombreuses fois au cours du poème, et est souvent représenté comme un acte de violence envers les femmes, incluant la notion de « bestialité », qui sera l'objet de notre partie suivante.

207 *Ivi*, Chant XIII, str. xxxii.

§ 2 : Le viol comme symbole de bestialité

Nous l'avons évoqué, le XVIe siècle en Europe fut une période particulièrement violente, tant au niveau de l'espace public, notamment avec les guerres d'Italie, qu'au niveau de l'espace privé, où la violence entre les sexes était fortement répandue. La pratique du viol, qui commençait tout juste à être considérée juridiquement, pouvait s'apparenter pour les jeunes hommes à un exercice, voir à un rituel destiné à prouver leur virilité, et par conséquent, leur position de domination vis à vis du sexe féminin.

Le viol est en effet un élément d'une importance capitale dans l'étude et dans l'association entre identités sexuelles et rôles de genres. Le pratique du *stuprum* offre une représentation concrète de ces rôles de genres et de l'attitude qu'hommes et femmes se doivent d'adopter selon les normes sociales, que Cécile Dauphin et Arlette Farge définissent comme un « jeu habituel et construit du masculin sur le féminin qui impose une violence coutumière sur les femmes »[208]. C'est dans le cadre de ce « jeu habituel » que s'illustrent les traditionnelles caractéristiques de l'homme actif pendant l'acte sexuel, démontrant son autorité au sujet féminin qui, quant à lui, se doit d'être passif et asservi. Cette relation entre souveraineté et subordination est de manière générale illustrée par l'emploi des formes verbales entre personnages masculins et féminins pendant l'acte ou lors de la description de celui-ci. C'est notamment le cas d'Isabelle lors de son récit à Roland de la tentative d'Odoric d'abuser d'elle. Ce récit assez court (octaves xxvi – xxviii) s'articule autour d'un procédé de crescendo. La jeune princesse évoque en premier lieu Odoric en tant que victime de l'amour personnifié, reprenant, selon la tradition littéraire, les traits de Cupidon, ce qui lui confère un statut d'homme éduqué, civilisé :

Prestògli Amor (se 'l mio creder non erra),
Acciò potesse giungermi, le penne;
E gl'insegnò molte lusinghe e prieghi,
Con che ad amarlo e compiacer mi pieghi.

Amour (si je ne m'abuse) lui prêta
Ses ailes pour qu'il puisse me rejoindre,
Lui enseigna force astuc' et prières
Pour que je l'aime au point de lui complaire.[209]

208 Dauphin Cécile et Farge Arlette (dir), *De la violence des femmes*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 13.
209 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XIII, str. xxvi.

En revanche, si la notion d'amour repose habituellement sur un concept d'égalité entre deux personnes, cette conception est rapidement évincée par Isabelle elle-même, de par la redondance en fin de vers des formes verbales « mi pieghi », suivie dans l'octave suivante par « ch'a satisfarli ». La pensée de la toute-puissance de l'homme est alors clamée par la princesse, lorsqu'elle explique qu'à cause de son refus, Odoric « Si ridusse alla forza a faccia aperta. » (« Sans se cacher, il en vint à la force ») (xxvii). Si l'idée d'une supériorité mentale inhérente à l'homme est, en particulier depuis Aristote, courante, Isabelle affirme elle aussi à travers son récit la perfectibilité masculine grâce à la complémentarité de la force physique et mentale. En effet, celle-ci qualifie Odoric d'un « maître dans l'art de la guerre » : « Odorico, che maestro era di guerra » (« Odoric, passé maître en fait de guerre ») (xxvi). Face à cette figure de suprématie, la réaction « normale » que devrait adopter Isabelle serait de se plier à la volonté d'Odoric. Cependant, cette dernière s'oppose à cette obéissance coutumière. Ce passage du récit s'impose au lecteur comme un renversement des rôles de genre habituels. Tandis que la jeune femme refuse un amour non voulu, et par conséquent, lutte pour ses droits en tant qu'être humain civilisé, le sujet masculin s'éloigne de la conception de l'homme civilisé en se rapprochant du statut de l'animal. Les rapports de force supériorité/infériorité intellectuels traditionnels sont donc subvertis. Ce procédé d'inversion est également confirmé grâce à la comparaison d'Odoric avec un ours, ce qui porte le lecteur à considérer son acte de manière encore plus bestiale. Isabelle distingue donc Odoric de son statut d'humain et de bête, dans la mesure où celui-ci n'est plus en capacité de contrôler ses instincts les plus primaires :

Poi che gittar mi vidi i prieghi invano,
Né mi sperare altronde altro soccorso,
E che più sempre cupido e villano
A me venìa, come famelico orso;
Io mi difesi con piedi e con mano,
Et adopra'vi sin a l'ugne e il morso:
Pela'gli il mento, e gli graffiai la pelle,
Con stridi che n'andavano alle stelle.

Quand je me vis le supplier en vain
Et ne pouvoir espérer nul secours,
Et que, toujours plus gourmand, plus vilain,

Il s'avançait comme un famélique ours,
Je me battis et des pieds et des mains,
Usant jusqu'à mes ongles et mes dents ;
Je le griffai, lui arrachai les poils,
Avec des cris qui montaient aux étoil's.[210]

Toutefois, la notion de bestialité peut être attribuée aux deux personnages. L'on voit, grâce à l'énumération des éléments corporels (piedi, mano, ugne, morso), que l'attitude physique d'Isabelle est placée au même niveau que celle d'Odoric. Mais, l'attitude physique similaire des deux personnages est contrebalancée par leur buts, en tous points différents : Odoric cherche à agresser, à posséder, tandis qu'Isabelle cherche à se défendre, à s'éloigner. À travers cet extrait, qui illustre la rapidité avec laquelle Odoric se défait de toute notion de civilisation pour revenir à un statut primitif, L'Arioste nous montre comment le viol renvoie en tous points aux plus bas instincts de l'espèce humaine, en mettant en lumière des concepts clé tels que proie et prédateur.

En disant préférer la mort plutôt que de satisfaire le désir d'Odoric, Isabelle prouve sa fidélité et son entière dévotion à Zerbin. Par conséquent, cet extrait peut être lu comme une clé introductive de son histoire avec Rodomont lors du chant n°XXIX. De cette manière, Isabelle s'oppose au stéréotype traditionnel misogyne de l'esprit mobile de l'être féminin, et est présentée en tant que pion dans la diatribe continue du poème entre blâme et défense des femmes :

> Isabella, determinata a difendere la propria integrità e la fedeltà all'amato anche dopo la sua morte, tanto da darsi eroicamente la morte piuttosto che cedere alle richieste amorose di Rodomonte è uno dei poli dell'universo femminile rappresentato dal poema, agli antipodi degli esempi di infedeltà ; […] un motivo centrale che vede il narratore oscillare tra devozione al mondo femminile e delusione, tra filoginia e misoginia.[211].

L'on retrouve la caractéristique de la bestialité dans l'extrait relatant le sauvetage d'Angélique de l'île d'Ebude par Roger, entre la fin du dixième et le début du onzième chant.

210 *Ivi*, Chant XIII, str. xxviii.
211 Matarrese. T, cit. dans Baldassari. G et Prarolan. M, *Lettura*, vol. 1, *op. cit.,* p. 344.

En ce qui concerne l'attitude de Roger, cet épisode peut être lu comme la continuité de l'épisode de *l'innamoramento* d'Alcine. Comme dans le cas de la fée, Roger s'enflamme de désir pour Angélique, car, étant nue sur son rocher, elle est l'allégorie même de l'amour sensuel. Le lecteur ayant déjà lu l'épisode d'Alcine, celui-ci comprend immédiatement que le même procédé est utilisé pour Angélique : la passion de Roger est déclenchée par un aveuglement des sens, tel un enchantement. Cesare Segre rappelle toutefois que la vision de la nudité ne profite pas qu'aux personnages : « La nudità delle due donne […] il potenziale seduttivo del nudo è ovviamente fonte di piacere per chi assiste allo spettacolo e per chi ne legge la descrizione »[212] ; le plaisir que procure la nudité d'Angélique au lecteur semble alors revêtir l'aspect d'un procédé tendant à rapprocher le lecteur de Roger, dans le but de s'identifier à lui. Tout comme au cours du septième chant, le paladin s'éloigne de son devoir et de « l'amour raison ». Ceci dit, l'accumulation de ces épisodes non vertueux de la part de Roger ne sert qu'à renforcer l'exaltation de son choix final de se conformer à son devoir.

Alors que Roger récupère Angélique, toujours nue, sur l'hippogriffe, le chevalier est décrit comme « il bramoso cavallier » (« le fiévreux chevalier »)[213]. D'emblée, le désir du chevalier est souligné, et semble justifié par la nudité de la princesse. Roger ne peut s'empêcher d'établir un contact physique avec Angélique ; la notion de « bestialité » est dès lors soulignée, en opposition avec celle de « civilisation », dans la mesure où le paladin est incapable de réfréner ses désirs : « Ruggier si va volgendo, e mille baci / figge nel petto e negli occhi vivaci. » (« Roger souvent se tourne, et va donnant / Des baisers sur ces yeux, ce sein charmant. »)[214]. Grâce à ces vers, l'auteur semble insérer son texte dans l'une des pensées les plus répandues sur la question du viol, selon laquelle la « proie » tente le « prédateur », de par son attitude physique. Dans le cas de Roger, la nudité – bien que non voulue – d'Angélique semble laisser au paladin toutes les portes ouvertes, de la même manière que seul le point de vue et les pensées de ce dernier sont exposées, réduisant Angélique au silence. Toutefois, cette

212 Segre. C, cit. dans Baldassari. G et Prarolan. M, *Lettura*, vol. 1, *op. cit.,* p. 317.
213 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant X, str. cxiv.
214 *Ivi*, Chant X, str. cxii.

réflexion autour de la relation de cause à effet du viol, qui est centrée autour de la nudité peut également être interprétée comme un procédé ironique de la part de l'auteur pour dénoncer l'acte de violence physique.

Ce procédé ironique peut se retrouver en particulier dans la description du chevalier au cours de la deuxième octave du onzième chant. Dans ces vers, Roger s'éloigne de la caractérisation des autres hommes, comme Odoric ou Rodomont, qui sont, eux, décrits par leur caractère violent :

Qual ragion fia che 'l ***buon*** *Ruggier raffrene,*
Sì che non voglia ora pigliar diletto
D'Angelica ***gentil*** *che nuda tiene*
Nel solitario e ***commodo boschetto****?*

Quelle raison pourrait freiner Roger
Pour qu'il ne veuille point tirer plaisir
De la douce Angélique qu'il tient nue
Dans le commode et solitaire bois ?

Les adjectifs « buono » e « gentil » ainsi que le suffixe « etto » relatif au « bosco » offrent au lecteur une image de glorification de la perfection que représentent tant le chevalier que la princesse, en les insérant dans un *locus amoenus* ; cette construction idéalisée des personnages et du lieu contrebalance évidemment l'acte de *stuprum* qui est en train de se dérouler.

Malgré la prédominance du point de vue de Roger au cours de l'extrait, le chevalier est tourné en dérision par le narrateur, grâce au registre comique. En effet, celui-ci est notamment souligné grâce au phénomène du *ritardamento*, souligne Cesare Segre[215], qui accentue la passion débordante, voire ridicule de Roger. L'une des démonstrations de ce phénomène est le sous-entendu sexuel, qui expose le désir fou du paladin, suivi de l'incapacité de Roger à enlever ses armes, ce qui constitue un obstacle à son désir, notamment souligné par le chiasme central :

Del destrier sceso, a pena si ritenne
Di salir altri; ***ma tennel l'arnese:***
L'arnese il tenne*, che bisognò trarre,*
E contra il suo disir messe le sbarre.

Sautant à terre, il retint à grand-peine

215 Segre. C, cit. dans Baldassari. G et Prarolan. M, *Lettura*, vol. 1, *op. cit.,* p. 317.

Un autre saut : son harnois l'empêchait.
Oui, son harnois, qu'il lui fallait ôter,
Car son désir y était encagé.[216]

Cette dualité entre armes et nudité s'inscrit dans la ligne directrice du poème concernant la problématique de la représentation. En effet, l'armure représente un barrage, une carapace à la folie ; elle représente la raison du chevalier, en opposition avec la folie de l'homme, caractérisée par la nudité. Si la représentation de cette dualité entre raison/folie et armure/nudité est particulièrement représentée dans le très célèbre extrait de la folie de Roland, folie qui s'apparente davantage à un phénomène clinique, l'embrasement du désir de Roger peut être lu tel une introduction au phénomène qui touche Roland et qui symbolise, de cette manière, la proximité entre désir et délire. Cette proximité est en particulier représentée lors de l'octave n° cxv du dixième chant :

Frettoloso, or da questo or da quel canto
Confusamente l'arme si levava.
Non gli parve altra volta mai star tanto;
Che s'un laccio sciogliea, dui n'annodava.
Ma troppo è lungo ormai, Signor, il canto,
E forse ch'anco l'ascoltar vi grava:
Sì ch'io differirò l'istoria mia
In altro tempo che più grata sia.

Tout empressé, d'un côté, puis de l'autre,
Confusément il s'ôtait son armure.
Jamais ne lui parut chose si lente :
Défaisait-il un nœud, en nouait deux ?
Mais à ce point, Seigneur, mon chant est long
Et peut-être l'ouïr vous pèse-t-il :
Je m'en vais donc interrompre ma fable
Jusqu'au moment qu'ell' soit plus agréable.

L'adjectif « frettoloso », la répétition « or da questo / or da quel », l'adverbe « confusamente » contribuent à démontrer l'enchevêtrement des sens du chevalier, qui ne parvient plus à raisonner de manière réfléchie et organisée, et qui s'éloigne donc de son statut d'« homme raisonnable ». En outre, cette octave réaffirme le procédé de

216 *Ivi*, Chant X, str. cxiv.

ritardamento, en l'attribuant non seulement à Roger mais aussi au lecteur, qui doit attendre le chant suivant pour connaître la suite de l'intrigue. De cette manière, l'auteur inflige à son lecteur une attente dirigée par le suspens, tandis que pour Roger, le renvoi au chant suivant signifie, selon Segre, un renvoi de l'orgasme[217]. De cette manière, son attitude comique, dirigée par son désir sexuel n'en est que renforcée.

Nous l'avons évoqué, Roger, contrairement aux autres hommes du poème, n'est pas identifié dans le texte comme quelqu'un de méchant ou de violent. Ce contraste est notamment souligné par la comparaison que fait le narrateur entre Roger et un ours, qui évoque immédiatement la comparaison entre Odoric et l'ours. Cependant, tandis que ce dernier était représenté comme un animal agressif, il semble, dans le cas de Roger, désigné comme un animal plus prompt à déguster et à apprécier qu'à dévorer : « a guisa d'orso / che dal mel non sì tosto si distolga, / poi che gli n'è venuto odore al naso, / o qualche stilla ne gustò sul vaso. » (« Une ourse, ainsi, / Ne peut sitôt se détacher du miel / Quand le parfum lui est monté au nez / Ou bien qu'au bord du pot elle a goûté. »)[218]. Malgré l'opposition des concepts de « gentil » et de « méchant » que personnifient Roger et Odoric, la comparaison avec l'animal ne manque pas de ramener le futur époux de Bradamante à l'abaissement à son instinct animal, instinct qui inclut des notions telles que « chasse », « prédateur » et « proie ». C'est donc grâce au registre comique et à la discréditation de Roger, qui, occupé à chercher à se déshabiller, ne voit pas qu'Angélique se met l'anneau en bouche, que cette dernière échappe au viol.

Grâce au thème de la bestialité, le viol est présenté au premier abord sous la forme d'un instinct primitif. Toutefois, l'auteur, qui expose le désir simple et joyeux du paladin sur un ton comique semble par conséquent condamner cette pratique. En outre, à travers la « non réussite » du *stuprum* des deux personnages, l'auteur décrédibilise le statut de la toute-puissance masculine. En inscrivant sa pensée dans un champ de réflexion extrêmement ancien mais aussi extrêmement actuel, l'auteur affirme sa volonté de poser les bases d'une société plus juste. La déconstruction de la suprématie masculine à travers le thème du viol se rapporte aux propos de Muriel Salmona, qui

217 Segre. C, cit. dans Baldassari. G et Prarolan. M, *Lettura*, vol. 1, *op. cit.,* p. 318.
218 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XI, str. ii.

explique que le viol ne peut être justifié par l'abaissement des hommes à leur plus bas instinct, quelles que soient les époques :

> Le viol n'est pas, comme certains voudraient le penser, provoqué par une pulsion sexuelle irrépressible que ressentirait l'agresseur face à une femme « désirable ». Le viol est froidement intentionnel, ce n'est pas un désir sexuel qui en est à l'origine mais une volonté de la part du violeur de soumettre, d'exercer un pouvoir en prenant possession du corps d'autrui pour l'instrumentaliser à sa guise pour son plaisir : plaisir de chasser, de vaincre, de faire mal, de détruire, de souiller, de déshumaniser. Il ne s'agit pas d'un comportement « naturel » : le viol est un comportement culturel et repose sur une domination masculine qui octroie aux hommes des privilèges inouïs sur l'accès au corps des femmes […][219].

§ 3 : Violence et honneur

L'une des plus célèbres tentatives de viol dans le *Roland Furieux*, avec celle d'Angélique et de l'ermite, est celle de Rodomont sur Isabelle au cours du vingt-neuvième chant. Alors que Rodomont s'est installé dans une petite chapelle du sud de la France, le Sarrasin rencontre Isabelle accompagnée d'un ermite, qui s'est décidée à rentrer dans les ordres. Alors que Rodomont commence à ressentir du désir pour la jeune femme, l'ermite s'emploie à protéger cette dernière. Le guerrier tue alors l'ermite pour pouvoir pleinement posséder Isabelle.

L'ensemble de la relation d'Isabelle et de Rodomont est régie par le contraste entre violence et honneur. Dès le début de l'épisode, Rodomont est décrit comme un homme cruel et violent : « Rodomonte crudel » (« Le cruel Rodomont ») (viii) ; « brutto Saracin » (« le brutal Sarrasin ») (xiii) ; « 'l barbaro crudel » (« le barbare ») (xi), tandis qu'Isabelle est principalement décrite par sa virginité. Si Roger, dans la partie que nous venons d'étudier, était présenté comme un homme bon, Rodomont incarne quant à lui

219 Salmona Muriel, (2015, 12 Octobre). *Les viols ne sont-ils pas une fatalité liée à une pulsion irrépressible chez les hommes ?*, Atlantico, consulté le 26/03/2021. Atlantico est un site internet centré sur l'information et sur l'actualité.

l'absolu de la domination masculine, et établi à lui seul une hiérarchie des genres vis-à-vis de la sexualité en soumettant Isabelle à ses propres désirs : « E così di disporre a poco a poco / a' suoi piaceri Issabella credea. » (« Et c'est ainsi qu'il pensait peu à peu / Disposer Isabelle en sa faveur. ») (x). Dès les premières octaves du chant, le lecteur comprend donc que cet extrait s'inscrit dans « l'up and down » relatif à la question des femmes caractéristique de l'ensemble de l'œuvre.

Le narrateur explique que le personnage de Rodomont exerce une forte violence sur Isabelle, et que cette violence est double : d'une part verbale, d'autre part physique, ce qui contribue à accentuer l'agressivité de l'homme :

Al brutto Saracin, che le venìa
Già contra con parole e con effetti
Privi di tutta quella cortesia
Che mostrata le avea ne' primi detti:

Au brutal Sarrasin, qui s'avançait
Déjà vers elle avec des mots, des gestes
Privés de toute courtoisie
Qu'il lui avait, dès l'abord témoignée :[220]

La relation qu'entretiennent les concepts de « violence » et « d'honneur » est parfaitement exposée au cours de cette octave, puisque suite aux propos de Rodomont, Isabelle explique qu'en échange de la préservation de son honneur, elle peut lui obtenir une potion provoquant l'immortalité. L'emploi de l'euphémisme « onor » pour désigner la virginité rend compte de la conséquente considération portée à sa conservation, mais rend également compte de la tendance de la société à objetiser ce concept. Car, si dans le cas d'une femme mariée, l'honneur peut être bafoué, dans le cas d'une vierge, l'honneur est volé. Grâce à cette octave, qui lie les attitudes opposées d'agressivité et de pureté, se forme une échelle hiérarchique qui impose les notions de force et de faiblesse physique - et c'est bien sur l'acte physique que compte Rodomont pour assouvir son désir -. Cette conception de hiérarchisation se retrouve notamment grâce à la comparaison du chat et de la souris : « Ella, che in sì solingo e strano loco, / Qual topo in piede al gatto si vedea, » (« Elle, en ce lieu solitaire, inconnu, / Se voit comme souris au pied du chat ») (x). L'auteur semble donc souligner grâce au personnage du Sarrasin

220 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XXIX, str. xiii.

une continuelle « logique de propriété masculine de la femme, assimilant alors le viol au vol.»[221].

Toutefois, la hiérarchisation des deux personnages est mise à mal, voire renversée par la narration. Si Rodomont était pendant les treize premières octaves en position de supériorité, c'est Isabelle, grâce à son stratagème qui récupère cette place jusqu'à sa mort, qui advient à l'octave n° xxv. En effet, pendant toute la deuxième partie du récit, la capacité de Rodomont à réfléchir à l'offre de la jeune femme est décrédibilisée par le narrateur lui-même. En effet, alors que le lecteur comprend qu'Isabelle, grâce à ce stratagème, se dirige vers la mort, le guerrier est aveuglé par son désir de toute puissance et croit aux propos d'Isabelle qui affirme, grâce à sa potion, l'existence éternelle. Ainsi, Rodomont reste inséré dans le thème du *fol desir*, en déplaçant la finalité de ce désir de la femme à l'immortalité, ce qui implique la toute puissance militaire, et donc l'affirmation par excellence de son pouvoir viril. L'ultime démonstration de ce pouvoir est notamment faite lors de la décapitation d'Isabelle, grâce à l'épée du guerrier:

Quel uom bestial le prestò fede, e scórse
Sì con la mano e sì col ferro crudo,
Che del bel capo, già d'Amore albergo,
Fe' tronco rimanere il petto e il tergo.

L'homme bestial la crut et il frappa
Si fort du bras et de son fer cruel
Que du beau chef, jadis d'Amour la geôle,
Il détacha le torse et les épaules.[222]

La disposition de Rodomont à suivre son désir plutôt que sa raison dévalorise la place de supériorité que ce dernier avait occupée depuis le début du chant, comme le montre le narrateur, en expliquant sur un ton dénigrant que le chevalier bestial « prestò fede » à Isabelle, démontrant ainsi sa naïveté due à sa passion irréfléchie.

221 Gaudillat Cautela Stéphanie, « Questions de mot. », cit. consulté le 21/12/2020.
222 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XXIX, str. xxv.

Tandis que Rodomont est déconsidéré tant par le narrateur que par le lecteur, c'est bien le personnage d'Isabelle qui attire la sympathie de ces derniers, alors que celle-ci, grâce à sa position physique, est décrite comme une martyre:

Bagnossi, come disse, e lieta porse
All'incauto pagano il collo ignudo,
Incauto, e vinto anco dal vino forse,
Incontra a cui non vale elmo né scudo.

Elle s'oignit le torse et, gaie, tendit
Son blanc col nu à l'imprudent Païen
(Imprudent, oui, et peut-être enivré),
Contre qui nul écu n'aurait suffit.[223]

La décision d'Isabelle, de choisir la mort face au viol que s'apprêtait à lui faire subir Rodomont, n'est pas anodine. En effet, ce n'est pas à cause de la violence de l'acte physique en lui-même que la jeune femme décide de mourir ; mais, trahir la promesse faite à Zerbin, consistant à conserver sa chasteté, serait un acte pire que la mort elle-même. Ainsi se pose la question de l'honneur face à la violence tout au long de cet épisode, et, selon les binômes du bien et du mal, du vice et de la vertu, c'est bien l'honneur qui vainc la violence, provoquant ainsi l'admiration d'Isabelle de la part du narrateur. Cette image du viol s'inscrit donc bien dans la définition du viol au XVIe siècle donnée par Vigarello, selon laquelle l'honneur qui est en jeu prime sur l'acceptation de la violence et la reconnaissance publique de cette dernière.

Le chercheur explique également que le viol à cette période dans le cas d'une femme mariée attentait particulièrement à l'honneur du mari ou du tuteur, ce qui impliquait, par conséquent, réparation.

Cette conception du viol se retrouve notamment avec le cas de Gabrine au chant n°XXI, qui accuse Filandre (un ami de son mari) de l'avoir violée. Malgré le procédé de manipulation de la femme envers son mari, ainsi que le procédé d'auto-victimisation (car, rappelons-le, Filandre a rejeté toutes les avances de la femme, et cette dernière porte l'accusation de viol par vengeance), la violence du viol est bien désignée comme

223 *Ibidem*.

un crime attentant davantage à la morale qu'aux conséquences physiques sur la victime du crime :

L'alma che sente il suo peccato immondo,
pate dentro da sé tal penitenzia,
ch'avanza ogn'altro corporal martire
che dar mi possa alcun del mio fallire;

L'âme éprouvant son immonde péché
Pâtit en soi si grande pénitence
Qu'elle passe en douleur aucun martyre
Que ma faute me vaille et même pire ;[224]

L'importance de l'âme est notamment soulignée par la phrase « poi con la spada da la immonda scorza / scioglie lo spirto imaculato e bianco » (« Puis, que ton fer de cette immonde écorce / Délivre mon esprit qui est sans tâche »). En distinguant l'enveloppe charnelle souillée de l'âme spirituelle immaculée, la femme affirme la moindre importance de la première sur la seconde et affirme également la complexité de l'acte : de par le « non-consentement » de la victime, son honneur ne peut être entaché, ou du moins aux yeux de Dieu, qui est le plus important. L'importance du viol en tant que crime trouve ses sources dans le droit romain selon lequel l'honneur de la victime ne peut être mis en cause ; à l'inverse, c'est bien l'honneur de l'agresseur qui est condamné.[225]

Bien que l'allusion à la mort par l'épée aille dans le sens d'un procédé d'auto-condamnation de la part de Gabrine, afin d'accentuer le ton pathétique du récit, elle est présentée comme un symbole de purification de l'honneur. Car, même si l'âme victime du viol ne craint pas le jugement suprême, l'honneur terrestre vis-à-vis des autres hommes est quant à lui dénigré. Le symbole de la mort par l'épée, associé à la représentation de la croix divine traduit donc un lien complexe entre les conceptions religieuses du corps et de l'âme :

poi con la spada da la immonda scorza
scioglie lo spirto imaculato e bianco,
e le mie luci eternamente ammorza;

224 *Ivi*, Chant XXI, str. xxii.
225 Wikipedia, *La sexualité dans la Rome Antique*, dernière modification le 30/03/2021, consulté le 02/04/2021.

che dopo tanto vituperio, almanco
tenerle basse ognor non mi bisogni,
e di ciascun ch'io vegga, io mi vergogni.

Puis, que ton fer de cette immonde écorce
Délivre mon esprit qui est sans tache,
Que ton épée m'ensommeille à jamais,
Pour après cet outrage qu'on m'a fait,
Que je ne doive plus baisser les yeux
Devant qui je croise, vergogneux.[226].

Cependant, à cause du procédé de manipulation que Gabrine effectue, celle-ci est davantage définie par ses vices que ses vertus : en ce sens, elle se rapproche davantage du royaume des enfers que de celui de Dieu, et ne peut par conséquent pas être vue telle une martyre, comme Isabelle l'était face à l'épée de Rodomont. Tandis que cette dernière a vécu une mort héroïque, Gabrine est condamnée à rester en vie, pour vivre une existence de pécheresse. Ainsi, afin de rétablir le prétendu honneur perdu de Gabrine, l'auteur du supposé crime (Filandre) doit affronter son mari pour la réparation. Cette antique loi chevaleresque indique très clairement la position hiérarchique de l'homme et de la femme au sein du mariage, dans la mesure où c'est au mari que le crime fait le plus de tort. En outre, le concept de « réparation » implique un lien étroit entre violence et honneur puisque le viol, qui est une violence, implique le rétablissement de l'honneur par les armes, ce qui implique en retour une autre forme de violence. Cette idée se retrouve notamment grâce au vocabulaire de la fureur entre les octaves n°xxiv et xxviii : « Questo corpo per forza ha vïolato » (« Il a forcé ce corps par vïolence ») (xxiv) ; « Argeo lo crede, et altro non aspetta ; / ma piglia l'arme e corre a far vendetta. » (« Argée la croit, et, rempli d'impatience, / Ses armes prend et court à la vengeance. »)(xxiv) ; « Argeo con lui vuol la battaglia » (xxv) ; « Era l'un sano e pien du nuovo sdegno » (« L'un était sain, emporté de colère ») (xxvi). Grâce au thème de la réparation, l'évidence de la relation entre violence et honneur semble au premier abord confirmée par l'auteur. Cependant, l'épisode du roi Argée et de Filandre, dont le cœur même de l'histoire est basé sur une ruse de la part de Gabrine, remet en question l'appartenance irréfléchie à cette valeur traditionnelle, et pose également un

226 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XXI, str. xxiii.

questionnement autour du code chevaleresque, qui implique la protections des plus faibles - et donc des femmes – sans prendre en compte le rôle que celles-ci peuvent jouer, comme l'explique Jane E. Everson:

> Nella tensione fra l'ideale di rimanere fedele alla parola data e le possibili conseguenze nefaste di tale comportamento rivelate dal racconto di Ermonide, [...], si rispecchia l'ambivalenza del poeta verso il mondo cavalleresco : nostalgia per un'utopia basata su ideali nobili ed aspirazioni supreme, da una parte, e dall'altra un sano realismo disincantato che riconosce nel mondo reale e imperfetto non solo l'impossibilità, ma anche la follia di aderire a tali valori[227].

De par cet épisode qui révèle l'imperfection de l'adhésion aveugle aux rites chevaleresques, l'auteur démontre la complexité du jugement du viol en tant que crime sur l'honneur. Toutefois, malgré cette difficulté, l'on peut noter qu'aucun viol ne réussit au cours de l'œuvre, et nous pouvons par conséquent nous demander si cela ne relève pas d'une forme d'accusation de l'acte de la part de l'auteur. En effet, au cours de l'exorde du cinquième chant, le narrateur condamne fermement tout acte de violence entre hommes et femmes:

Parmi non sol gran mal, ma che l'uom faccia
contra natura e sia di Dio ribello,
che s'induce a percuotere la faccia
di bella donna, o romperle un capello:
ma chi le dà veneno, o chi le caccia
l'alma del corpo con laccio o coltello,
ch'uomo sia quel non crederò in eterno,
ma in vista umana un spirto de l'inferno.

C'est non point seul un grand mal, ce me semble,
Mais c'est contre nature, à Dieu rebelle,
Que d'en venir à frapper un visage
De jolie femme ou lui rompre un cheveu.
Et cil qui l'empoisonne ou chasse l'âme
À l'aide d'un lacet ou d'un couteau,
Je ne crois pas qu'il soit homme normal,

227 Everson. J. E, cit. dans Baldassari. G et Prarolan. M, *Lettura*, vol. 1, *op. cit.,* p. 512.

Mais, sous ses traits humains, être infernal.[228]

En stigmatisant le comportement des hommes face à la violence de genre, L'Arioste affirme que celle-ci n'est autre qu'un exercice de pouvoir ; grâce à cette prise de position, l'auteur s'oppose donc au groupe des hommes violents, réels ou littéraires, et démontre de cette manière que la violence n'est pas un phénomène inhérent à l'ensemble du sexe masculin.

SECTION 2 : L'APOGÉE DU QUESTIONNEMENT SUR LE GENRE : TRAVESTISSEMENTS ET HOMOSEXUALITÉS

Dans le *Roland Furieux* coexistent différents épisodes relatifs à la mise en lumière du thème du genre, en tant qu'appartenance morale à l'un ou à l'autre sexe. Bien que l'utilisation du terme même de « genre » renvoie à un domaine d'étude récent, l'Arioste se joue de nombreuses fois de ses personnages grâce à cette conception identitaire. Personnages féminins masculinisés et personnages masculins féminisés, l'auteur a construit une galerie de personnages androgynes dont c'est bien le genre qui est mis en doute, et pas l'identité sexuelle.

Cette androgynie est représentée à travers deux comportements distincts, l'un social et l'autre intrinsèquement lié à la personnalité: le travestissement et l'homosexualité. Si le premier est un concept étudié et codifié déjà depuis l'Antiquité, le second est un anachronisme par rapport à l'écriture et la publication de l'œuvre. En effet, le terme d'« homosexualité » ne sera attesté qu'à partir du dix-neuvième siècle. Auparavant, c'est le terme de « sodomie » qui était utilisé pour désigner toutes formes d'actes sexuels, qu'ils soient entre hommes, entre femmes, ou entre hommes et femmes non destinés à la procréation. Nous nous autoriserons cependant au cours de ce travail à

228 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant V, str. iii.

employer le terme d'« homosexualité » pour désigner les relations entre personnes du même sexe pour en faciliter la compréhension.

Au cours de cette dernière partie, nous chercherons à observer et à comprendre comment est abordée la question du genre, et surtout comment les personnages tant féminins que masculins sont rassemblés autour de la notion centrale de féminité.

§ 1 : Roger, un homme efféminé ?

Nous l'avons souligné, Roger est dès le début du poème désigné en tant que futur époux de Bradamante, mais aussi en tant que fondateur de la dynastie des Este, et donc père de sa magnificence. De ce fait, les agissements du chevalier se doivent d'être normés selon la culture chevaleresque. Cette prescription culturelle correspond entre autres à la complète réalisation de l'hétéronormativité, selon laquelle un couple doit correspondre au modèle de l'homme assumant sa virilité et protégeant sa femme, de nature plus douce et recluse au sein de son rôle matrimonial d'épouse. Mais, ce concept d'hétéronormativité est de nombreuses fois remis en doute à travers le personnage de Roger, qui jusqu'à la fin (voir chant n° XLV) sera enlevé, fait prisonnier, et sera délivré par des aidants, en particulier Bradamante.

C'est notamment le cas lorsqu'au cours du quatrième chant, cette dernière délivre Roger du château d'Atlante. Ici, la femme est présentée comme la sauveuse et l'homme comme le sauvé, image qui s'oppose à l'antique conception des rôles actifs et passifs au sein du couple. Guy Poirier explique à ce propos que durant l'antiquité romaine, « la virilité est l'un des critères qui régit les pratiques amoureuses et sexuelles », pratique fortement reprise durant le XVIe siècle[229]. Roger, en devenant la figure passive du couple revêt donc des accents de féminité, tandis que Bradamante est désignée comme une conquérante : « Or che quivi la vede, e sa ben ch'ella / E' stata sola la sua redentrice » (« Maintenant qu'il la voit et qu'il saisit / Qu'elle est bien, oui, sa seule rédemptrice ») (xlii). Dès lors, la virilité de l'homme est subtilement remise en

229 Poirier Guy, *L'homosexualité dans l'imaginaire de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 7.

doute et est attribuée à la femme. Cet échange met donc en scène une volonté de contestation des traditionnelles attributions genrées entre les sexes.

Ce phénomène d'inversion est tout particulièrement représenté lors du séjour de Roger sur l'île d'Alcine, durant lequel celui-ci adopte un comportement oisif, inadéquat avec sa position dominante de guerrier, d'époux et de père :

E ben sapea che stava in giuoco e in ballo
E in cibo e in ozio molle e delicato,
Né più memoria avea del suo signore,
Né de la donna sua, né del suo onore.

Et bien savait qu'il vit en jeux, en bals,
Festins, oisiveté molle et barbare,
Que mémoire a perdu de son seigneur,
Et de sa dame, enfin de son honneur.[230]

En faisant allusion à l'honneur perdu du paladin, le narrateur met en lumière un procédé de transformation de la personnalité intérieure de l'homme qui se reflète notamment à travers le travestissement physique de ce dernier :

Di ricche gemme un splendido monile
Gli discendea dal collo in mezzo il petto;
E ne l'uno e ne l'altro già virile
*Braccio girava un lucido cerchi**etto**.*
Gli avea forato un fil d'oro sottile
*Ambe l'orecchie, in forma d'annell**etto**;*
E due gran perle pendevano quindi,
Qua' mai non ebbon gli Arabi né gl'Indi.

Umide avea l'innanellate chiome
De' più suavi odor che sieno in prezzo:
Tutto ne' gesti era amoroso, come
Fosse in Valenza a servir donne avezzo:
Non era in lui di sano altro che 'l nome;
Corrotto tutto il resto, e più che mézzo.

De riches gemm', un splendide collier
Lui descendait du cou jusqu'à mi-ventre ;
Autour de ses poignets, jadis virils,
S'enveloppaient deux bracelets brillants.
Un fil d'or fin, ayant forme d'anneau,
Avait été passé à ses oreilles :
Il en pendait deux grosses perles, telles
Que l'Arabie ou nulle Inde n'en cède.

Ses longs cheveux bouclés étaient humides

230 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant VII, str. xl.

Des parfums les plus doux et les plus rares ;
Il était tout amour, comme s'il fût
À Valencia, prompt à servir les femmes.
En lui plus rien de sain, hormis le nom,
Tout était corrompu, presque pourri.[231]

Grâce aux nombreux bijoux portés par le chevalier ainsi qu'à la description très sensuelle de son physique parfumé, thèmes qui s'opposent aux bras autrefois virils, le narrateur subvertit entièrement le caractère guerrier de Roger, qui est complètement féminisé et qui ne manque pas de rappeler le charme d'Alcine. En outre, l'allusion à la ville de Valence indique implicitement le rapprochement de Roger avec les libertins, connus selon Valentina Denzel, pour être nombreux à s'adonner au vice de la luxure, et surtout à la sodomie[232].

Rappelons toutefois que le travestissement féminin pour un homme est prohibé juridiquement dans la société de la Renaissance, exceptés quelques cas précis, comme pour une représentation théâtrale. Dans le cas de Roger, le travestissement est complet : d'une part mental, à cause de sa disposition à l'oisiveté, d'autre part physique, à cause de son déguisement féminin. Les travaux de Sylvie Steinberg nous rappellent en outre à que point le vêtement au XVIe siècle à une fonction identificatrice entre les genres : « Le vêtement cache le corps, mais il est aussi un système de signes qui ajoute aux différences entre les individus toutes sortes de nuances […]. Signe du sexe, du rang social, de la dignité, de l'âge, le vêtement doit renseigner infailliblement sur l'identité des individus. L'habit fait le moine. »[233]. Si le sexe d'un homme ou d'une femme doit être clairement identifié de par son apparence physique, c'est bien pour correspondre à la norme relative au système de domination patriarcale et de hiérarchisation entre les sexes.

Roger au cours de cet épisode se substitue à la norme hétéronormative dans la mesure où il adopte un genre féminin et s'éprend d'une femme, ce qui laisse transparaître des accents de relation homosexuelle. Cependant, sa fonction de « père fondateur » lui empêche de poursuivre cet « amour folie », amour qui, entre autre, ne

231 *Ivi*, Chant VII, str. liv – lv.
232 Denzel Valentina, « Entre amitié et amour – l'homosexualité masculine dans le *Roland furieux* (1532) de Ludovico Ariosto », n°22, septembre 2008, *Loxias*, consulté le 23/03/2021
233 Steinberg Sylvie, *La confusion des sexes*, Paris, Fayard, 2001, p. 160.

peut pas être réel puisqu'il est le fruit d'un enchantement. Par conséquent, c'est Mélisse, la fée de la raison qui s'oppose à la folie d'Alcine et qui, sous les traits d'Atlante, vient délivrer Roger de son appartenance au genre féminin. Tout au long de son discours plaintif, (lvii – lxiv), la fée use du ton ironique pour rappeler le chevalier à sa grandeur, en faisant notamment allusion aux héros antiques, idéalisateurs de la masculinité de domination: « Questo è ben veramente alto principio / onde si può sperar che tu sia presto / a farti un Alessandro, un Iulio, un Scipio! » (« C'est vraiment là le beau commencement / Qui peut espérer que tu deviennes / Un Alexandre, un César, un Scipion ! »)[234]. En utilisant le terme de « mancipio », traduit par « serf » dans la traduction d'Orcel et par « esclave » dans celle de Reynard, Mélisse met en relief l'impossibilité de conserver la position de soumission que Roger adopte aux côtés d'Alcine.

Pour la chercheuse Valentina Denzel, le questionnement autour du genre de Roger ne s'arrête pas au sens donné à la relation entre lui et Bradamante. En effet, elle affirme que la relation entre Roger et Léon, l'un fondateur de la dynastie des Este et l'autre fils d'un empereur ne relève pas seulement d'une amitié masculine, mais bien des prémices d'un amour homosexuel, amour toutefois idéalisé : « L'attachement entre hommes était vu, de manière euphémique, comme une forte inclination, qui soulignait la position privilégiée de l'homme dans une société patriarcale »[235]. L'idéalisation de l'amour homosexuel masculin relève toutefois de l'appartenance des sujets à une classe sociale donnée comme le souligne Guy Poirier : « Les pauvres sont plus facilement condamnables, tandis que chez les classes sociales élevées, le vice devient « beau » et recherché. »[236]. De par leur rang social élevé, les deux hommes correspondent donc à cette idéalisation de l'amour. Un extrait de l'œuvre appuie notamment cette pensée. Lors du quarante-cinquième chant, Bradamante fait publier une annonce selon laquelle quiconque voudra l'épouser devra l'affronter lors d'un tournois. Malgré son destin lié à celui de la fille d'Aymon, Roger accepte de combattre contre cette dernière à la place de Léon. Les sentiments qu'éprouve Roger envers le fils de Constantin se révèlent donc

234 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant VII, str. lix.
235 Denzel Valentina, « Entre amitié et amour », cit., consulté le 23/03/2021.
236 Poirier Guy, *L'homosexualité*, *op. cit.,* p. 6.

être supérieurs à ceux qu'il éprouve envers Bradamante. La difficulté de la caractérisation de la relation des deux hommes est également due à l'aspect androgyne de ces derniers, chez qui le principe de masculinité de domination ne se reflète pas : nous avons vu que Roger est souvent passif, et Léon est simplement décrit comme un fils d'empereur, sans aucune qualité guerrière. Malgré la passivité du futur fondateur des Este, celui-ci prouve toutefois à de nombreuses reprises ses qualités en matière de guerre, qualités que Léon admire et qui contribuent à renforcer la glorification de leur relation :

Leon Ruggier con gran pietade abbraccia,
e dice: - Cavallier, la tua virtude
indissolubilmente a te m'allaccia
di voluntaria eterna servitute;

Léon, piteux, embrasse Ruggiero
Et lui dit : « Chevalier, ta grand' valeur,
Dans les liens d'un servage volontaire,
M'attache à toi indissolublement ;[237]

Pour finir, la chercheuse identifie également un principe de hiérarchisation qui renforce le couple constitué par les deux hommes et qui ne manque pas de rappeler la conception antique de l'activité et de la passivité. Ce principe est illustré par la comparaison de Léon à la douceur et à l'aspect candide d'un enfant et de Roger à la mère de ce dernier, mettant en relief le lien de dépendance entre les deux :

Come bambin, se ben la cara madre
Iraconda lo batte e da sé caccia,
Non ha ricorso alla sorella o al padre,
Ma a lei ritorna, e con dolcezza abbraccia;

Comme un bambin, quand sa mère chérie,
Furieuse, l'a battu et loin le chasse,
N'a pas recours à sa sœur ou son père,
Mais va vers elle et doucement l'enlace ;[238]

La relation entre les deux hommes correspond à l'ambivalence dont fait preuve l'auteur dans le développement de ses personnages. Malgré les forts indices insinuants une relation homosexuelle, le statut social de Roger et de Léon ne se prête pas à une

237 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XLV, str. xlvi.
238 *Ivi*, Chant XLIV, str. xcii.

démonstration de l'homosexualité physique, mais bien à une mise en valeur subtile de l'amour entre hommes, caractérisé par une admiration mutuelle. En outre, cet amour homosexuel, qui représente un péché, semble être confirmé par l'auteur grâce à sa condamnation, dépeinte par le mariage final de Bradamante et du guerrier, qui constitue pour ce dernier un retour final à l'hétéronormativité, contrebalançant les démonstrations successives de sa personnalité androgyne.

§ 2 : Le profil de la virago

Le terme même de « virago » évoque toute l'ambiguïté de la relation entre sexe et genre. Selon le dictionnaire Le Robert en ligne, le terme désigne une « Femme d'allure masculine, aux manières rudes et autoritaires. »[239]. Cette définition, selon laquelle la rudesse et l'autorité ne sont pas naturellement conformes aux femmes confirme la pensée tenace selon laquelle les comportements humains sont se doivent d'être genrés. Si toutefois cette définition indique une différence claire entre les notions de « sexe » et de « genre », le profil de la *virago* dans le *Roland Furieux* est sans cesse remis en doute et questionné. En effet, les deux principales représentantes de cette identité à part entière, qui sont le résultat d'années de constructions et d'évolutions de cette figure ne contribuent pas à affirmer la prédominance d'une caractérisation réellement binaire :

> Dans les épopées médiévales, […] la distinction entre guerrière habituelle et occasionnelle devient plus floue, faisant de la virago un personnage multiforme et hétérogène. Les auteurs des épopées chevaleresques mettent en scène des quiproquos concernant l'identité sexuelle des viragos et jouent sur leur caractère androgyne. Les barrières entre le masculin et le féminin sont parfois remises en questions[240].

239 Dictionnaire Le Robert en ligne, « Virago », consulté le 10/03/2021.

240 Valentina Denzel, *Les Mille et un visages de la virago,* Paris, Texte remanié de Thèse de doctorat Histoire et Sémiologie du Texte et de l'Image Paris 7 2011, 2016. p. 169.

Marphise et Bradamante produisent donc au sein du *Furieux* un déséquilibre notable entre les genres en outrepassant les caractéristiques habituelles de ces derniers. Ce déséquilibre est en particulier dépeint par le paraître. Selon la culture de l'Ancien Régime, la relation entre apparence et personnalité est définie par le vêtement : c'est lui qui identifie les genres, et c'est également lui impose aux êtres humains leurs attitudes genrées. Rappelons nous la formule de Sylvie Steinberg « L'habit fait le moine »[241]. Dans le cas des deux héroïnes ariostéennes, l'opposition entre leur personnalité et leur vêtements rend l'acceptation de l'association binaire du sexe et du genre difficilement justifiable et crée, selon Denzel, une nouvelle classification entre les genres : « En s'opposant au système binaire de la classification sexuelle – les femmes sont belles, les hommes sont forts, l'Arioste introduit une nouvelle catégorie, à savoir celle de la femme guerrière, incluant des caractéristiques comme la force et la beauté. »[242].

Bien que la chercheuse mette en avant la difficulté de la caractérisation des deux guerrières dans un genre donné, elle identifie toutefois une différence notable entre les deux femmes. Pour elle, Bradamante ne nie pas son sexe, tandis que Marphise si. Nous nous devons toutefois de nuancer ces propos. En effet, nous avons vu lors de notre premier chapitre que lors de la première apparition de Marphise, celle-ci est directement présentée par le narrateur et se présente elle-même comme une femme en soulevant sa visière pour décliner son identité. De ce fait, aucune place n'est laissée à l'ambiguïté. Ce n'est en revanche pas le cas de Bradamante lors de sa première apparition, qui, grâce à son armure, se joue de son adversaire Sacripant en lui faisant croire qu'elle est un homme. Mais, le narrateur se plaît également à jouer avec la perception et l'imagination du lecteur en décrivant Bradamante de par sa physionomie masculine : « Ecco pel bosco un cavallier venire, / il cui sembiante è d'uom gagliardo e fiero: » (« Voici du bois venir un cavalier / Qui a l'aspect d'homme gaillard et fier »)[243]. Aucun signe de son identité féminine n'est démontré au cours de son combat avec le roi de Circassie ; c'est en effet tout l'inverse, puisque les actions de Bradamante sont décrites à travers une attitude active qui vient souligner la virilité du personnage :

241 Steinberg Sylvie, *La confusion des sexes*, *op. cit.,* p. 160.
242 *Ivi*, p. 201.
243 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant I, str. lx.

Quel che di lui non stimo già che vaglia
Un grano meno, e ne fa paragone,
L'orgogliose minaccie a mezzo taglia,
Sprona a un tempo, e la lancia in resta pone.

Cestui, dont je ne pense pas qu'il vaille
Beaucoup moins que le roi, et qui le montre,
Il coupe court à ses fières menaces,
Pique des deux, tout en baissant sa lance.[244]

Le comportement fier et avenant de la jeune femme contribue donc à nier l'infériorité supposée relative au sexe féminin. Toutefois, rappelons que ce n'est qu'une dizaine d'octaves plus tard que le lecteur a connaissance de l'identité de Bradamante. La manière dont la jeune guerrière est présentée tant au lecteur qu'à Sacripant, c'est à dire sous son armure, contribue à remettre en question la perception de la réalité, qui est ici faussée : puisque Sacripant prend Bradamante pour un homme, les deux personnages se combattent sur un pied d'égalité : « Sacripante ritorna con tempesta, / e corronsi a ferir testa per testa. » («Sacripant fond sur lui comme tempête / Et les deux se retrouvent tête à tête »)[245] ; « che parimente si passâr gli scudi. » (« Qui leur deux boucliers se transpercèrent »)[246]. En définissant Bradamante comme « l'incognito campion » (« L'incognito champion »), l'auteur amplifie de manière croissante son attitude virile de vainqueur[247], de manière à désorienter le lecteur lorsque celui-ci apprendra la réelle nature de la guerrière. Sans donc que le lecteur soit au courant du sexe de Bradamante, l'auteur dénonce implicitement l'écart creusé entre les genres, traditionnellement défini par la beauté et la force. Pour s'opposer à ce système de dualité, l'Arioste offre au lecteur un personnage servant à combler cet écart, personnage à qui sont attribuées simultanément les caractéristiques de beauté et de force, non pas dans le but d'opposer ces dernières mais dans l'optique de les associer.

Cette idée est aussi valide dans le cas de Marphise. Bien que celle-ci soit initialement présentée comme une femme, elle se joue également de la frontière entre masculin et féminin. Le flou concernant cette limite est notamment représenté lors des rencontres avec les autres personnages du poème. Nous savons en effet que c'est lors de

244 *Ivi*, Chant I, str. lxi.
245 *Ibidem.*
246 *Ivi*, Chant I, str. lxii.
247 Notons par ailleurs que le nom « vainqueur » en français n'a pas d'équivalent féminin.

ces moments que l'apparence joue un rôle déterminant dans notre perception de la réalité et dans l'interprétation que nous voulons lui donner. Ainsi, lors de sa rencontre avec Gabrine dans le vingtième chant, la sœur de Roger est directement identifiée comme un chevalier grâce à son armure, symbole de la masculinité par excellence. Ce même procédé se reproduit lorsque les deux femmes rencontrent Zerbin et que celui-ci apostrophe Marphise en utilisant une formule masculine: « guerrier ! » (guerrier ! ») (cxviii) ; cette confusion des sexes continue encore une dizaine d'octaves, tant de la part de Zerbin, qui ne reconnaît pas Marphise en tant que femme (« Non so a ch'effetto / l'uom si metta a periglio e si tormenti ») (« Je ne vois pas pourquoi / L'on se mettrait en péril et en affres ») (cxxiv) que de la part de Marphise elle-même qui joue de cette confusion : « che s'io son vinto da te » (« si tu me vaincs ») (cxxv). Il nous semble ici essentiel de relever l'importance capitale de la forme verbale masculine « vinto », qui témoigne de la volonté de l'auteur de jouer intentionnellement avec les genres de ses personnages. Ita Mac Carthy explique que ce jeu de confusion contribue à appréhender le personnage de Marphise comme un modèle d'indépendance : « Her success has led, understandably, to Marfisa's adoption over the years as an exemplary model of women's agency, or an 'index of female emancipation »[248]. Pour revenir à la forme verbale « vinto », nous nous devons également de faire remarquer que la traduction française de Francisque Reynard, datant de 1880, ne rend absolument pas compte de ce jeu puisque c'est au féminin qu'est conjugué le verbe : « si je suis vaincue »[249]. Malgré l'apparition récente du champ des *gender studies*, nous comprenons donc que les vers de l'Arioste contribuent à démontrer l'importance d'appliquer ce domaine de recherche à toutes les époques de notre civilisation.

Suite au combat de Marphise et de Zerbin concernant la garde de la vieille Gabrine, durant lequel Marphise n'a toujours pas décliné son identité, la sœur de Roger vainc le jeune homme, qui est pourtant présenté comme un modèle de courage. Malgré le renversement des binômes habituels de masculin/féminin et de supériorité/infériorité qui témoigne de la vaillance de Marphise, Denzel rappelle toutefois que « comme l'indique Sylvie Steinberg, le contre modèle d'identification des femmes travesties en

248 MacCarthy Ita, « Marfisa and Gender Performance », cit., p. 178, consulté le 20/01/2021.
249 L'Arioste, *Roland Furieux*, vol 1, *op. cit.,* p. 449.

homme est conforme à la vision du monde orientée par la supériorité de l'homme. »[250]. Au cours de cet extrait, le contraste entre vainqueur/vaincu ainsi que la honte de ce dernier d'avoir été battu par une femme (« Zerbin di questo tal vergogna sente, / che non pur tinge di rossor la guancia » - « Et Zerbin sent tant de honte l'emplir / Que non seule sa joue se teint de rouge » - cxxx) contribue à affirmer la suprématie universelle de la hiérarchie entre les sexes. En dépit du jeu de déconstruction qu'impose l'Arioste dans ces vers, l'auteur s'emploie tout de même à remettre en question la traditionnelle binarité des rôles de genre, en faisant du modèle de la virago un genre hors normes.

§ 3 : Fiordispina innamorata

Durant l'ensemble du vingt-cinquième chant est contée une nouvelle, relatant *l'innamoramento* de la princesse d'Espagne Fleur d'Épine pour Bradamante, dont le narrateur est Ricciardetto, le frère jumeau de Bradamante. Le thème des jumeaux de sexes opposés, hérité du théâtre antique, est un sujet récurent au cours de la Renaissance. Ce chant s'impose donc comme la démonstration la plus évidente de la confusion des sexes et des genres au sein du poème. Si toutefois confusions d'identités et travestissements ne sont pas des motifs nouveaux, ils sont à l'appui d'un sujet quant à lui plus controversé : l'homosexualité.

Dès le début du chant, lors de la rencontre entre Roger et Ricciardetto, ce dernier introduit une ambiguïté dans la représentation genrée de Bradamante, en mettant en avant leur androgynie commune :

Forse una mia sorella stata fia,
Che veste l'arme e porta al lato il brando;
Che nacque meco, e tanto mi somiglia,
Che non ne può discerner la famiglia.

Peut-être est-ce ma sœur que vous connûtes :
Elle ceint une épée, porte les armes.
C'est ma jumelle, et tant ell' me ressemble

250 Valentina Denzel, *Les Mille et un visages de la virago, op. cit.,* p. 190.

Que nos parents nous confondent ensemble.[251]

Bien que le lecteur soit déjà au courant du caractère androgyne de la guerrière, rappeler cette évidence à travers les mots de son frère jumeau permet à l'auteur d'introduire de manière implicite l'illusion et la supercherie relative à l'ensemble du chant, dont cette ressemblance est la cause. Ricciardetto insiste d'ailleurs fortement sur leurs ressemblances communes, et ce notamment grâce aux cheveux de sa sœur. Nous avions en effet, lors de nôtre premier chapitre, évoqué que la chevelure est un symbole déterminant de l'identification d'un être humain en tant que femme, et qu'elle est surtout un symbole de virginité. Comme nous pouvons le supposer, l'apparence de Bradamante dans cet extrait - caractérisé par le thème de la méprise - ne correspond pas à cette norme sociale, puisque suite à une blessure à la tête, elle fut contrainte de couper ses longs cheveux. L'interprétation de ce geste est évidente, puisque qu'elle contribue à donner au lecteur des clés de lecture pour la suite de l'histoire, clés que Fleur d'Épine ne possède pas. De cette manière, le narrateur met le lecteur dans la confidence et cherche ainsi à isoler la princesse espagnole pour rendre sa confusion encore plus grande. Grâce au symbole des cheveux, l'identité visuelle de Bradamante change : elle passe d'une jeune femme vierge à celle d'un homme, d'un guerrier. C'est donc grâce à cette nouvelle forme de travestissement – déjà symbolisé par le port de l'armure – que le narrateur amplifie l'identité androgyne de la guerrière, déjà maintes fois soulevée au cours de l'œuvre, et que débute la méprise de Fleur d'Épine.

Cette méprise advient, comme nous l'avions vu avec le cas de Roger et d'Alcine, dans le cadre d'un *locus amoenus*, où Bradamante est allongée dans l'herbe verte à côté d'une fontaine. Tous les éléments indiquent donc une rencontre entre un homme et une femme typique de la tradition littéraire. Mais, l'auteur ne tarde pas à bousculer cette tradition en introduisant Fleur d'Épine, qui est directement identifiée comme « Fiordispina di Spagna » (« Fleurdépine d'Espagne ») (xxvii). À travers cette rencontre dans le *locus amoenus*, deux contrastes révélant dès les premiers vers l'impossibilité d'une relation sont soulevés : les deux personnages sont du mêmes sexe, et l'un est chrétien, l'autre musulman. Toutefois, à cause de l'aspect viril de

251 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XXV, str. xxii.

Bradamante, qui est notamment symbolisé par le port de l'épée, *l'innamoramento* de la jeune princesse, causé par le renversement de l'attitude genré de la fille d'Aymon semble inévitable : « La faccia e le viril fattezze adocchia / tanto, che se ne sente il cor conquiso » (« Mirant ses traits et ses grâces viriles, / Elle se sent bientôt le cœur conquis ») (xxviii). Jusque là, le thème de la confusion des sexes due au travestissement de Bradamante n'est pas nouveau. Cependant, une différence nette est ici mise en relief comparée à d'autres épisodes de l'œuvre. Si d'ordinaire Bradamante joue sur les quiproquos, elle rétablit immédiatement sa réelle identité à Fleur d'Épine afin de ne pas perdre son honneur et entacher sa réputation, de peur que ne soit répandue la rumeur d'une relation homosexuelle entre elle et la princesse. Ainsi se met en place un nouveau contraste entre les deux jeunes femmes. Tandis que Bradamante incarne la rationalité en voulant révéler sa nature de femme à la princesse (« Con modo accorto ella il parlar ridusse, / che venne a dir come donzella fusse » - « Adroitement, elle entretint la dame / Et vint à confesser qu'elle était femme » - xxxi), cette dernière tend à s'inscrire dans la lignée des fous du poème, folie évidemment liée au sentiment amoureux et allégoriquement exaltée à travers l'apparence physique :

Con gli occhi ardenti e coi sospir di fuoco
Le mostra l'alma di disio consunta.
Or si scolora in viso, or si raccende;
Tanto s'arrischia, ch'un bacio ne prende.

Soupirs de feu, regards brûlants, la dame
Montre son âme ardente de désir.
Elle pâlit, elle se fait brasier,
Enfin se risque à voler un baiser.[252]

En attribuant la faute de cet amour non voulu à l'amour personnifié, l'auteur affirme à travers la voix du narrateur l'impossibilité de contrôler ce sentiment. Par conséquent, malgré la considération encore forte à l'époque de l'amour homosexuel/lesbien comme un péché, l'auteur semble affirmer l'existence de ce désir. De plus, l'impossibilité de contrôler ce désir est exaltée à travers la figure de Fleur d'Épine, qui, en tant que princesse et donc de haut statut social, se doit de correspondre aux codes de la bienséance, et de fait, à l'hétéronormativité. Malgré les révélations de

252 *Ivi*, Chant XXV, str. xxix.

Bradamante, l'espagnole ne parvient pas à se défaire de cet amour interdit : « Questo rimedio all'alta piaga è tardo: / tant'avea Amor cacciato inanzi il dardo. » (« À telle plaie le remmède vient tard, / Tant Amour a plongé profond le dard. ») (xxxii). Si précédemment l'amour ne semblait avoir qu'une portée physique, le caractère incontrôlable du désir de la princesse semble peu à peu s'élever à un niveau supérieur souligne Denzel : « L'Arioste joue avec les conceptions de l'amour […] dont le *Roland Furieux* est imprégné. Le désir amoureux de Fleur d'Épine ne semble plus dépendre de son corps. Cette passion s'est élevée à un niveau spirituel, son cœur étant uni avec les yeux de l'aimé »[253]

Ainsi intervient concrètement le thème de l'homosexualité, et plus particulièrement du lesbianisme dans la mesure où Fleur d'Épine n'est pas à même d'éteindre sa passion, tout en sachant que le feu qui brûle en elle est du à une femme : « Per questo non le par men bello il viso / men bel lo sguardo e men belli i costumi » (« Ne lui paraît pas moins beau ce visage, / Ni moins beaux ce regard et ces manières ») (xxxiii). Toutefois, la princesse, par un procédé d'« auto-conviction », s'emploie à rejeter son désir lesbien, qualifié par Denzel de « péché muet ». En effet, celle-ci explique que contrairement à l'amour homosexuel, l'amour lesbien est complètement nié :

> Alors que l'existence et la réalité de l'homosexualité masculine ne sont jamais mises en question – ce qui d'ailleurs n'empêche pas la critique d'une telle « aberration » de la norme – l'homosexualité féminine est complètement niée. Il s'agit justement d'un « vice innommable », comme le désigne Ludovico Maria Sinistrari d'Ameno, l'auteur du *De Sodomia Tractatus*.[254].

Cette forme de rejet est illustrée d'une part par l'attitude physique de la princesse, qui soupire et qui pleure, et d'autre part par ses lamentations directement adressées à Amour qui situent son désir en dehors de la norme :

253 Denzel Valentina, *Les mille et un visages de la virago*, *op. cit.,* p. 211.

254 Denzel Valentina Irena, « Bradamante et Fleurdépine. L'amour impossible du *Roland furieux* (1532) », no. 2, Automne 2009, *Genre, sexualité & société,* consulté le 17/03/2021.

Né tra gli uomini mai né tra l'armento,
Che femina ami femina ho trovato:
Non par la donna all'altre donne bella,
Né a cervie cervia, né all'agnelle agnella.

Jamais chez les humains ou chez les bêtes
Femelle aimant femelle n'ai trouvé :
Femme ne semble aux autres femmes belle,
Ni cerve à cerve, ou agnelle à agnelle.[255]

En s'associant elle-même à l'ensemble des êtres vivants de sexe féminin, tels que les animaux, Fleur d'Épine produit un phénomène d'universalisation qui contribue à nier le désir lesbien. Dans ce même but, la jeune espagnole a recours à la fonction identificatrice du vêtement. En effet, en ôtant l'armure de Bradamante et en l'habillant en femme pour la présenter à la cour, la princesse cherche à retrouver sa raison. Le vêtement assume donc au cours de ce chant une double fonction : d'une part, c'est à cause de lui que Fleur d'Épine tombe amoureuse de Bradamante ; d'autre part, c'est grâce à lui qu'elle compte annuler *l'innamoramento*. C'est donc bien le vêtement qui, encore une fois, défini les liens entre les conceptions genrées du masculin et du féminin. Cependant, la binarité de ce système ne parvient pas à sauver la princesse de son désir, puisque c'est bien l'aspect androgyne de la fille d'Aymon qui prime sur le vêtement. Cet épisode peut donc être lu sous un double point de vue ; car, si la princesse cherche constamment à renier ce désir, cela favorise à l'inverse la confirmation de son existence.

Bien que la caractérisation de Bradamante dans un genre donné puisse s'avérer difficile de par son aspect androgyne, aucun doute n'est toutefois émis à propos de son identité sexuelle. C'est notamment grâce à cette identité que se forme un jeu qui n'est pas nouveau, et qui rappelle bien évidemment Marphise lors de son combat sur l'île des femmes. En effet, l'amour entre les deux personnages est impossible car il manque à Bradamante l'appareil nécessaire pour satisfaire la passion de la princesse, qui n'est pas pudique :

Così a costei di far sue voglie liete
L'imagine del sonno rappresenta.
Si desta; e nel destar mette la mano,
E ritrova pur sempre il sogno vano.

255 L'Arioste, *Orlando Furioso,* Chant XXV, str. xxxv.

Ainsi l'image du sommeil figure
Ses désirs satisfaits à la donzelle.
Elle s'éveille, et tâte de la main,
Mais découvre toujours son rêve vain.[256]

Au delà d'insinuer un simple sous entendu sexuel divertissant, ce « manque » révèle plusieurs idées fixes de la société du XVIe siècle. D'abord, ce manque, par un phénomène d'inversion, exalte les capacités reproductrices de l'homme et le place donc en position de supériorité sur la femme, qui elle, à cause de ce manque, est présentée comme un être imparfait, typique de la tradition misogyne. D'autre part, il confirme l'impossibilité de la pénétration, et est donc défini dans le cadre d'un acte sexuel comme de la sodomie, pratique moralement condamnée mais aussi prohibée, puisqu'elle ne sert à rien. Malgré la condamnation du désir de la princesse, signifiée par le retour à la fin du chant à l'hétéronormativité, l'Arioste ne semble pas renier l'homosexualité féminine, et adopte au contraire une attitude paradoxale: il l'affirme, sans pour autant l'accepter : « L'indicible se nomme tout de même, et ce qui ne doit pas exister persévère. »[257]. Pour Denzel, l'Arioste « narre ce qui ne peut pas être narré »[258] ; celui-ci provoque donc une transgression au sein de la morale traditionnelle.

Le désir lesbien au cours de cet épisode est attribué à Fleur d'Épine, qui se trouve être musulmane ; donc l'homosexualité, le vice, le mal peuvent lui être imputés. À l'inverse, Bradamante est chrétienne, et doit par conséquent représenter le bien et suivre le chemin de la vertu : nous ne pouvons donc pas parler de « retour à la normale » dans le cas de la sœur de Renaud puisque celle-ci n'a pas dévié. Malgré cet écart entre vice et vertu, musulmans et chrétiens, l'épisode de Fleur d'Épine et de Bradamante représente dans son ensemble une subversion de l'hétéronormativité qui rend compte de la multiplicité des conceptions du genre. Cette subversion est qualifiée par Judith Butler comme le *gender trouble*, « selon un point de vue mettant en avant les confusions et profusions des identités. »[259]. Sylvie Thiéblemont – Dollet affirme que

256 *Ivi*, Chant XXV, str. xliii.
257 Denzel Valentina, *Les mille et un visages de la virago*, *op. cit.,* p. 221.
258 *Ibidem*.
259 Thiéblemont – Dollet Sylvie, « Judith Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion,* trad. de l'américain par C. Kraus », n°9, 2006, *Questions de communication,* consulté le 23/03/2021.

Butler s'emploie à « bouleverser les approches et idées reçues du genre pour l'envisager non pas sur un mode binaire, mais plutôt comme une identité variable que les acteurs peuvent changer et réinventer au cours de leur vie. »[260]; cette affirmation, qui se rapporte de manière surprenante aux personnages du *Furieux* nous permet d'affirmer que l'Arioste fut un pionnier dans l'étude des représentations du genre. Bien que ce dernier ne conteste pas la norme établie, il ne nie pas l'existence de la multiplicité des genres et des désirs, en dépit du sexe. Cependant, comme dans la majeure partie de l'œuvre, diverses clés de lectures sont présentées au lecteur. Pour Valeria Finucci, le couple Bradamante - Fleur d'Épine correspond dès le début du chant à la norme hétérosexuelle, dans la mesure où la princesse espagnole est présentée dans une attitude de chasseuse, donc virile, prête à chasser Bradamante qui, elle, est présentée comme sa proie au cœur du *locus amoenus*[261]. Denzel contredit toutefois cette interprétation en expliquant que « les soi-disant traits hétérosexuels de l'épisode de Fleur d'Épine sont affaiblis par le fait que Bradamante n'est pas virile, mais androgyne et que la représentation de Fleur d'Épine correspond au portrait féminin chevaleresque et romanesque »[262]. Enrico Musacchio confirme la nature androgyne de Bradamante en expliquant que cette nature ressort davantage chez la fille d'Aymon et fait partie d'une recherche identitaire commune à tout être humain : « È la fondamentale androginia di ogni individuo ; il quale solo dopo un lungo processo evolutivo ritrova la propria identificazione prevalente, pur conservando tracce di entrambi i sessi .»[263]. Malgré les diverses possibilités d'interprétation de cet extrait du poème, la modernité de l'auteur au cours de ces vers consiste à affirmer que le désir, hétérosexuel ou homosexuel ne relève pas d'un choix personnel, mais d'une question de nature propre à chaque femme et à chaque homme.

260 *Ibidem*.
261 Denzel Valentina, *Les mille et un visages de la virago*, *op. cit.,* p. 228.
262 *Ibidem*.
263 Musacchio *Enrico, Amore ragione e follia : una rilettura dell'Orlando Furioso*, Roma, Bulzoni editore, 1983, p. 176.

§ 4 : Ricciardetto et l'apogée de la subversion du genre

La deuxième partie du vingt-cinquième chant s'articule autour de la fraude que le frère jumeau de Bradamante met en place pour conquérir la princesse espagnole. Ricciardetto, qui est toujours le narrateur, est épris de Fleur d'Épine. En ayant entendu le récit de Bradamante sur la confusion de la princesse, Ricciardetto construit alors une supercherie basée sur l'apparence commune qu'il partage avec sa sœur:

> *A succeder saran facil le frodi;*
> *Che come spesso altri ingannato avea*
> *La simiglianza c'ho di mia sorella,*
> *Forse anco ingannerà questa donzella.*
>
> La tromperie aisément se fera :
> Puisque ma ressemblance avec ma sœur
> Avait souvent trompé beaucoup de gens ;
> La dame s'y prendrait probablement.[264]

Grâce à l'allusion à son androgynie commune avec Bradamante, le narrateur soulève immédiatement la problématisation de sa réelle identité : « Radice del fascino che ha il tema dello scambio dei gemelli di sesso differente, è nella scoperta della indeterminatezza sessuale che l'individuo porta in sé-stesso .»[265]. Cependant, le narrateur Ricciardetto introduit d'emblée grâce au thème de la fraude la « non réussite » de son entreprise, qui débouchera sur un retour à la normale. En attendant toutefois ce retour à la normale, le jeune homme, pour mener à bien sa ruse, vole l'armure de Bradamante afin de se faire passer pour elle. Dès lors se forme l'une des plus évidentes démonstrations du trouble du genre. En volant les affaires de sa sœur, l'identité masculine de Ricciardetto est remise en question, ce qui vient renforcer son aspect androgyne. Cette confusion d'identité, qui accentue les traits efféminés du jeune homme est également accentuée grâce au suffixe « etto » de son prénom, qui contribue à démontrer son aspect fragile, féminin. En dépit de leur apparence androgyne commune, Denzel identifie toutefois une différence fondamentale dans les définition des genres entre Bradamante et son frère :

---

264 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chaant XXV, str. l.
265 Musacchio *Enrico, Amore ragione e follia, op. cit.,* p. 176.

> Si le sexe masculin fait défaut à Bradamante, Ricciardetto ne possède pas le phallus symbolique de sa sœur. Valeria Finucci parle même d'une castration sociale, puisqu'il n'a pas encore prouvé sa prouesse et se différencie de ce fait de son frère Renaud et de sa sœur jumelle Bradamante.[266]

Ce manque, qui permet à Ricciardetto d'avoir plus de crédibilité vis à vis de son aspect féminin est notamment mis en relief lorsqu'il rejoint Fleur d'Épine à sa cour. La princesse, qui est toujours éprise de Bradamante, s'empresse d'ôter à Ricciardetto toute son armure pour lui faire revêtir des vêtements de femme. En lui ôtant l'armure, Fleur d'Épine lui enlève une identité de genre qui n'est pas sienne. Toutefois, la princesse lui fait directement revêtir des vêtements de femme, qui correspondent davantage à son aspect efféminé. Ainsi, la princesse ne laisse pas le temps à Ricciardetto de révéler sa réelle nature masculine. La rapidité avec laquelle cette dernière change l'apparence du jeune homme contribue à semer la confusion vis à vis de son identité de genre, tant dans l'esprit des personnages que du lecteur et permet également de souligner l'attirance problématique de la princesse envers l'apparence féminine. En revanche, le jeune homme, qui, rappelons le, est le narrateur de cette nouvelle rétablit sans cesse son identité masculine: « e come io fossi femina » (« comme si j'étais femme ») (lv). Cependant, ce dernier discrédite lui même cette nature masculine par le plaisir qu'il prend à endosser un aspect féminin : « Io muovo gli occhi con maniere oneste, / né ch'io sia donna alcun mio gesto niega. » (« Modestes sont mes yeux, et de mes gestes / Aucun ne trahirait que je suis un homme. ») (liv).

Ricciardetto ne correspond donc pas au profil chevaleresque type de la masculinité de domination que représentent en revanche Roland ou Rodomont. Le jeune homme n'est, d'une part, pas un valeureux guerrier et est d'autre part travesti en femme. L'ambiguïté que représente le travestissement vis à vis de son identité est notamment soulignée par les regards libidineux que lui lancent les hommes lorsqu'il apparaît à la cour en compagnie de la princesse :

Quivi d'alcuni mi risi io più volte,
Che non sappiendo ciò che sotto gonne

266 Denzel Valentina, *Les mille et un visages de la virago*, *op. cit.,* p. 222.

Si nascondesse valido e gagliardo,
Mi vagheggiavan con lascivo sguardo.

En moi-même je ris que, plusieurs fois,
Ne sachant pas ce qui, dessous mes jupes,
Se cache d'efficient et de gaillard,
On me lançât de bien lascifs regards.[267]

Pour Denzel, ces œillades positionnent Ricciardetto « à l'interstice de l'opposition homosexuelle / hétérosexuelle »[268]. En effet, si celui-ci se rit des regards qu'il suscite, il en éprouve aussi du plaisir. En se riant de ces hommes, le frère de Bradamante démontre toutefois sa volonté d'affirmer, grâce à son rôle de narrateur, son hétérosexualité ainsi que sa position de virilité, en se positionnant de manière égalitaire en tant qu'homme face à d'autres hommes. Cependant, c'est bien Ricciardetto qui est tourné au ridicule, d'une part par les hommes de la cour, d'autre part par l'auteur, et enfin par les lecteurs. En effet, en soulignant de manière ironique la force physique du jeune homme, force qui, comme nous l'avons évoqué, n'est que peu réelle, L'Arioste discrédite la capacité de ce dernier à assumer sa réelle nature androgyne en se faisant passer pour quelqu'un qu'il n'est pas. Bien que dans le cas du jeune homme, le travestissement ne soit pas du à un enchantement, comme avec Alcine, Ricciardetto cherche à s'emparer d'une nouvelle identité pour lui permettre de s'ancrer au sein du genre masculin. Mais, de la même manière qu'avec les enchantements, la fraude du travestissement ne le fait pas parvenir à ce but, et il conservera son caractère androgyne. En ce sens, L'Arioste nous démontre comment la réalité l'emporte de manière systématique sur l'apparence que nous cherchons à donner au monde qui nous entoure.

L'ambiguïté du rôle de genre de Ricciardetto se retrouve également dans le discours que ce dernier offre à Fleur d'Épine à propos du changement de sexe. En faisant croire à la princesse être Bradamante et avoir pu changer de sexe dans le but de devenir homme, celui-ci amplifie la confusion à propos de son identité, et lui-même se perd dans cette fraude, de par sa facilité à jouer avec l'identité féminine : « Ch'io (non so come) son tutta mutata. » (« Je me sens – mais comment ?- toute changée ») (lxiv) ;

267 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XXV, str. lvi.
268 Denzel Valentina, *Les mille et un visages de la virago*, *op. cit.,* p. 248.

« Sento in maschio, di femina, mutarmi. » (« De femme en homme mue ma forme humaine. ») (lxiv). Bien que le changement de sexe commence à être théorisé au XVIe siècle, l'ambiguïté de l'identité de Ricciadetto se reflète dans les yeux de la princesse qui ne semble pas croire à ses affirmations. Ricciardetto fait ensuite toucher à Fleur d'Épine l'objet tant désiré qu'il manquait à Bradamante : « Così le dissi; e feci ch'ella istessa / trovò con man la veritade espressa. » (« Ainsi lui dis-je, et je fis qu'elle-même / Pût tâter de la main le vrai emblème. ») (lxv). Ce geste, dépeint sur un ton lascif, sert évidemment à apporter à la princesse la preuve de ce que le frère de Bradamante affirmait. De plus, la princesse avait déjà effectué ce même geste de la main avec Bradamante, ce qui accentue l'androgynie et la ressemblance commune des jumeaux. Cependant, il nous semble qu'au delà de confirmer son changement de sexe à Fleur d'Épine, ce geste soit en réalité une manière de prouver à Ricciardetto lui-même, par orgueil, sa réelle nature d'homme viril. En revanche, l'ambiguïté de l'extrait réside également dans la nature même du désir de la princesse, puisque ce n'est pas de la virilité de Bradamante qu'elle est éprise, mais bien de son aspect androgyne. Denzel explique que cet épisode contient un aspect transgressif, dans la mesure où « le désir érotique de Fleur d'Épine ne semble pas s'intégrer dans la sexualité normative »[269]. La chercheuse ajoute un autre élément qui selon elle, peut faire comprendre au lecteur dès le début du chant que la passion de la princesse, en subvertissant l'hétéronormativité, ne peut être réalisée : la nature du prénom de la princesse, qui oppose les concepts de douceur et de rudesse représente l'impossibilité de toute relation amoureuse.[270]

L'ambiguïté concernant l'identification des genres et des désirs touche donc autant Fleur d'Épine que Ricciardetto, ce qui les situe dans un rapport à la norme non conforme. Par conséquent, ces passions problématiques doivent être déconstruites. Ce processus advient notamment lors de l'acte sexuel, durant lequel Ricciardetto adopte envers la princesse une attitude de domination grâce à une métaphore militaire, exaltant sa virilité :

Non rumor di tamburi o suon di trombe
Furon principio all'amoroso assalto, [...]

269 *Ivi*, p. 253.
270 *Ivi*, p. 225.

Usammo altr'arme che saette o frombe.
Io senza scale in su la ròcca salto
E lo stendardo piantovi di botto,
E la nimica mia mi caccio sotto.

Ni rumeur de tambours ni son de trompes
Ne lancèrent cet amoureux assaut […]
Pour armes nous n'avions flèches ou frondes.
Sans échelle, je saute en le château
Et, l'ennemie renversée dessous moi,
Soudain mon étendard j'y plante droit.[271]

En outre, l'ensemble de la relation entre les deux personnages est basée sur la fraude et le mensonge, ce qui constitue une raison de plus de détruire leur rapport. Alors que leur relation est découverte, Ricciardetto est condamné au bûcher. Rien n'est cependant dit si cette condamnation est due au fait que Ricciardetto en tant qu'homme ait volé la chasteté de la princesse ou s'il s'agit du fait que, se faisant passer pour Bradamante, la relation entre Ricciardetto et la princesse soit aux yeux de la cour une relation de nature sodomite. Mais, le retour à la normale le plus éloquent est sans doute celui de Fleur d'Épine qui est jetée au fond d'un donjon. Le retour final au pouvoir phallique paternel symbolise donc de manière étendue le retour à l'hétéronormativité de la princesse et donc le retour à un désir plus chaste et naturel (selon les conceptions de la sexualité de l'époque).

Grâce à ce chant, centré autour des genres et des désirs de Fleur d'Épine et de Bradamante/Ricciardetto, l'Arioste semble admettre l'existence de la pluralité de telles identités, sans pour autant se positionner en faveur de ces dernières. De par ce récit, tourné au premier abord autour de la subversion du genre et de son retour à la normale, l'auteur semble inviter son lecteur à appréhender d'une manière moins dichotomique et manichéenne les rapports entre perception et réalité, entre bien et mal, mais surtout entre masculinité et féminité.

271 L'Arioste, *Orlando Furioso*, Chant XXV, str. lxviii.

CONCLUSION

Dans ce mémoire, nous avons voulu découvrir, explorer et analyser la manière dont étaient représentés les personnages et les modèles féminins au sein de l'une des œuvres les plus étudiées de la Renaissance italienne, le *Roland Furieux*. En nous basant sur le simple constat, lors de la lecture de l'œuvre, de l'importance accordée aux rôles des femmes, nous avons cherché à comprendre en quoi l'Arioste offre-t-il une représentation de ces dernières qui oscille entre traditions et nouveautés, reflet d'un monde alors en pleine transition.

La première observation générale qu'il semble nécessaire de relever est la multiplicité des formes du réel qui composent l'œuvre. Ce concept, bien qu'applicable à nombre de thématiques composantes du poème est en particulier notable dans la construction des personnages et des modèles féminins. Nous avons pu constater que ces derniers ne sont pas conçus autour d'une idée fixe, comme pouvaient l'être les personnages féminins de la littérature médiévale. À l'inverse, le *Furieux* exalte la différence et promeut des portraits féminins davantage représentatifs de la réalité relative au monde connut par l'Arioste, tout en respectant certains codes littéraires traditionnels.

La transmission de cet héritage littéraire se retrouve en particulier autour de l'analogie entre femmes et amour. Bien que le chiasme initial du poème (« Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese io canto ») demande un effort d'interprétation personnelle au lecteur, qui peut aussi choisir d'associer les femmes à la guerre, ces dernières sont surtout rattachées à des motifs littéraires traditionnels. L'amour étant évidemment le point convergeant de ces thèmes, ceux-ci se déclinent autour des notions de beauté, de virginité et de mariage, autour desquels le statut social est encore primordial. En cela, bien que les personnages féminins soient multiples, comme l'illustrent les profils des femmes guerrières, ils symbolisent encore des archétypes, dont la représentation et l'apparence renvoyée au monde extérieur importe plus que le réel développement psychologique. Toutefois, si les modèles féminins

reflètent encore des types liés à l'amour, nous avons pu constater que c'est le rapport à l'amour et la conception de ce dernier que l'auteur a profondément modifié. Contrairement aux rôles de muses angéliques et d'objets passifs qu'elles occupaient dans la poésie médiévale, les femmes de l'Arioste occupent désormais une place active dans la recherche, la construction et la réalisation du sentiment amoureux, moins figé et plus universel.

De la même manière que pour le rattachement des femmes à l'amour, la misogynie caractéristique du texte relève d'une longue tradition littéraire déjà théorisée dans l'Antiquité grecque. Reflet du débat socio-culturel relatif à la *querelle des femmes*, le *Roland Furieux* aussi comporte des allusions ou des stéréotypes typiques de la misogynie ambiante, déjà bien ancrée dans les esprits de l'époque et qui l'est encore de nos jours. Si cette forme de misogynie « légère » n'est pas contestée au sein du poème, d'autres épisodes relatifs au mépris des femmes se voient déconstruits par le narrateur, grâce à des prises de positions et des interventions personnelles de ce dernier visant à rétablir l'intégrité des femmes. De manière générale, le narrateur ainsi que certains personnages semblent propices à l'innovation, notamment en ce qui concerne la considération croissante accordée aux femmes, et voient en la misogynie une justification de la menace que certains hommes éprouvent face à la déconstruction – très – progressive du principe de hiérarchisation intellectuelle des sexes.

Nous comprenons donc que même si les personnages féminins sont associés à des caractéristiques typiques de la littérature telles que l'amour ou la misogynie, l'auteur cherche à faire évoluer ces motifs en modifiant le rapport qu'entretiennent les personnages avec ces notions, et en contrebalançant de manière presque systématique un point de vue par un autre. Chimne Bateman remarque ainsi l'alternance concernant le traitement des femmes dans l'oeuvre : « His stance toward the female sex alternates between exaggerated complaint and lavish praise.»[272].

Nous avons pu observer que les « généreuses éloges » qu'évoque la chercheuse se retrouvent particulièrement dans les louanges des femmes et de leurs arts. Qu'il

272 Bateman J. Chimene, « Amazonian Knots », cit., p. 21.

s'agisse de femmes réelles ou de personnages imaginaires, l'Arioste valorise une plus juste reconnaissance à l'égard des activités intellectuelles féminines, qui ne sont pas apparues au temps du poète mais qui ont toujours existé: qu'il s'agisse de qualités politiques, artistiques ou scientifiques, l'Arioste met en place un rééquilibrage plus égalitaire des droits entre hommes et femmes et valorise la reconnaissance publique de ces derniers. En cela, le *Roland Furieux* atteint une dimension supérieure vis-à-vis de la simple imitation du roman de chevalerie. Il s'en dégage une volonté réformatrice, voire politique, afin d'instaurer un monde plus juste, sans distinctions de supériorité et d'infériorité relatives au sexe. Si cette volonté relève davantage d'une utopie que d'une réelle possibilité sociale – dans la mesure où encore aujourd'hui, cette indistinction n'existe pas ou peu –, l'Arioste montre dans ses vers son esprit réformateur en se dégageant d'une idéologie masculine de domination, et analyse au cours de divers épisodes comment le pouvoir doit être traité de manière juste et sage, et non en fonction de l'un ou de l'autre sexe.

Nous avons enfin pu constater que la mise en valeur de certains thèmes de société permettaient de classer le poème dans une ère de modernité. D'une part, la condamnation répétitive des violences sexuelles faites aux personnages féminins ainsi que l'intervention personnelle du narrateur contre ces violences contribuent à ancrer le poème dans la réalité et dans l'actualité de l'Arioste. De plus, l'écho et la réflexion que suscite ce thème encore aujourd'hui consolide la preuve de la modernité du poète ferrarais. En outre, les réflexions portées autour des concepts d'« identité sexuelle » et de « pluralité des désirs » semblent constituer une première approche aux questionnements relatifs aux études de genre, champs d'étude en tant que tel inexistant pour le XVIe siècle et domaine fortement d'actualité pour le XXIe siècle. Les personnages de l'Arioste contribuent en effet à interroger la construction typique des rôles de genres en sollicitant le lecteur sur les différentes conceptions relatives au façonnement des rôles féminins et masculins. En affirmant l'existence de la pluralité des identités et des désirs sans pour autant renier la norme établie, l'Arioste s'oppose à l'ancrage de la société dans un monde figé et pose les valeurs d'un nouveau monde en mouvement, dont son œuvre se fait l'écho. L'Arioste précurseur, donc ? Si l'on tend à

souligner l'exceptionnalité de l'émancipation féminine dans l'œuvre, l'on ne doit toutefois pas mettre de côté le contexte socio-culturel de sa rédaction. Le XVIe siècle est encore profondément imprégné de la domination masculine, et l'Arioste confirme sans cesse de manière implicite, selon les mœurs de l'époque, la position subalterne qu'occupent les femmes au sein de la société de la Renaissance.

Au vu des éléments que nous avons cités, il nous semble donc pouvoir affirmer qu'aucun équilibre réellement stable n'est apporté en ce qui concerne la représentation des femmes. Toutes les positions et les opinions sont interchangeables et analysées selon différents points de vue. Le lecteur est par conséquent le principal acteur dans la compréhension du *Furieux*, dans la mesure où l'auteur lui demande une tentative d'interprétation personnelle vis à vis de la *querelle* : en cela, nous rejoignons l'affirmation d'André Rochon, qui qualifie l'œuvre de l'Arioste de « poème de l'intelligence »[273]. En revanche, il nous semble également pouvoir dire qu'une tendance à l'acceptation de l'émancipation des femmes et de leurs droits est mise en valeur au cours des chants. Bien que l'on ne puisse pas parler d'un réel mouvement féministe *ante-litteram*, il se dégage des vers une volonté d'innovation, une volonté non uniforme, faite de contrastes, de contradictions, mais qui témoigne toutefois d'une évolution de la pensée relative à la question du rôle des femmes au sein de la société. La multiplicité des portraits féminins exposés au cours du poème en est la preuve : si tous sont différents, tous sont en revanche reliés par une caractéristique commune : la faillibilité des sens. Indulgent face aux faiblesses humaines, l'auteur s'éloigne de la conception figée du rôle angélique d'idéal des femmes, et explore l'intériorité de l'âme de ces dernières, dans leurs joies et leurs peines, dans leurs réussites et leurs erreurs, ce qui fait d'elles des personnages davantage réalistes. Nous en concluons donc que la question à poser n'est pas de savoir si l'idéologie ariostéenne tendait vers une position favorable ou défavorable vis-à-vis des femmes. Il s'agit à l'inverse de comprendre que le contraste narratologique entre « traditions » et « nouveautés » relatif à la représentation des femmes témoigne d'un débat social et politique tout à fait indissociable et contemporain au monde de l'Arioste : les oppositions et les contradictions n'existent en soi que pour

273 Rochon André, 2004, *Le Roland Furieux de l'Arioste : l'affirmation d'une pensée moderne*, France Archives, consulté le 05/04/2021.

refléter les diverses opinions de la société, tel une enquête intellectuelle sous le signe de l'ambivalence de la nature humaine.

Poème de la modernité, donc, où la problématisation du rôle de la femme et de la féminité est développée, explorée, assumée et valorisée, ce qui en fait un poème d'actualité, tant pour le monde de l'Arioste que pour le nôtre, au sein duquel le rôle social des femmes ainsi que leur plus juste acceptation au sein de la vie publique sont plus que jamais interrogés et revendiqués.

ANNEXES

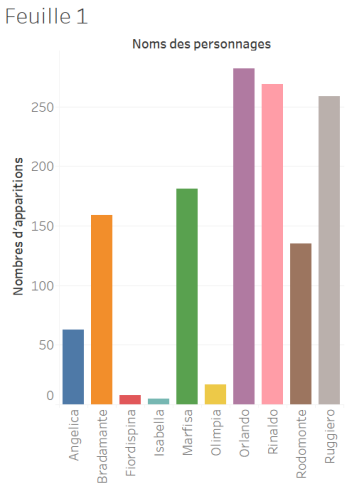


Figure 1: Rapport: Noms des personnages et nombres d'apparitions - Logiciel Voyant

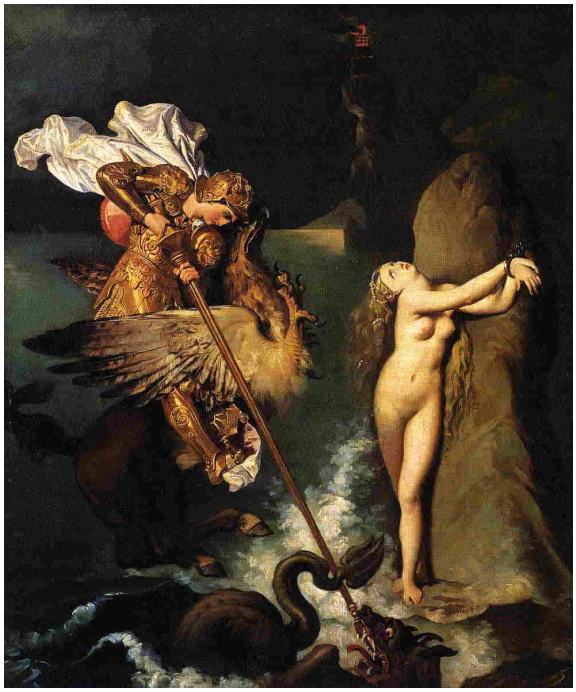


Figure 2: Roger délivrant Angélique - Jean-Auguste-Dominique-Ingres - 1819 - CC-O



Figure 3: Figure 3: Roger, monté sur son hippogriffe, délivre Angélique enchaînée et livrée en pâture à un monstre marin - Gustave Doré – 1879 - Bibliothèque Nationale de France

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES

- ARIOSTO Ludovico, *Orlando furioso e Cinque Canti*, éd. Remo Ceserani e Sergio Zatti, Turin, UTET, 1997, 2 vol.
- L'ARIOSTE, *Roland Furieux, présenté et raconté par Italo Calvino*, Paris, Flammarion,1982.
- L'ARIOSTE, *Roland Furieux*, préface d'Yves BONNEFOY et traduction de Franciscque REYNARD, Paris, Gallimard, 2003.
- L'Arioste, *Roland Furieux*, édition bilingue, traduction et notes de Michel ORCEL, présentation d'Italo CALVINO, Paris, Seuil, 2000
- BOCCACE Giovanni, *Corbaccio,* a cura di P.G. Ricci, Torino, Classici Ricciardi/Enaudi, Enaudi, 1977.
- CASTIGLIONE Baldassar, *Le livre du Courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel CHAPUIS par Alain PONS, Paris, éditions Gérard Lebovici, 1987.

ÉTUDES

- ALEXANDRE – GRAS Denise, *L'héroisme chevaleresque dans le* Roland Amoureux *de Boiardo*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1988.
- BAILLET Roger, *Le monde poétique de l'Arioste : Essai d'interprétation du Roland Furieux*, Lyon, Éditions l'Hermès, 1997
- BALDASSARRI Guido, *Lettura dell'Orlando Furioso*, vol. 1 & 2, Firenze, edizioni del Galluzzo, 2018.
- BARDECHE Maurice, *Histoire des femmes*, Paris, Stock, 1968.
- BELLINI Giovanna, MAZZONI Giovanni, *Ariosto e il Rinascimento*, Roma – Bari, editori Laterza, 1996.
- BERTINI Lucrezia, *Gli oggetti nell'*Orlando Furioso, Mémoire de Master en langue et littérature italienne, sous la direction de Sergio Zatti et de Giorgio Masi, Université de Pise, 2012.
- BRULÉ Pierre*, Les femmes grecques à l'époque classique,* Paris, Hachette, 2001.
- BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du "sexe"*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
- BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, préface d'Éric Fassin, Paris, La Découverte, 2005.
- CASSAGNES – BROUQUET Sophie, *Chevaleresses : une chevalerie au féminin*, Paris, Perrin, 2013.
- CECCHI Emilio e SAPEGNO Natalino, *Storia della letterarura italiana* : Quattrocento e l'Ariosto, Milano, Garzanti, 1966.
- DAUMAS Maurice, *Qu'est-ce que la misogynie*, Paris, Arkhe, 2017.
- DAUPHIN Cécile et FARGE Arlette (dir.), *De la violence des femmes*, Paris, Albin Michel, 1997.
- DA BARBERINO Francesco, *Reggimento e costumi di donna*, ed. critica a cura di Giuseppe E. Sansone, Roma, Zauli editore, 1995.

- DENZEL Valentina, *Les mille et un visages de la virago*, Paris, Texte remanié de Thèse de doctorat Histoire et Sémiologie du Texte et de l'Image Paris 7 2011, 2016.
- DERMENJIAN Geneviève, *La place des femmes dans l'histoire : une histoire mixte*, Belin, Paris, association Mnémosyne, 2010.
- DINI Chiara, *Ariosto : Guida all'Orlando Furioso*, Roma, Carocci, 2001.
- FERRONI Giulio, *Il contributo italiano alla storia del pensiero : letteratura*, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, 2018.
- FERRONI Giulio, CORTELLESSA Andrea, PANTANI Italo, TATTI Silvia, *Storia e testi della letteratura italiana, il mondo umanistico e signorile (1380-1494)*, Milano, Mondadori Università, 2002.
- FERRONI Giulio, *Da Bradamante a Ricciardetto. Interferenze testuali e scambi di sesso*, in COSTANZO DI Girolamo et PACCAGNELLA Ivano (dir.), *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, Palermo, Sellerio editore, 1982.
- GUIDI José, *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance : préjugés misogynes et aspirations nouvelles, Castiglione, Piccolomini, Bandello*, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1980.
- HAUVETTE Henri, *L'Arioste et la poésie chevaleresque à Ferrare au début du XVIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1927.
- HERITIER Françoise, PERROT Michelle, AGACINSKI Sylviane, BACHARAN Nicole, *La plus belle histoire des femmes*, Paris, Seuil, 2011.
- IZZO Annalisa (dir), *Lessico critico dell'Orlando Furioso*, Roma, Carocci editore, 2016.
- JABLONKA Ivan, *Des hommes justes : du patriarcat aux nouvelles masculinités*, Paris, Seuil, 2019.
- JOSSA Stefano, *Ariosto*, Bologna, Il Mulino, 2009.

- LAZARD Madeleine, Images littéraires de la femme à la Renaissance, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.
- LEDUC Guyonne (dir.), *Travestissement féminin et liberté(s)*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- MATTHEWS GRIECO Sarah F, Ange ou diablesse : la représentation de la femme au XVIe siècle , Paris, Flammarion, 1991.
- MÉNIEL Bruno, « La vierge guerrière dans le poème épique de la Renaissance, en Italie et en France », in BOUTET Dominique (dir.), *Le romanesque dans l'épique*, Actes du colloque du Groupe de recherche sur l'Épique de l'Université de Paris X-Nanterre (22-23 mars 2002), Paris, Littérales, 2003.
- MUSACCHIO *Enrico, Amore ragione e follia : una rilettura dell'Orlando Furioso*, Roma, Bulzoni editore, 1983.
- PAOLISSO Italo, *Orlando Furioso: parte seconda: i personaggi – la critica,* Roma, Ciranna, 1968.
- PERNOUD Régine, *La femme au temps des cathédrales*, Paris, Stock, 1980.
- POIRIER Guy, *L'homosexualité dans l'imaginaire de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1996.
- RAJNA Pio, *Le fonti dell'Orlando furioso*, Firenze, Sansoni, 1975 (1re éd., 1876).
- RENAUDET Augustin, *Humanisme et Renaissance*, Genève, Librairie E.Droz, 1958.
- ROCKE Michael, *Forbidden Friendships. Homosexuality and male culture in Renaissance Florence*, Oxford, Oxford University Press, 1996.
- SAPEGNO Maria Serena, DE BERNARDIS Ilenia, PERROTTA Annalisa, *Critica clandestina? Studi letterari femministi in Italia - Atti del convegno - Sapienza Università di Roma - 3-4 dicembre 2015*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2017.
- SANTORO Mario, *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori editore, 1989.

- SAVARESE Gennaro, *Il "Furioso" e la cultura del Rinascimento*, Roma, Bulzoni editore, 1984.
- STEINBERG Sylvie, *La confusion des sexes*, Paris, Fayard, 2001.
- STEINBERG Sylvie, LEDUC Guyonne, BARD Christine, *Travestissement féminin et liberté(s),* Paris, l'Harmattan, 2006.
- VANNUCCI Marcello, *Le grandi donne del Rinascimento italiano*, Roma, Newton & Compton editori, 2004.
- VILLA Alessandra, *Istruire e rappresentare Isabella d'Este*. *Il libro « De natura de Amore » di Mario Equicola*, Lucca, Pacini Fazzi, 2006.
- VILLORESI Marco, *La letteratura cavalleresca : dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci editore, 2000.
- ZANINI – CORDI Irene : *Donne sciolte : abbandono ed identità femminile nella letteratura italiana,* Ravenne, Longo, 2008.

ARTICLES EN LIGNE

- ANITCHKOFF, A M. Eugène, and N. IIVANOFF. « Le Roland Furieux et la querelle des femmes au XVIe. » Vol 19, 1932, *Revue du Seizième Siècle.* URL : https://www.jstor.org/stable/41852004.
- BATEMAN J. Chimène, « Amazonian Knots: Gender, Genre, and Ariosto's Women Warriors. » Vol. 122, no. 1, 2007, *MLN*. URL: https://www.jstor.org/stable/4490786.
- DE CAPITANI Patrizia, « Angelica da Ariosto a Boiardo : Un percorso a ritroso. Proposta di lettura di Orlando Furioso XIX 18-33 », no. 22, 2012, *Chroniques italiennes.* URL: http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/numeros/Web22.html.
- DE RASSE Marie « Travestissement et transvestisme féminin à la fin du Moyen Âge », no. 25, 2013, *Questes.* URL : https://journals.openedition.org/questes/81.
- DENZEL Valentina Irena, « Bradamante et Fleurdépine. L'amour impossible du *Roland furieux* (1532) », no. 2, Automne 2009, *Genre, sexualité & société.* URL: https://journals.openedition.org/gss/1273.
- DENZEL Valentina Irina, « Entre amitié et amour – l'homosexualité masculine dans le *Roland furieux* (1532) de Ludovico Ariosto », n. 22, septembre 2008, *Loxias*, URL: http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2519.
- DOROTHEE Vincent, « Femmes fortes et Amazones: Les figures féminines belliqueuses et les festivités princières au sein des échanges franco-lorrains, (1580-1652) » bouquet VI, novembre 2014, *Le Verger*, URL : http://cornucopia16.com/blog/2014/11/30/le-verger-bouquet-vi-la-fete-a-la-renaissance/.
- FRANCIOLLI Edoardo, « Le figure femminili dell'Orlando Furioso », Vol. 29, 1960, *Quaderni grigionitaliani.* URL : https://www.e-periodica.ch/digbib/volumes?UID=qgi-001.

- GAUDILLAT CAUTELA Stéphanie, « Questions de mot. Le « viol » au XVI^{e} siècle, un crime contre les femmes ? », no. 24, 2006, *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, URL : https://journals.openedition.org/clio/3932.
- HOUZIAUX Alain, « L'idéal de chasteté dès les débuts du christianisme, pourquoi ? », no. 83, 2008, *Études théologiques et religieuses.*URL : https://www.cairn.info/revue-etudes-theologiques-et-religieuses-2008-1-page-73.htm.

- IZZO Annalisa, « Misoginia e filoginia nell'Orlando Furioso », no. 22, 01/2012, *Chroniques italiennes* web. URL: http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/numeros/Web22.html.
- JOSSA Stefano, « Otre la tradizione romanzesca: Rinaldo e l' "aspra legge di Scozia » (Orlando Furioso, IV – V) » , no. 19, 01/2012, *Chroniques italiennes web*. URL: http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/numeros/Web19.html.
- KELLY Joan, « Les femmes ont-elles connu une Renaissance ? », no. 36, 2019, *Tracés. Revue de Sciences humaines*, URL : https://journals.openedition.org/traces/9684.
- MAC CARTHY Ita, « Marfisa and Gender Performance in the Orlando Furioso », no. 60, 09/2005, *Italian Studies,* URL : https://www.researchgate.net/publication/233585651_Marfisa_and_Gender_Performance_in_the_Orlando_Furioso.
- PETTINELLI Rosanna Alhaique. « Figure femminili nella tradizione cavalleresca tra Quattro e Cinquecento », Vol. 21, no. 2/3, 1992, *Italianistica: Rivista Di Letteratura Italiana.* URL : https://www.jstor.org/stable/44000485?seq=1.
- REGAN Lisa K. « Ariosto's Threshold Patron: Isabella D'Este in the "Orlando Furioso". » Vol. 120, no. 1, 2005, *MLN*. URL : https://www.jstor.org/stable/3252027?seq=1.

- SHEMEK Deanna, « Of Women, Knights, Arms and Love: The Querelles des Femmes in Ariosto's poem », Vol. 104, no. 1, 1989, *MLN.* URL : https://www.jstor.org/stable/2904992?seq=1.
- SHEMEK Deanna, « That elusive object of desire : Angelica in the « Orlando Furioso », Vol. 7, 1989, *Annali d'Italianistica.* URL : https://www.jstor.org/stable/24003862.
- STOPPINO Eleonora, « Genealogies of Fiction. Women Warriors and the Dynastic Imagination in the Orlando Furioso », Vol. 1, no. 2, 2013, *Carte Romanze*. URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctt1c5cj9t.
- TOMALIN Margaret. « Bradamante and Marfisa: An Analysis of the "Guerriere" of the "Orlando Furioso." » Vol. 71, no. 3, *The Modern Language Review.* URL : https://www.jstor.org/stable/3725747.

SITES INTERNETS

- Dictionnaire Le Robert en ligne, « Virago », URL : https://dictionnaire.lerobert.com/definition/virago.

- Gesbert Olivia, Jablonka Ivan, *La grande table des idées, Comment réinventer le masculin après #metoo*, France Culture, 03/09/2019, 34 mn, URL : https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-idees/comment-reinventer-le-masculin-apres-metoo.

- Jeanneney Jean-Noël, Vigarello Georges, *Concordance des temps, Le viol : histoire d'un crime*, France Culture, 12/01/2013, 59 mn, URL : https://www.franceculture.fr/emissions/concordance-des-temps/le-viol-histoire-dun-crime.

- Pignatti Franco, (1995), *FEDELE Cassandra*, Treccani, URL : https://www.treccani.it/enciclopedia/cassandra-fedele_(Dizionario-Biografico)/.

- Rochon André, (2004), *Le Roland furieux de l'Arioste : l'affirmation d'une pensée moderne,* France Archives*, URL : https://francearchives.fr/fr/commemo/recueil-2004/39931*

- Salmona Muriel, (2015, 12 Octobre). *Les viols ne sont-ils pas une fatalité liée à une pulsion irrépressible chez les hommes ?*, Atlantico, URL : https://atlantico.fr/article/decryptage/les-viols-ne-sont-ils-pas-une-fatalite-liee-a-

une-pulsion-irrepressible-chez-les-hommes—violences-sexuelles--les-40-questions-reponses-incontournables-muriel-salmona-dunod-.

- Simonnet Dominique, (2016, 23 juillet), *Le sexe au Moyen Age : « Le corps est assimilé à un lieu de débauche »*, Interview de Jacques Le Goff, L'Express, URL : https://www.lexpress.fr/actualite/societe/sexualite/le-sexe-au-moyen-age-le-corps-est-assimile-a-un-lieu-de-debauche_491720.html.

- Vinas Agnès, (2019, 04 mars), *Satire VI de Juvénal*, Méditeranées, URL : https://mediterranees.net/litterature/juvenal/satire6.html.

- Wikipedia, *Sexualité dans la Rome Antique*, dernière modification le 30/03/2021, URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Sexualit%C3%A9_dans_la_Rome_antique.

- Wikipedia, *Giuliano de' Medici*, dernière modification le 31/01/2021, URL : https://it.wikipedia.org/wiki/Giuliano_de%27_Medici.

RÉSUMÉ FRANÇAIS

Dans sa célèbre étude *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Pio Rajna disait : « In un libro d'argomento cavalleresco, il sesso gentile ha un diritto incontestabile di precedenza »[274]. En se basant sur la citation du célèbre philologue, ce mémoire se propose d'étudier la question à la fois problématique et centrale de la place des femmes au sein du chef-d'œuvre de l'Arioste, le *Roland Furieux*.

Si au XVIe siècle, époque où les débats concernant le rôle des femmes au sein de la société, communément nommés « querelle des femmes » faisaient rage, le *Roland Furieux* en est l'un des exemple les plus frappants.

En se basant sur les différentes voix, portées par le narrateur et par les personnages eux-même, nous avons souhaité souligner l'oscillation de la représentation des femmes au sein de l'œuvre. En passant des vulgaires stéréotypes misogynes à l'encensement des qualités artistiques des femmes jusqu'au questionnement sur le genre et la féminité, nous avons essayé de mettre en lumière l'ampleur et la diversité des portraits féminins que l'auteur dépeint. En choisissant de modeler ses personnages selon un modèle de pluralité, ce dernier témoigne d'une volonté de s'éloigner de l'icône féminin traditionnellement angélique. En ce sens, nous avons choisi de traiter la question de la représentation des femmes en rapport avec les changements sociétaux que le XVIe siècle offrit à ces dernières, et selon le rapport dualistique entre les notions d'« ancien » et de « moderne ».

Malgré le laps de temps entre la parution de l'œuvre et notre siècle, la question féminine est traitée par l'Arioste avec une modernité qui, encore aujourd'hui, ne cesse d'étonner le lecteur contemporain.

Mots clés: XVIe siècle, femmes, féminité, représentation, genre, misogynie, éloge.

274 Rajna Pio, *Le fonti,*, *op. cit.,* p. 43.

RÉSUMÉ ITALIEN

Nel suo famoso lavoro *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Pio Rajna diceva : « In un libro d'argomento cavalleresco, il sesso gentile ha un diritto incontestabile di precedenza. [275]». In base alla citazione del famoso filologo, questa tesi intende studiare la questione problematica, e nel contempo centrale, del posto delle donne nel capolavoro dell'Ariosto, l'*Orlando Furioso*.

In un epoca in cui i dibattiti relativi al ruolo delle donne nella società, comunemente chiamati "querelle des femmes" infuriavano, *L'Orlando Furioso* ne fu uno degli esempi più evidenti.

Prendendo appoggio sulle diverse voci, portate sia dal narratore che dai personaggi, abbiamo voluto sottolineare l'oscillazione della rappresentazione delle donne in seno all'opera. Dai banali stereotipi misogini alla celebrazione delle qualità artistiche delle donne fino alla problematica del genere e della femminilità, abbiamo tentato di mettere in luce la vastità e la diversità dei ritratti femminili che l'autore dipinge. Scegliendo di costruire i suoi personaggi secondo un modello di pluralità, quest'ultimo dimostra una volontà di allontanarsi dall'icona femminile tradizionalmente angelica. In questo senso, abbiamo scelto di trattare la questione della rappresentazione delle donne con riferimento ai cambiamenti sociali che il XVIe secolo offrì a queste ultime, e secondo il rapporto dualistico tra le nozioni di "antico" e di "moderno".

Nonostante il lasso di tempo trascorso dalla pubblicazione dell'opera fino al nostro secolo, la questione femminile è studiata dall'Ariosto con una modernità che ancora oggi continua a stupire il lettore contemporaneo.

Parole chiavi: XVIe secolo, donne, femminilità, rappresentazione, genere, misoginia, elogio.

275 Rajna Pio, *Le fonti,*, *op. cit.,* p. 43.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 7

PARTIE I : UN PROFIL DE LA FEMME CONVENTIONNEL, HÉRITIER D'UNE LONGUE TRADITION CULTURELLE 16

CHAPITRE 1 : L'ARCHÉTYPE DE LA FEMME COMME CONSTRUCTION LITTÉRAIRE 17

SECTION 1 : DES ÉLÉMENTS DE DESCRIPTION CLASSIQUES 17

§ 1 : La beauté....17

§ 2 : La virginité....24

§ 3 : Mariage et spiritualité....30

SECTION 2 : LES FEMMES COMME INCARNATIONS DE L'ÉROS 35

§ 1 : Bradamante, une femme amoureuse avant tout....36

§ 2 : Angélique et l'amour sensuel....39

§ 3 : Isabelle et l'amour héroïque....40

SECTION 3 : L'*EGREGIA BELLATRIX*, OU LA RENAISSANCE CHRÉTIENNE DE L'AMAZONE 42

§ 1 : Marphise....43

§ 2 : Bradamante....47

CHAPITRE 2 : LA MISOGYNIE COMME EXALTATION DE L'IMPERFECTION FÉMININE 51

SECTION 1 : DES ÉVOCATIONS PEU AVANTAGEUSES DES FEMMES 52

§ 1 : Femme ingrate....52

§ 2 : La cruauté, une caractéristique immuable propre aux femmes ?....58

SECTION 2 : DEUX FORTS PERSONNAGES MISOGYNES, OU L'AFFIRMATION DE LA PUISSANCE VIRILE 64

§ 1 : Rodomont....65

§ 2 : Roi Marganor....69

SECTION 3 : DE L'INFIDÉLITÉ DES FEMMES 74

§ 1 : Renaud et la « prova del nappo »....74

§ 2 : Un contre – exemple de la sagesse de Renaud : le châtelain....78

§ 3 : Fiammetta et la preuve constante de l'infidélité féminine....83

PARTIE II : UN TRAITEMENT DE LA FEMME TEINTÉ DE MODERNITÉ, ÉCHO D'UNE SOCIÉTÉ EN ÉVOLUTION 88

CHAPITRE 1 : LA CENTRALITÉ DE LA DÉFENSE DU DROIT DES FEMMES 89

SECTION 1 : UNE JUSTE RECONNAISSANCE DE LEURS MÉRITES 90

§ 1 : Femmes de la maison d'Este....90

§ 2 : Femmes méritantes de par leurs arts....95

§ 3 : Une déclaration de reconnaissance personnelle envers les femmes....101

SECTION 2 : UN DÉTACHEMENT DE LA REPRÉSENTATION *STILNOVISTICA* DU FÉMININ 105

§ 1 : Angélique et la fugue....106

§ 2 : De la faiblesse des femmes....110

§ 3 : Femmes malignes, femmes mauvaises....115

SECTION 3 : DE L'ÉGALITÉ HOMMES-FEMMES ? 122

§ 1 : Le gouvernement des femmes....122

§ 2 : *L'« aspra legge » di Scozia*....126

CHAPITRE 2 : UNE MISE EN LUMIÈRE DE THÈMES DE SOCIÉTÉ 131

SECTION 1 : LA REPRÉSENTATION DU VIOL 132

§ 1 : L'idéal de la rupture de la virginité....133

§ 2 : Le viol comme symbole de bestialité....140

§ 3 : Violence et honneur....147

SECTION 2 : L'APOGÉE DU QUESTIONNEMENT SUR LE GENRE : TRAVESTISSEMENTS ET HOMOSEXUALITÉS 154

§ 1 : Roger, un homme efféminé ?....155

§ 2 : Le profil de la virago....160

§ 3 : Fiordispina innamorata....164

§ 4 : Ricciardetto et l'apogée de la subversion du genre....171

CONCLUSION 176

ANNEXES 181

BIBLIOGRAPHIE 183

RÉSUMÉ FRANÇAIS 193

RÉSUMÉ ITALIEN 194