

Le paradigme narratif mythologique dans *l'Inamoramento de Orlando* de Boiardo : de l'idéal héroïque au modèle de l'homme de cour

*Il paradigma narrativo mitologico nell'Inamoramento de Orlando di Boiardo:
dall'ideale eroico al modello dell'uomo di corte*

Patrizia De Capitani



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cei/1031>

DOI : 10.4000/cei.1031

ISSN : 2260-779X

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 31 octobre 2012

Pagination : 111-134

ISBN : 978-2-84310-234-9

ISSN : 1770-9571

Référence électronique

Patrizia De Capitani, « Le paradigme narratif mythologique dans *l'Inamoramento de Orlando* de Boiardo : de l'idéal héroïque au modèle de l'homme de cour », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 15 | 2012, mis en ligne le 30 avril 2014, consulté le 27 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cei/1031> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cei.1031>

LE PARADIGME NARRATIF MYTHOLOGIQUE
DANS L'*INAMORAMENTO DE ORLANDO* DE BOIARDO :
DE L'IDÉAL HÉROÏQUE
AU MODÈLE DE L'HOMME DE COUR

Patrizia De Capitani
Université Stendhal - Grenoble 3

À l'époque humaniste, la notion d'héroïsme, associée par Aristote à la démesure, le héros étant celui dont la vertu excède la mesure ordinaire, inclut, outre la vertu guerrière, diverses autres qualités humaines d'ordre moral et intellectuel. Ainsi Georg Weise rappelle-t-il qu'Érasme comparait le chancelier de Bourgogne à des héros comme Hercule et Thésée en raison de l'énergie qu'il consacrait à sa tâche. Si le caractère exceptionnel demeure toujours le noyau essentiel de l'héroïsme, sous l'influence de la culture classique, les humanistes y associent des qualités telles que la *magnanimitas* (grandeur d'âme), la *generositas*, la *maiestas*, la *dignitas* et la *gravitas*¹. Ces notions confèrent à la démesure qui caractérise la vertu héroïque une ouverture vers une dimension d'exemplarité et introduisent l'idée d'une vertu vers laquelle il serait possible de tendre dans un but d'amélioration. Autrement dit, la culture humaniste vise à rendre l'héroïsme moins exclusif et plus accessible par un travail patient et constant sur soi qu'on pourrait définir comme une éducation à la vertu et au dépassement raisonné de ses propres limites. Mais à qui s'adressent des humanistes comme Érasme et Alberti lorsqu'ils promeuvent cette nouvelle notion d'héroïsme ? Dans quel type d'œuvre littéraire l'héroïsme humaniste est-il le plus susceptible de se déployer ? Cette question se révèle particulièrement cruciale lorsqu'on se propose d'analyser la notion d'héroïsme dans la plus importante narration chevaleresque, avec le *Morgante*

1. G. Weise, *L'Ideale eroico del Rinascimento e le sue premesse umanistiche*, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 1961, p. 80, 99 et 182-183.



de Pulci, de la fin du xv^e siècle, c'est-à-dire l'*Inamoramento de Orlando* de Boiardo². L'œuvre chevaleresque célèbre par définition la vertu guerrière : qu'en est-il de la représentation de l'héroïsme et quelle valeur assument les qualités héroïques héritées de la tradition féodale médiévale dans la narration de Boiardo, auteur profondément marqué par la culture humaniste et donc par les auteurs de l'Antiquité? Un nouveau modèle de héros émerge-t-il du contact entre les deux traditions inspiratrices de l'*Inamoramento*? Éventuellement à quel public s'adresse ce nouveau modèle de héros et peut-on dire qu'il constitue un modèle? Si oui, ce modèle se veut-il exemplaire, normatif pour le public visé ou bien ne s'agit-il que d'une suggestion littéraire? Telles sont les questions auxquelles nous allons tenter de répondre.

Pour analyser l'idée d'héroïsme qui se dégage de l'*Inamoramento de Orlando*, nous étudierons le traitement que subit dans cette œuvre non pas un personnage, mais ce que Cristina Montagnani a pertinemment désigné « le modèle narratif herculéen ». Ce modèle narratif intéresse Boiardo parce qu'il présente des analogies avec la situation de la narration chevaleresque. Dans le mythe classique d'Hercule, nous avons un antagoniste en la personne d'Eurysthée, instrument de la vengeance de Junon, ennemie mortelle d'Hercule issu de l'adultère de Jupiter avec Alcène, laquelle confie au héros des missions impossibles à réaliser dans l'espoir qu'il périsse. Contre toute attente, Hercule, grâce à ses qualités mais aussi à l'aide d'adjuvants rencontrés pas hasard, réussit. Ce même schéma se retrouve dans la narration chevaleresque où le commanditaire de l'exploit est une dame, souvent capricieuse et perverse à l'instar de presque toutes les dames de l'*Inamoramento*. Il s'agit de voir comment Boiardo exploite ces éléments constitutifs du mythe. Le mythe d'Hercule se révèle en outre particulièrement intéressant pour les liens qu'il entretient avec la personne du duc Ercole, le dédicataire de l'*Inamoramento* et le seigneur du comte de Scandiano. En effet, comme l'observe Antonia Tissoni Benvenuti, toute réécriture des mythes classiques naît de l'urgence de leur associer une signification actuelle et c'est justement cette inépuisable possibilité d'accueillir un sens nouveau qui garantit la survie des mythes³.

2. Nous utilisons le titre courant depuis la parution de l'édition critique de l'œuvre : A. Tissoni Benvenuti et C. Montagnani (éd.), M. M. Boiardo, *L'Inamoramento de Orlando*, Milan-Naples, Ricciardi, 1999, 2 vol. Il s'agit de notre édition de référence d'où proviennent toutes nos citations.

3. A. Tissoni Benvenuti, « Il mito di Ercole. Aspetti della ricezione dell'antico alla corte estense nel primo Quattrocento », dans *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padoue, Editoriale Programma, 1993, 3 vol., vol. I, p. 775.

Exemples de réemploi de la narration mythologique : fragmentation et contamination

En analysant l'épisode de la destruction du jardin de Falerina par Orlando (*Inamoramento*, II IV-V)⁴, Cristina Montagnani observe que « le modèle narratif herculéen » y est présenté sous la forme de segments dispersés que l'auteur recompose en une sorte de puzzle qui peut au premier abord décontenancer le lecteur⁵. Vérifions cette remarque à partir du modèle narratif de la conquête des pommes d'or situées dans le jardin des Hespérides qui constitue l'un des travaux d'Hercule les plus connus.

Ce motif se trouve activé une première fois non pas dans l'action principale, mais dans une digression de l'œuvre de Boiardo, en l'occurrence la très célèbre nouvelle d'Iroldo, Tisbina et Prasildo (I XII). Prasildo, qui tient ici le rôle d'Hercule, est envoyé par sa bien aimée Tisbina dans l'« Orto di Medusa » cueillir une branche d'un arbre fabuleux (« *Et è chiamato il Tronco de il Tesoro, / Che ha pomi di smiraldi e rami d'oro* », I XII, 27, v. 7-8) qu'il doit ramener s'il veut obtenir en échange l'amour de la belle. Comme il se doit dans une nouvelle courtoise, la commanditaire de l'exploit est une dame dont le but est d'engager Prasildo dans une quête impossible pour qu'il l'oublie définitivement, puisqu'elle est déjà liée à Iroldo (I XII, 30-31). Après un long voyage, Prasildo atteint le jardin situé sur la côte de l'Afrique du nord comme dans la légende herculéenne⁶. D'après certaines versions de ce travail, Hercule tombait au cours de son périple sur Prométhée qu'il délivrait de ses chaînes. Ce dernier, en signe de reconnaissance, lui prodiguait d'importants conseils pour cueillir les fruits d'or. Chez Boiardo, ce rôle d'adjuvant est incarné par un *palmiero*, sorte de pèlerin solitaire, figure récurrente du roman chevaleresque, qui explique à Prasildo comment se comporter pour réussir⁷.

4. Nous laissons de côté les parties de la narration où le nom d'Hercule est simplement évoqué comme emblème de force et de courage, notamment en I XVI, 6 ; I XXVII, 28 ; II XXVIII, 12 ou encore en II XXI, 59 ; II XXVII, 55.

5. « *Il modello narrativo erculeo nel Giardino di Falerina appare frantumato in diversi segmenti, ricomposti dal poeta in una sorta di mirabile puzzle che può, sulle prime, depistare il lettore.* » (C. Montagnani, « Fra mito e magia », dans Id., « *Andando con lor dame in aventura* ». *Percorsi estensi*, Galatina [Lecce], Mario Congedo Editore, 2004, p. 75)

6. La culture géographique de Boiardo est précise et étendue, grâce aussi à l'impulsion que les Este donèrent à l'étude de la discipline géographique. La cour de Borso d'Este fut l'un des premiers centres d'études cosmographiques du xv^e siècle ; voir S. Caramella, « L'Asia nell'*Orlando innamorato* », *Bollettino della Reale Società Geografica Italiana*, série V, vol. XII, 1923, p. 47-49.

7. « *Et era gionto nei monti di Barca, / Dove un palmier canuto ebe trovato* » (II XI, 32, v. 5-6) ; en I V, 57, v. 4 un *palmiero*, dont l'enfant a été ravi par un géant, donne à Orlando un livre avec les réponses aux énigmes que lui posera un être monstrueux (le sphinx). Cette rencontre d'Orlando avec le *palmiero* rappelle celle d'Hercule avec Molochos, digression à l'intérieur de l'exploit du lion de Némée. Celui-ci était un pauvre paysan vivant

L'ennemi à abattre par le chevalier n'est pas le dragon insomniaque qui, dans le récit antique, garde l'arbre aux fruits d'or, mais Medusa, figure-clé du mythe de Persée et qui avait le pouvoir de pétrifier ceux qui la regardaient. La Medusa de Boiardo ne transforme pas en pierre ceux qui contemplent son visage, mais provoque l'oubli. Elle n'est pas, en effet, l'horrible Gorgone de la légende de Persée, mais une très jolie jeune fille. En effet, Medusa, avant de devenir l'être monstrueux que nous connaissons, était d'une remarquable beauté⁸ et fut transformée en monstre pour être punie, selon les traditions, soit pour son orgueil excessif soit pour avoir été violée par Poséidon, qui s'était épris d'elle, dans le temple d'Athéna. Toute cette histoire de Medusa est reprise par Pietro Andrea dei Bassi, fonctionnaire de la cour de Niccolò III d'Este, père de Ercole I, dans son ouvrage *Le Fatiche d'Ercole*, rédigé entre 1430 et 1441, année de la mort de Niccolò. Dans l'œuvre de Bassi, sorte de manuel mythologique à l'intention du marquis d'Este et que son auteur définit « roman », les travaux d'Hercule sont souvent interpolés avec les exploits d'autres héros de la mythologie dont Persée. L'autre point du récit où l'influence de Bassi, via la contamination entre le mythe d'Hercule et de Persée, se fait le plus sentir dans ce passage de l'*Inamoramento*, concerne l'ingénieux bouclier-miroir dont se sert Prasildo pour éviter de regarder Medusa directement⁹. Selon la tradition classique, Athéna donnait à Persée un bouclier poli comme un miroir, qui devient chez Bassi un bouclier de crystal ; en effet, Persée se rend « *a queste isole Dorchide dove Medusa dimorava, armato de uno scudo de cristallo doppo al quale dimorando tutte le cosse anançi a lui poste discerneva sença essere visto lui* » (p. 50). Même la manière qu'a Medusa de disparaître en s'envolant dans les airs (« *E via per l'aria se ne va ligiera* », I XII, 39, v. 6) semble constituer un souvenir du mythe de Persée qui se déplaçait dans les airs (Ovide, *Métamorphoses*, IV, 602-629)¹⁰.

La conclusion de l'exploit de Prasildo dans l'« Orto di Medusa » est tributaire de la tradition courtoise-médiévale et non de la mythologie. Une fois

près de Némée dont le fils avait été dévoré par le lion et qui accueillit Hercule avec tous les honneurs. Pour avoir une idée générale sur les rôles de pèlerins, d'ermite, de moines dans le roman chevaleresque, on peut se reporter à l'œuvre de P. Bretel, *Les Ermites et les moines dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1995, notamment au chap. VIII, « Diversité des modes d'existence de l'éremitisme », p. 185-220.

8. « *Aveva questo Phorcho tre figliole nominate l'una Medusa, l'altra Stennio, e l'altra Euriale: ciascuna bella e di tanta belleça pari, che era meravigliosa cosa: de una sola cosa Medusa le doe sorelle avanzava: che non aveva li capilli solamente fulgidi e belli: ma proprio oro parevano.* » (Pietro Andrea dei Bassi, *Le Fatiche d'Ercole*, Ferrare, Augustinus Carnerius, 1475, p. 49)

9. Le *palmiero* dit à Prasildo qu'il lui faut « *uno specchio aver per scudo, / Dove la dama veda sua beltate* » (*Inam.*, I XII, 35, v. 1-2); arrivé auprès de Medusa, Prasildo utilise le bouclier pour protéger ses yeux de la vue de Medusa : « *De uno specchio avia il Baron coperto il viso* » (38, v. 3).

10. À propos de Persée, Bassi rappelle que « *da Mercurio suo fratello ge [à Persée] furno prestate le ale* » (p. 50).

Médusa éloignée du « *Tronco dil Tesor* », Prasildo s'empare d'une branche de cet arbre précieux. Une partie de cette branche est pour Tisbina, mais une autre est pour « Richeza », figure allégorique qui garde la sortie du verger de Medusa, alors que « Povertà » en garde l'entrée. Si l'entrée par la voie de la Pauvreté n'avait posé aucun problème à Prasildo, le *palmiero* lui avait expliqué que pour pouvoir sortir il fallait qu'il donne à Richesse une partie de la branche arrachée au Tronc du Trésor. La signification de ces deux allégories, évidente pour le public de Boiardo, l'est un peu moins pour le lecteur moderne. La porte de Pauvreté est toujours ouverte, puisqu'il est plus facile d'être ou de devenir pauvre que riche ; de plus, le poète confère à cette porte une mauvaise apparence, parce que, précisément, la pauvreté n'a rien de beau et est un fléau que tout le monde voudrait éviter¹¹. En revanche, les difficultés que Prasildo rencontre à sortir par la porte du jardin gardée par Richesse évoquent les épreuves et les dangers que comporte le fait de s'enrichir ou d'être riche ; de plus, Richesse est accompagnée d'Avarice, c'est-à-dire par la représentation allégorique de la convoitise. Mais le poète s'empresse de préciser que Prasildo, ainsi que les nobles chevaliers de l'*Inamoramento*, méprisent toute forme de convoitise. Le mobile de leurs actions n'est en effet jamais le désir de biens matériels, mais plutôt un idéal de gloire et de perfection. Ces suggestions allégoriques proviennent essentiellement du *Roman de la Rose* qui est l'une des sources principales, sinon la source primaire, de l'allégorisme de Boiardo¹².

La suite de la nouvelle de Prasildo, Iroldo et Tisbina n'a plus de liens directs avec le mythe classique, mais il convient de l'évoquer pour comprendre le procédé de contamination de sources adopté par le comte de Scandiano. Le retour de Prasildo et son succès provoquent le désespoir autant d'Iroldo que de Tisbina, laquelle toutefois, fidèle à sa promesse, décide de se rendre à Prasildo. Cependant, avant d'aller chez lui, elle absorbe un poison avec Iroldo. Prasildo, ayant appris le désespoir de Tisbina, ne prend d'elle qu'un baiser et la renvoie à son amant. Le poison ayant été substitué par un somnifère à la dernière minute, les deux amoureux survivent, mais Iroldo, très touché par l'extrême courtoisie de Prasildo, lui cède Tisbina qui accepte très vite cette issue heureuse (I XII, 43-90). Nous reviendrons par la suite sur la signification de cette solution ; pour l'instant contentons-nous de constater la coupure nette entre l'exploit de Prasildo, imité de sources mythologiques, et l'issue de la nouvelle.

11. « *Perché convien intrar per Povertate: / Di quella porta è lo aspeto più crudo / Che altra cosa de il mondo, in veritate, / Ché tuto il mal si trova da quel lato / E, quel ch'è pegio, ognon vien caleffato.* » (*Inam.*, I XII, 35, v. 4-8)

12. Pour plus de détails sur les relations entre l'aventure de Prasildo et le *Roman de la Rose*, voir les notes aux strophes I XII, 35-41 de notre édition de référence.

Celle-ci s'inspire de la tradition de la nouvelle, caractérisée par un esprit réaliste et bourgeois, et plus généralement romanesque notamment en ce qui concerne le motif du faux poison¹³.

La nouvelle de Tisbina, Iroldo et Prasildo est le seul moment du poème qui reprenne dans son intégralité un des travaux d'Hercule, cependant le modèle narratif herculéen revient dans bien d'autres endroits de l'œuvre. Ne pouvant pas les examiner tous, évoquons-en deux autres qui nous paraissent particulièrement significatifs pour l'illustration de notre propos.

Le paradigme herculéen revient dans l'épisode de la destruction du jardin de Falerina lorsque Orlando coupe la plante qui campe au milieu du jardin de la cruelle enchanteresse. Pour y parvenir, il doit en effet faire appel à son astuce et construire une énorme grille avec des branches et des mottes de terre sous laquelle il se protège, avec succès, de la pluie de pommes d'or géantes qui tombent de l'arbre et qui risquent de le tuer :

[...]

*Taglia d'un fagio le rame frondose,
Subitamente e' fece una gradicia:
Crosta di prato e terra su vi pose,
Poi sopra ale sue spale et ala testa
Stretta la lega, e va che non s'aresta.*
(II v, 10, v. 4-8)

Cette image d'Orlando qui plie sous le poids de la grille recouverte de terre et de pommes géantes rappelle curieusement Atlas portant la terre sur ses épaules. Selon certains récits de la tradition herculéenne, le héros, avant d'aller cueillir les pommes d'or dans le jardin des Hespérides, demandait l'aide d'Atlas. Ce dernier la lui accordait, à condition qu'Hercule porte la terre sur ses épaules le temps qu'il aille cueillir les pommes d'or. Hercule acceptait, mais à son retour Atlas ne voulait plus reprendre la terre sur ses épaules. Grâce à une astuce, Hercule parvenait enfin à la lui repasser. Cet épisode, qui ne figure pas dans les *Fatiche* de Bassi, semble présent en

13. Les nouvelles que Boiardo a reprises dans la nouvelle de Tisbina sont celles d'Ansaldo et Madonna Dianora et de Tito et Gisippo (respectivement, *Decameron*, X, 5 et X, 8) qui sont, certes, parmi les nouvelles les plus courtoises du recueil de Boccace, mais qui gardent leur cadre réaliste. Quant au motif du faux poison, il s'agit également d'un thème exploité par la nouvelle italienne du xv^e siècle, notamment par Masuccio Salernitano (*Novellino*, XXXIII) et qui aura un énorme succès aux xvi^e siècle grâce aux contributions de Da Porto, de Bandello et, bien évidemment, de Shakespeare dans *Romeo & Juliet*, qui figurait aussi dans la production romanesque médiévale — nous pensons à *Cligès* de Chrétien de Troyes — et littéraire de l'Antiquité (Apulée, *Métamorphoses*, X, 2-12). Sur cette thématique, nous nous permettons de renvoyer à notre contribution, « La mort apparente et ses modèles narratifs dans la comédie italienne du xvi^e siècle », *Seizième Siècle*, 6, 2010, p. 107-125.

filigrane dans cette représentation ingénieuse d'Orlando en Hercule qui substitue momentanément Atlas¹⁴.

Une intéressante variation du motif de l'arbre aux fruits d'or se trouve dans le livre III où intervient pour la première fois Mandricardo. Celui-ci vient de Tartarie en France pour venger son père Agricane tué par Orlando (I XIX, II-12). Pour clore l'aventure de sa conquête des armes d'Hector, Mandricardo doit arracher un arbre aux racines d'or (« *De trarre el tronco ale radici d'oro* », III II, 18, v. 8), image renversée de l'arbre aux fruits d'or du mythe herculéen. Dès que Mandricardo s'approche de la plante et qu'il commence à la secouer pour l'arracher, ses feuilles et ses fleurs, en tombant, se métamorphosent en une nuée d'oiseaux qui se rue sur le héros¹⁵. La surprise provoquée par cette transformation inattendue s'ajoute à la grande force visuelle de l'image à la base de laquelle il y a peut-être une réminiscence de l'exploit d'Héraclès contre les oiseaux du lac Stymphale.

Les analogies entre Mandricardo et Hercule deviennent plus évidentes au fur et à mesure que l'aventure se poursuit. Des racines arrachées de l'arbre, en effet, sort un dragon aux multiples queues, image inversée de l'hydre de Lerne, comme l'a justement relevé Cristina Montagnani. Le personnage de Mandricardo représenterait-il un anti-Hercule, et donc un anti-héros, puisque les motifs les plus nettement herculéens qui lui sont associés sont inversés¹⁶? On reviendra sur cet aspect plus loin, pour l'instant, contentons-nous de remarquer que le motif de l'inversion s'ajoute aux trouvailles déjà observées dans le recyclage du paradigme mythologique herculéen¹⁷.

14. L'échange momentané de rôles entre Hercule et Atlas est brièvement évoqué par Giovanni Bonsignori, auteur d'une vulgarisation accompagnée d'une interprétation allégorique des *Métamorphoses* d'Ovide qu'il exécuta entre le 30 mars 1375 et le 30 novembre 1377 et dans laquelle on peut lire des remarques comme celle-ci : « [...] *E dicese che anche una volta Ercole sostenne el cielo per lui, e ciò vuole dire che perse alcuna parte della strologia e forsci che Atalante era in alcuno piccolo errore, del quale Ercole el cavò e chiarò, cioè lui e 'l mondo, che de ciò remase chiaro.* » (G. Bonsignori da Città di Castello, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, édition critique par E. Ardussino, Bologne, Commissione per i Testi di Lingua, 2001, « *Allegoria e vigesimaquinta trasmutazione. Segnata per DD* », p. 251.) Le *volgarizzamento* de Bonsignori se base non pas sur les *Métamorphoses* d'Ovide, mais sur une paraphrase latine de celles-ci exécutée par le professeur universitaire bolonais Giovanni del Virgilio vers 1322-1323, voir B. Guthmüller, « *Concezioni del mito intorno al 1500* », dans *Id.*, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Rome, Bulzoni, 1997, p. 56.

15. « *Ma dibattendo forte la crolava, / Onde a ogni folia si spiccava el fiore / E giù cadendo per l'aria volava. / Odeti se mai fu cosa magiore! / Cadendo foglie e fiori a gran fusone, / Qual corbo diveniva e qual falcone* » (III II, 17, v. 3-8).

16. Dans la IV^e églogue des *Pastoralia*, Boiardo avait représenté Ercole d'Este en Hercule tuant l'hydre de Lerne, voir S. Carrai (éd.) et M. M. Boiardo, *Pastoralia*, Padoue, Antenore, 1996, p. 121-122.

17. Le procédé de l'inversion concerne également Medusa. Si dans le mythe antique c'est la figure horrible de Medusa qui pétrifie ceux qui la regardent, chez Boiardo Medusa devient la victime, car elle prend peur et s'enfuit après avoir vu son visage reflété dans le bouclier de cristal de Prasildo. Le miroir, thème cher à Boiardo,

Quand on observe tous les combats et tous les affrontements d'Hercule, les typologies qui reviennent avec le plus de fréquence chez Boiardo sont respectivement celle du corps à corps avec le géant Antée et avec le lion de Némée. Le modèle de la lutte entre Hercule et Antée est reproduit avec fidélité une seule fois lorsque Orlando, pour porter secours à Brandimarte qui se trouve en sérieuse difficulté, se bat contre un géant, avatar romanesque d'Antée qui, selon la tradition, était lui aussi un géant. La nature de l'adversaire justifie donc l'exploitation de ce type de combat :

*Streto ne l'anche Orlando l'ebe preso,
Leval da tera, in braccio il tien suspeso.*
(I xx, 28, v. 7-8)

*Sopra de il peto il tien sempre levato,
E si forte il stringìa dove lo prese
Che il sbergo in molte parte fu crepato.*
(I xx, 29, v. 1-3)

Selon la tradition la plus courante, Hercule parvenait à tuer Antée d'abord en le soulevant de la terre, d'où le géant tirait sa force, et ensuite en le serrant très fort entre ses bras jusqu'à le suffoquer¹⁸. C'est comme cela qu'est en effet représentée la mort du géant dans certaines sources écrites et iconographiques contemporaines de Boiardo ou de peu antérieures¹⁹. Chez Boiardo, toutefois, la mort du géant est causée par un coup que le paladin inflige à la tête du monstre à l'aide du pommeau de son épée (« *Che col pomo del brando a gran flagelo / Rope il capello e l'osso della fronte: / Per naso e boca ussir fece il cervelo* », I xx, 30, v. 1-3). En fait, cette

a ici le caractère du miroir périlleux, comparable à la source de Narcisse du *Roman de la Rose* (vers de 1569 à 1595), dans la mesure où il ne renvoie qu'un reflet de la réalité et donc quelque chose de fictif et d'illusoire.

18. Pour les sources antiques relatant la lutte entre Hercule et Antée, voir P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1999 (1^{re} éd. 1951), « Antée », p. 37 ; parmi les sources signalées, Lucain, « *Sic fatus sustulit alve / nitentem in terras iuvenem. Morientis in artus / non potuit nati tellus permittere vires: / Alcides medio tenuit iam pectora pigro / stricta gelu terrisque diu non credidit hostem* » (IV v., 649-653) : « Sur ces mots, il souleva bien haut le géant qui cherchait un appui sur le sol. La terre ne put faire passer ses forces dans les membres de son fils mourant. Alcide tint par le milieu sa poitrine déjà raidie par le froid mortel et ne voulut de longtemps confier son ennemi à la terre. » (Lucain, *La guerre civile / La Pharsale*, texte établi et traduit par Abel Bourgery, Paris, Les Belles Lettres, 1926, t. I, p. 124-125.) Sur Lucain dans l'*Innamoramento*, voir la contribution de C. Zampese, « Lucano (e Seneca tragico) nell'*Orlando Innamorato* », dans G. Anceschi et T. Matarrese (dir.), *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, Padoue, Antenore, 1998, 2 vol., vol. I, p. 93-112.

19. « *Erano stati prima che Ercole se levasse gran pezo ale mani e tanto ara Antheo affanato e tanto sudore ge ussiva de le porositate aperte per lo caldo e per lo affanno che come se fosse piovuto aveva bagnata la terra. Levato Hercule sali Antheo in piedi. Hercule preso lui nele brace el levò sopra el so pecto in forma che non tochara né poteva la terra tochar. E tanto qui se lo strinse al pecto: e tanto levato in aiere sopra sé strengendolo forte et tene che, tirato el sangue al cuore e congelato aprovo lui: la anima se ge partì dal corpo.* » (Bassi, *Le Fatiche*, ouvr. cité, p. 57.) Pour l'iconographie de la lutte entre Hercule et Antée au *Quattrocento*, voir T. Matarrese, « Il mito di Ercole a Ferrara », dans P. Castelli (dir.), *L'Ideale classico a Ferrara*, Florence, Olschki, 1998, p. 200-201.

modalité est la même qu'utilisait l'Ercole de Bassi dans sa cinquième *fatica* pour affaiblir « *el leone Teumasio* » avant de le suffoquer²⁰. Dans son récit, Boiardo, par l'intermédiaire de Bassi, fait donc l'amalgame entre deux travaux différents d'Hercule. Chez Bassi Boiardo a pu trouver une synthèse pratique des principaux travaux d'Hercule et par surcroît présentés sous une forme romanesque, médiévale et courtoise, prête à intégrer l'univers de son œuvre chevaleresque.

Le combat entre Orlando et le géant gardien de la Porte Nord du jardin de Falerina est lui aussi bâti sur le modèle narratif d'Hercule contre Antée, même si cet affrontement ne se termine pas avec la mort de l'adversaire (II iv, 77-78). Le modèle est encore reconnaissable dans le récit de l'affrontement qui oppose Orlando au géant Zambardo, bien que les rôles ici soient inversés, puisque celui d'Hercule est joué par Zambardo et celui d'Antée par Orlando : « *Lui [Orlando] anco è preso dal gigante arguto. / E' stretto se l'abbracia sopra al petto: / Via nel porta nel²¹ fiume il maledeto* » (I vi, 8, v. 6-8). Mais comme le héros ne peut pas succomber, voici Orlando qui, à coups de poings — ces derniers remplaçant le pommeau de l'épée utilisé en guise de massue — achève son adversaire : « *Orlando ad ambe man gli batte il volto, / Ché Durindana in terra avea lassata; / Sì forte il bate che 'l cervel gli ha tolto* » (I vi, 9, v. 1-3). Certes, l'expression est simple, mais on remarquera l'usage habile des répétitions notamment au niveau des sonorités (les allitérations) et de la syntaxe (reprise du verbe battre en chiasme). La technique du combat corps à corps revient à plusieurs reprises dans l'*Inamoramento*, par exemple dans les épisodes où intervient Aridano, géant très puissant qui a l'habitude d'attraper ses victimes pour les jeter dans les profondeurs d'un lac menant au royaume de Morgana où se déroule l'une des aventures les plus hautement symboliques du roman²², mais cet affrontement n'est pas bâti sur la typologie de la lutte entre Hercule et Antée.

20. « [...] *vene el leon a lui e esso con ambe le mani presa la maza lo aspectò: el quale come apresso li venne ge diede uno colpo sopra la testa el quale colpo tutta la testa over el mezo de la testa non prese ma discese sopra una tempia. La bota fu sì grave e di tanta possanza che per forza el leone cade con lo corpo e la testa a terra al quale Hercule subito corse: et ambe le mani postoge ala golla tanto el ten fermo ala terra e con tanta forza ge tene stretto che fu necessario non potendo haverlo hanelare perdesse el fiato e la vita.* » (Bassi, *Fatiche*, ouvr. cité, p. 40)

21. « *nel porta* » : l'adverbe de lieu « *nel* » est ici redondant ; voir *Inamoramento*, note à la strophe 8, p. 201 ; mais nous nous demandons s'il ne s'agit pas plus simplement d'une erreur d'interprétation et s'il ne faudrait pas lire « *sel* » au lieu de « *nel* ». Ce corps à corps rappelle par certains aspects le combat d'Hercule contre le dieu fleuve Acheloos dans le récit de Bonsignori : « *Allora Ercole preseme el dosso ed io l'abbracciai e levalo in alto, e pareva a me avere una montagna adosso* » (*Ovidio Metamorphoseos*, ouvr. cité, p. 422).

22. Rinaldo est attrapé par Aridano : « *Ma quel feroce, ch'ha cotanta lena, / Prendelo in braccio e verso il lago 'l porta. / Renaldo quanto può ben se dimena* » (II ii, 24, v. 2-4), « *Correndo quel superbo al lago viene / E come gli altri li vuol giuso buttare; / A lui Renaldo ben stretto si tiene, / Né quel si può da sé ponto spiccare* » (*ibid.*, 25,

Nous pouvons faire des observations analogues en ce qui concerne la reprise du paradigme de l'affrontement entre Hercule et le lion de Némée, modèle plus fréquemment exploité que le précédent dans les pages de *Inamoramento*. Dans ce cas aussi nous retrouvons la même façon de procéder : une occurrence où le modèle est fidèlement reproduit suivie par d'autres où il est plus librement interprété.

Ainsi le récit du combat de Ranaldo contre le monstre de *Rocca crudele*, sorte de Minotaure, reproduit-il la technique de la lutte d'Hercule contre le lion de Némée :

*A quella bestia salta sopra al dosso;
La gola ad ambe man gli ebe a pigliare,
E le ginochie strengie a più non posso:
Mai non se véde il più fier cavalcare!
Era il Baron in faccia tutto rosso;
Quivi ogni suo valor convien mostrare:
E quivi più che altrove l'ha mostrato,
Che con le man il monstro ha strangolato.*
(I IX, 25)

Dans l'épisode du jardin de Falerina, Orlando applique une technique similaire, quoique légèrement simplifiée, pour tuer le dragon qui garde l'entrée du jardin de la magicienne²³. Cristina Montagnani a par ailleurs montré que la matrice commune de ces deux aventures de *Inamoramento* est un passage de la IV^e *fatica* d'Ercole de Pietro Andrea de' Bassi²⁴.

La typologie du combat d'Hercule contre le lion de Némée est reprise de manière humoristique dans le récit de la lutte qui oppose Grifone au crocodile d'Orrilo, un être bizarre qui a la particularité de se régénérer : « *Hora Griphone a terra era smontato / E salta al cocodrillo in sule rene, / E sì pel dosso è via correndo andato / Che per la coppa al cappo se ne viene* » (III III, 10, v. 1-4) ; « *Griphon quel'animale al naso ha preso / E sopra al capo vi tenea le piante, / Facendo a forza el muso star disteso* » (III III, 15,

v. 1-4). Ici Aridano s'empare d'Orlando : « *Mosse Haridano un crido bestiale / E salta adosso al conte d'ira acceso: / Nulla difesa al franco Orlando vale, / Con tanta furia l'ha quel Pagan preso. / E' vien correndo come avesse l'ale; / Ala riviera nel porta di peso / E cossì sieco come era, abbraciato, / Giù nel gran lago se profonda armato.* » (II VII, 61)

23. « *Al fin con molto ardir li salta adosso / E cavalcando tra le coscie il tiene, / Ferendo ad ambe man, a gran tempesta / Colpi radoppia a colpi in sula testa.* » (II IV, 18, v. 5-8)

24. « *Come Hercule vide questo lui se ge buttò a cavalo e posto una mane ala parte supirior de la bocha e l'altra al inferiore: di tanta forza ge apre la bocha che ruppe le congiunture de le masselle ge la aperse fino ala gola: e con tanta potentia strense le cosse e le zenochie sopra lui che ge fece venire li sentimenti manchi: e in breve de hora sotto a lui cadette morto.* » (Voir C. Montagnani, « Fra mito e magia », dans « *Andando con lor dame* », ouvr. cité, p. 76-77.)

v. 2-4)²⁵. Dans cette variante caricaturale et burlesque du modèle de lutte entre Hercule et le lion, le comique de la représentation est renforcé par le jeu des sonorités « *coppa – cappo* ». Cette distorsion caricaturale du récit herculéen est à mettre en relation avec la nature d'Orrilo qui, se régénérant sans cesse sous les coups reçus, provoque un comique de répétition que condense bien l'image du monstre décapité qui récupère sa tête en la saisissant par le nez et la repose à son lieu habituel (II II, 56, v. 5-6). L'absurde, la caricature, le comique, procédés renforcés par des sonorités qui rappellent le style de Pulci, caractérisent cet épisode dont le fond est tragique, puisque la lutte contre Orrilo est une diversion imaginée par deux fées pour retarder la mort qui guette les deux jeunes chevaliers Grifone et Aquilante.

Ailleurs dans le poème, le modèle de l'affrontement d'Hercule contre le lion de Némée est rappelé par des détails épars, notamment celui de saisir un adversaire par le cou jusqu'à le suffoquer. Il s'agit d'une modalité récurrente, non spécifique de la lutte d'Hercule contre le lion de Némée, mais qui se rattache au mythe lorsque l'acteur est le géant Dudone, personnage qui, par ses attributs (la massue), sa stature gigantesque, sa vertu, voire sa sainteté, est la variante humaniste et chrétienne de l'Hercule traditionnel²⁶.

Bien qu'il soit un humaniste raffiné, Boiardo ne rechigne pas à exploiter pour la construction de son récit des sources vulgaires de son époque ou de peu antérieures. Il n'hésite pas non plus, toujours sous la pression d'impératifs narratifs, à assembler plusieurs suggestions mythiques, voire à modifier les récits mythologiques d'origine. En fait, les sources que Boiardo utilise ne sont pas très nombreuses, malgré les apparences du contraire. L'idée de l'usage d'une multiplicité de sources repose essentiellement sur l'exploitation qu'il en fait. Ses procédés préférés d'usage de sources sont, comme l'a bien montré Cristina Zampese, la dilution et la répétition : un même épisode revient à plusieurs reprises dans des endroits différents du poème et avec des variations qui donnent tout à la fois une impression de nouveauté et une autre plus rassurante de déjà-vu. Le comte de Scandiano se constitue des archives de récits et d'images où il puise et repuise selon les besoins de la narration. Après avoir utilisé une première fois un récit, le narrateur en recycle, pour ainsi dire, des fragments dans des épisodes

25. L'expression « *Facendo a forza el muso star disteso* » signifie « *facendo stare spalancate in su le fauci* », ainsi qu'il est précisé à la note à la strophe 15, p. 1649 de notre édition de référence.

26. « *Non se spaventa per questo Dudone, / Geta la maza e prende quel dragone* » (II X, 24, v. 7-8) ; « *Nel col il prese, apresso di la testa / Ad ambe man, e si forte l'afferra / Ch'a quella bestia ch'è tanto robesta, / Il fiato quasi e l'anima gli sèra* » (*Ibid.*, 25, v. 1-4).

secondaires. Cette attitude économe vis-à-vis de ses sources reflète parfaitement la condition et les contraintes auxquelles est soumis le narrateur d'une œuvre de longue haleine telle que l'*Inamoramento*.

La conception de l'héroïsme d'un aristocrate humaniste

Dans ce qui précède, en partant de quelques exemples ponctuels, nous nous sommes surtout arrêtée sur le type de sources où Boiardo puisait les matériaux mythologiques nécessaires à la construction de son récit, ainsi que sur sa façon d'intégrer et d'adapter ces éléments à son univers narratif très structuré. Il nous faut maintenant considérer la valeur et la signification qu'assument dans son œuvre ces emprunts mythologiques pour dégager la conception de l'héroïsme du comte de Scandiano. Sans abuser de l'allégorie, Boiardo y recourt volontiers autant pour son impact figuratif, fonctionnel à une narration orientée davantage vers la lecture publique à voix haute que vers la lecture individuelle, que pour sa capacité à condenser en peu de mots des significations complexes.

En ce qui concerne la première occurrence du modèle narratif herculéen que nous avons examinée, l'aventure de Prasildo dans le jardin gardé par Medusa, nous avons déjà observé que ce dernier personnage n'a rien du monstre de la légende de Persée et que sa contemplation ne provoque pas l'*impietramento*. En effet, l'exégèse médiévale avait associé Medusa non pas à l'*impietramento* mais à l'oubli, et c'est exactement cette dernière signification qui intéresse Boiardo²⁷. L'oubli était le but que poursuivait Tisbina lorsqu'elle avait proposé à Prasildo d'aller cueillir une branche de l'arbre du trésor. La demoiselle et son amoureux Iroldo espéraient que la distance et l'éloignement, ainsi que la difficulté de l'aventure proposée, réussiraient à faire oublier Tisbina à Prasildo²⁸. Mais l'oubli que provoque la vision de Medusa, selon la tradition médiévale exploitée par le comte de Scandiano, est de tout autre nature et est loin d'être le premier pas vers une renaissance individuelle et une nouvelle conscience de soi, puisqu'il a, au contraire, des conséquences néfastes quant à l'intégrité psychologique et sociale de la victime. En effet, il suffit que le chevalier voie le beau visage

27. Voir *Inamoramento*, note à la strophe 31, p. 373 et pour des compléments sur ce thème C. Zampese, « *Or si fa rossa or pallida la luna* ». *La cultura classica nell'Orlando innamorato*, Lucques, Maria Pacini Fazzi Editore, 1994, p. 154-155.

28. L'éloignement et l'implication dans une entreprise rude et difficile étaient déjà présentés comme d'excellents antidotes à l'amour dans la *Fiammetta* de Boccace (III, 4), voir R. Donnarumma, « *Presenze boccacciane nell'Orlando innamorato* », dans *Rivista di Letteratura Italiana*, X, 1992, p. 589.

de Medusa pour qu'il oublie les raisons de son voyage et s'il va jusqu'à la saluer ou à lui parler, il perd toute notion de son passé, voire de lui-même et de ses combats pour la gloire et la renommée²⁹. Le remplacement du dragon de la mythologie antique par cette version médiévale de Medusa se rattache donc à la notion d'oubli de soi et de ses propres devoirs envers soi-même, sa dame et son seigneur qui caractérisent dans le roman du Moyen Âge le chevalier « recréant ». Les principaux héros de la tradition romanesque médiévale, de Tristan à Lancelot en passant par l'Érec de Chrétien de Troyes, se sont trouvés dans cette situation pendant un temps plus ou moins long. Ce motif, ici à peine esquissé, est récurrent dans l'*Inamoramento* : Orlando, par exemple, piégé par la magicienne Dragontina qui parvient à lui faire absorber une eau qui provoque l'oubli (I IX, XIV), reste inactif et inconscient pendant plusieurs chants tant qu'Angelica n'arrive pas à le délivrer. Observons en passant que ce dernier cas offre un exemple éclairant de l'habileté de Boiardo à conjuguer les nécessités narratives à la problématique essentielle de la responsabilité du noble chevalier vis-à-vis des autres et de soi-même³⁰. L'oubli que provoque Medusa est donc très préjudiciable pour l'aspiration à la gloire et à la renommée du chevalier, ou, si l'on préfère, du courtisan « moderne » qui se cache derrière chaque personnage de Boiardo.

En fait, l'auteur de l'*Inamoramento* souligne combien il est facile de se fourvoyer dans la poursuite de la gloire. Ainsi, l'aspiration à la gloire de Gradasso, roi de Sericana, est-elle entachée d'intérêt et d'irresponsabilité (I I, 5). Celle d'Orlando est affaiblie par la nature indigne du sujet (Angelica) qui l'inspire. Celle d'Agramante et celle de Mandricardo, en revanche, reposent toutes les deux sur des motivations respectables, mais ont beaucoup de mal à se concrétiser. Ces deux rois font alors l'objet des âpres reproches de deux humbles personnages³¹, ce qui est le comble de la honte pour deux souverains puissants qui interviennent dans une œuvre imprégnée d'idéologie aristocratique. La critique a beaucoup parlé du mépris du peuple qui caractérise l'*Inamoramento*, mais ce terme ne nous semble pas approprié. S'il est vrai que dans le chef-d'œuvre de Boiardo le peuple est toujours présenté dans une situation de faiblesse et dans l'attente

29. « *Chi prima vede la sua faccia bella, / Scòrdassi la cagion dela sua via; / Ma chionque la saluta o li favella, / E chi la tocca, e chi li sede a lato, / Al tuto scorda de il tempo passato.* » (I XII, 31, v. 4-8)

30. L'entrelacement, technique qui permet de raconter l'histoire de plusieurs personnages différents, se base sur une technique savante de l'interruption. Dans le cas présent, en bloquant Orlando chez Dragontina, le narrateur développe les aventures d'autres chevaliers. Sur la technique de l'entrelacement dans l'*Inamoramento*, voir M. Praloran, « *Maraviglioso artificio* ». *Tecniche narrative e rappresentative nell'Orlando innamorato*, Lucques, Pacini Fazzi, 1990.

31. Agramante est rabroué par un tambour (I XXVIII, 45-47) ; Mandricardo par un vieillard (III I, 8-10).

d'un prince salvateur, expression d'une vision paternaliste du pouvoir, il est également vrai qu'il n'est pas anodin de choisir des personnages du peuple (un tambour, un vieillard) pour dénoncer l'inertie, l'irresponsabilité ou la faiblesse du pouvoir. Celle-ci caractérise en plusieurs occasions Charlemagne lui-même, qui ne cache pas son désespoir lorsque Paris est assailli par les ennemis (III iv, 34).

Il nous semble que la vision élitiste et antipopulaire qui est l'expression de la caste aristocratique à laquelle s'adresse Boiardo est nuancée, dans l'*Inamoramento*, par les jugements du narrateur ou de ses porte-parole qui renvoient les souverains et les nobles à leurs responsabilités vis-à-vis de leurs sujets. Autrement dit, lorsqu'il prend la parole pour dénoncer les faiblesses du pouvoir, Boiardo ne parle pas en tant qu'aristocrate, mais emprunte l'accent critique du Poète et de l'Humaniste qui a le devoir de signaler l'injustice et les erreurs. L'héroïsme chevaleresque dans l'*Inamoramento* est un mélange d'orgueil aristocratique et de pitié à l'égard du peuple qui demande des comptes par l'intermédiaire du narrateur à la caste dominante, et celle-ci a le devoir de lui en rendre. Même si l'accent est mis sur la fonction du chef, donc du prince³², le pacte chevaleresque, à l'intérieur duquel se définit la notion d'héroïsme de l'*Inamoramento*, ne se joue pas, comme il a été dit, entre deux seuls acteurs, le prince et la noblesse³³, mais il inclut également le peuple ne serait-ce que comme garde-fou contre les risques des excès de l'orgueil de caste.

Dans la nouvelle d'Iroldo, Prasildo et Tisbina, le motif de l'arbre aux fruits précieux introduit une autre problématique essentielle pour le concept d'héroïsme de Boiardo : la question du rapport entre l'acte héroïque et la récompense attendue. On se souviendra que la porte d'entrée du jardin est gardée par Pauvreté et que pour pouvoir sortir Prasildo doit payer son tribut à Richesse et à Avarice. Comme tout aristocrate digne de ce nom, Prasildo n'éprouve aucune difficulté à donner à Richesse une partie de la branche précieuse. La conquête des biens matériels est un but que les nobles chevaliers de l'*Inamoramento*, à l'instar de l'élite dont ils sont le reflet, ne prennent même pas en considération : la gloire et la renommée auxquelles aspire la noblesse du sang, dont Boiardo lui-même fait partie, ne s'acquièrent pas par l'accumulation de biens matériels, mais en se lançant dans des aventures extraordinaires qui impliquent le dépas-

32. « *Langue ogni membro, quando il capo dole!* », s'écrie le tambour face à l'abattement d'Agramante piqué au vif par ses reproches (II xxviii, 49, v. 2).

33. D. Alexandre-Gras, *L'Héroïsme chevaleresque dans le Roland amoureux de Boiardo*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1988, p. 295-296.

sement de soi-même³⁴. Le mépris des biens matériels par les nobles chevaliers n'implique pas pour autant la réévaluation de Pauvreté, au contraire. Nous avons vu que le poète n'a pas des mots assez durs pour peindre la laideur du dénuement. Nous en déduisons que pour le comte de Scandiano la bonne solution est le juste milieu entre Richesse et Pauvreté. Sauf que, la notion de juste milieu pour le représentant d'une élite aristocratique n'est pas forcément celle du commun des mortels. Quoi qu'il en soit, la question de l'importance qu'il faut accorder aux biens matériels dans la vie humaine continuera à passionner Boiardo qui écrira même vers la fin de sa vie un drame sur ce sujet, *Timone*, inspiré d'un dialogue de Lucien. Pour l'instant, contentons-nous d'observer que Boiardo signale l'incompatibilité existant entre l'acte d'héroïsme, dont le but est la gloire, et la cupidité. Le premier pousse l'individu à dépasser ses limites, à accomplir quelque chose de grand qui l'élève au-dessus de l'humain, alors que l'aspiration à s'enrichir n'a, selon Boiardo, rien de sublime.

Dans la légende classique d'Hercule au jardin des Hespérides, l'exploit du héros se termine avec la conquête des fruits précieux que le commanditaire Eurysthée confie à Athéna laquelle, à son tour, les rend aux Hespérides. En revanche, chez Boiardo, la partie la plus rude de l'épreuve ne commence pour Prasildo qu'après la réussite de son exploit. La véritable épreuve pour Prasildo consiste à pousser sa magnanimité et sa générosité jusqu'à renoncer à Tisbina qui est déjà liée à Iroldo. On se souviendra qu'après maints rebondissements les uns plus dramatiques que les autres, Iroldo, conquis par la parfaite courtoisie de Prasildo, cède Tisbina à celui-ci et la nouvelle est scellée par des vers qui laissent percer l'ironie du narrateur : « *E per marito il bel Praseldo prese* » (I XII, 89, v. 8). Cette conclusion, pour ainsi dire réaliste, qui vient de façon un peu abrupte mettre fin à la compétition courtoise entre les trois héros, témoigne de la remise en cause de la notion de courtoisie qui caractérise cette nouvelle et plus généralement tout l'*Inamoramento*.

La notion de courtoisie joue un rôle fondamental dans la définition de l'héroïsme selon Boiardo. Pour le comte de Scandiano, l'amour est l'un des plus puissants moyens, sinon le plus puissant, vers l'acquisition

34. On se souviendra du mépris avec lequel Orlando écarte l'aventure de la conquête du cerf aux bois d'or (I XXV, 14-15), un animal magique, appartenant à Morgana, « fata del Tesoro », dont la propriété est de rendre immensément riche celui qui le chasse. En offrant à Orlando l'occasion de s'enrichir, Morgana met à l'épreuve la vertu de celui-ci et tente en même temps d'en acheter l'amitié, mais en vain. Le désintéressement d'Orlando, modèle de perfection chevaleresque, n'est pas partagé par tous les héros. Brandimarte part à la chasse du cerf aux bois d'or et s'égare en perdant ainsi les traces de sa bien-aimée (I XXII, 59-60). Ranaldo aussi se laisse tenter par les richesses : en sortant du royaume de Morgana il essaye de s'emparer d'un lourd fauteuil en or massif, en mettant ainsi sérieusement en danger sa vie et celle de ses compagnons (II IX, 32).

de la gloire, dans la mesure où, par amour, on accomplit l'impossible. De plus, l'amour courtois comporte une dimension de magnanimité et de générosité qui grandit l'être humain, ainsi que l'enseigne l'exemple de Prasilido, prêt à renoncer à Tisbina par loyauté à l'égard d'Iroldo. Mais les dames pour lesquelles se sacrifient les héros de Boiardo, à commencer par Angelica dont le nom est antinomique, sont loin d'être des modèles de vertu. À quelques notables exceptions près, elles sont très sensuelles et rouées et le contraste est fort entre l'image que se font d'elles leurs amants et leur véritable nature de coquettes infidèles mais tout compte fait sympathiques. Peut-on dire alors que la représentation plus réaliste de la figure de la dame réduit la portée de l'action héroïque accomplie en son nom par le chevalier? Telle ne nous semble pas être l'intention de Boiardo, au contraire. Par le contraste humoristique qui s'établit entre l'idéalisme amoureux des chevaliers et la réelle nature des dames, Boiardo remet en cause l'idéalisation excessive de la femme opérée par le *Stilnovo* et le pétrarquisme, non pas la capacité de l'amour à pousser l'individu à se dépasser et donc à s'améliorer. La création de personnages féminins actifs, forts et concrets, qui n'ont plus rien à voir avec les pâles comparses de la tradition chevaleresque italienne, est à mettre en relation, ainsi que l'a souligné Denise Alexandre-Gras, avec l'actualisation à laquelle Boiardo soumet la notion de courtoisie héritée de la tradition médiévale, puisque le comte de Scandiano renouvelle en profondeur la narration chevaleresque sans en altérer la nature³⁵.

La reprise de la typologie de la lutte entre Hercule et des adversaires très puissants, tels des géants comme Antée ou des fauves comme le lion de Némée, a-t-elle une signification particulière pour la définition de l'héroïsme dans l'*Inamoramento*? Cela dépend des cas. Le modèle narratif du combat entre Hercule et Antée, réutilisé par le narrateur dans l'affrontement qui oppose Orlando à un géant qui menace Brandimarte (I xx, 28-29), n'a pas ici une signification allégorique précise. En représentant Orlando en Hercule qui saisit le géant et le soulève de terre (« *Streto nel'anche Orlando l'ebe preso, / Leval da tera, in bracio il tien suspeso* », I xx, 28, v. 7-8), Boiardo veut simplement souligner l'extrême valeur d'Orlando qui ne perd pas ses esprits face à un adversaire tellement plus fort et costaud que lui. Nous avons beau savoir que, de toute façon, Orlando ne risque rien car il est « *fatato* » (I xxvii, 27, v. 7-8), l'image de la force et du courage du paladin nous impressionne. En revanche, la réutilisation du

35. D. Alexandre-Gras, *L'Héroïsme chevaleresque*, ouvr. cité, p. 68.

modèle narratif d'Hercule contre Antée assume une tout autre valeur dans le chant II iv alors qu'Orlando s'attaque au géant qui garde la Porte Nord du jardin de Falerina (strophes 77-78). Cet épisode est non seulement parmi les plus allégoriques de l'œuvre, mais il comporte également un amalgame explicite entre Hercule et Orlando. Alors qu'il est sur le point de s'attaquer à la destruction du jardin de Falerina, Orlando est privé de son épée; loin de se décourager, il ne renonce pas à l'aventure, mais remplace l'arme par une branche qui est, selon C. Montagnani, un substitutif de la massue du héros grec³⁶. Bonsignori, dans son *Ovide moralisé*, dont a tiré parfois parti Bassi, importante source de Boiardo, interprète la victoire d'Hercule sur Antée comme un triomphe de la vertu, incarnée par Hercule, sur la luxure, c'est-à-dire Antée³⁷. Dans le récit de Boiardo, en revanche, le géant combattu par Orlando incarnerait plutôt la volonté de dominer les autres par la violence et la cruauté, et cette aventure constituerait une mise en garde indirecte contre la tentation, courante chez les puissants, de s'imposer aux autres d'une telle manière³⁸. La reprise du modèle narratif du combat entre Hercule et Anthée se rattache donc idéalement aux reproches, déjà signalés, que des humbles adressent aux grands afin qu'ils n'abusent pas de leur pouvoir en oubliant les droits de leurs sujets. Car, comme le dit le vieillard à Mandricardo, roi de Tartarie qui gouverne par la terreur, « *Non è stimato, dātelo ad intendere, / Chi offende quel che non si può diffendere* » (III I, 8, v. 7-8).

Des remarques analogues peuvent être faites relativement au recyclage du paradigme narratif de la lutte entre Hercule et le lion dans les deux occurrences que nous avons retenues et qui concernent, respectivement, Ranaldo contre le monstre de Rocca Crudele (I ix, 25) et Orlando contre le dragon gardien du jardin de Falerina (II iv, 18). Dans les deux cas, le recours à cette typologie de lutte indiquerait le triomphe de la vertu sur la luxure, victoire traduite par l'image du héros qui réussit à monter sur

36. « *Verso il Giardin andava quel Barone. / Un ramo d'un alto olmo avia sfronato / E sieco nel portava per bastone* » (II iv, 15, v. 2-4); voir C. Montagnani, « Fra mito e magia », dans « *Andando con lor dame* », ouvr. cité, p. 273.

37. « *Per Achelao potemo intendere li filosofi, li quali sono fra noi in terra, ma per Ercole intendo la virtude, la quale passa di sopra alla filosofia, e dice che fanno alle braccia insieme, e dice che Ercole el levò da terra, ed allora fu vento Achelao. Potemo ancora in altra forma intendere, perciò che per Achelao s'intende la libidine, perciò che è nato dalla terra, cioè la carne nostra è formata della terra, onde de terra è la carne e libidine è vicio della carne. Ma per Ercole s'intende la virtude contra de cui se leva la libidine, ma l'uomo virtuoso se leva su della terra e lieva via quella libidine in alto e subito la vince, sì come ditto è.* » (G. Bonsignori, *Ovidio*, ouvr. cité, « Allegoria e seconda mutazione d'Achelao. Segnata per B », p. 424.) L'interprétation allégorique de la lutte provient de Giovanni del Virgilio, la source de Bonsignori, qui toutefois n'est pas responsable de la substitution d'Acheloos à Anthée.

38. Voir *Inamoramento*, II iv, note à la strophe 71, p. 928.

le dos du monstre et à le suffoquer. Le public choisi auquel s'adressait Boiardo pouvait interpréter ce paradigme du combat contre le monstre comme une mise en garde contre la menace que la luxure et la trahison représentent pour la stabilité de l'État. Les débuts du règne d'Ercole furent en effet très difficiles, entre autres, à cause des conjurations perpétrées contre son pouvoir par les descendants illégitimes de son père Niccolò³⁹.

Le réseau de significations activées par la reprise de ce paradigme narratif est particulièrement intéressant en I IX, alors que le rôle d'Hercule est joué par Ranaldo. Ranaldo se bat donc contre un monstre, qui rappelle un peu le minotaure, et pour cause, puisqu'il est le fruit de la trahison et de la luxure de Marchino, vices concrètement visualisés par Boiardo sous la forme de l'accouplement de Marchino avec le cadavre de Stella, l'épouse de Grifone que Marchino a trahi et puis assassiné. Ranaldo, qui, après avoir bu à la source de la Haine, a perdu tout intérêt pour la gent féminine et a donc remplacé Orlando dans le rôle du chevalier vertueux, est le seul qui puisse affronter ce monstre terrible⁴⁰. Selon une autre interprétation, la lutte contre le monstre serait en revanche la punition infligée à Ranaldo pour avoir refusé l'amour d'Angelica⁴¹. L'aventure de Ranaldo contre le monstre de Rocca Crudele, avec sa longue série de trahisons et de meurtres, constitue également une mise en garde contre les débordements de la passion amoureuse et se rattache ainsi aux exemples déjà évoqués qui montrent les dégâts d'ordre moral et social que provoquent les pulsions non maîtrisées des puissants. S'il est vrai en effet que Boiardo reprend à son compte la devise virgilienne « *Omnia vincit Amor* », il est également vrai que cette devise n'a pas qu'une valeur positive aux yeux de Boiardo, mais vaut pour sa double signification. L'*Inamoramento* regorge en effet d'exemples de l'ambivalence de la passion amoureuse : si l'amour est une

39. M. Dorigatti, « La favola e la corte: intrecci narrativi e genealogie estensi dal Boiardo all'Ariosto », dans G. Venturi et F. Cappelletti (dir.), *Gli Dei a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara estense*, Florence, Olschki, 2009, p. 44-45.

40. Sur l'inversion des rôles entre Orlando et Ranaldo, voir C. Montagnani, « *Andando con lor dame in aventura* », ouvr. cité, « Introduzione ». L'épisode de Ranaldo à *Rocca crudele* contient d'autres allusions au mythe d'Hercule. Celui-ci, en proie à la folie, tue l'un de ses enfants en le lançant contre le mur et la femme de Marchino, l'une des héroïnes de la nouvelle, folle de jalousie, se comporte de la même manière inhumaine à l'égard de ses enfants qui implorent en vain sa pitié : « *Stava a guardarmi l'altro picolino, / E dicia: 'Matre, deh, per Dio, fa piano!' / Io presi per li piedi quel mischino, / E detti il capo a un saxo proximano.* » (I VIII, 39, v. 3-6). L'attribution d'un tel crime à une femme, mère de surcroît, rend ce geste encore plus odieux. Les sources sont comme d'habitude nombreuses ; retenons au moins l'*Hercules furens* (v. 1005-1007) de Sénèque dont semble s'être inspiré aussi Bassi dans un passage de la XVIII^e *fatica* (« Decima octava faticha de Hercule de la morte de Lico e de la furia sua e de la morte de la mogliere e de li figlioli ») : « *el so secondo figliolo ge core con le mani per tocharlo come era uso: Hercule el prende per lo brazo e rotatolo due volte el batete nel muro e fecene mille pezi* » ; voir *Inamoramento*, note I VIII, 39, p. 272-274.

41. Voir *Inamoramento*, I IX, note à la strophe 24, v. 3, p. 266.

force bénéfique qui pousse l'homme à se transcender et à s'améliorer avec des conséquences positives sur le bien être social, il peut également prendre la forme d'une passion aveugle et destructrice autant pour le sujet qui l'éprouve que pour son entourage. Et si un homme puissant est à l'origine de ces débordements, les effets sont encore plus graves car ils entraînent non seulement la destruction du sujet, mais aussi du corps social dont il est responsable. Tel est l'enseignement émergent de l'aventure de Rocca Crudele qui se termine avec la mort de tous les protagonistes et le meurtre du monstre, symbole du désordre passionnel, suivi par la destruction du corps social, c'est-à-dire des territoires gouvernés par Marchino et Grifone, théâtres de cet horrible drame de la démesure.

Pour en revenir à Ranaldo, il faut souligner que celui-ci ne vient à bout du monstre que grâce à l'aide d'Angelica. Cette circonstance constitue une confirmation ultérieure du rôle actif qu'acquiert la femme dans la narration de Boiardo. L'activisme d'Angelica, notamment, ne se manifeste pas seulement au niveau du récit, mais il a aussi des retombées psychologiques puisqu'il se traduit également en une attitude très libre vis-à-vis de Ranaldo à qui la jeune fille ose faire des avances très explicites⁴². L'audace que Boiardo prête à ses héroïnes est, certes, l'expression d'une vision plus réaliste de la femme en relation avec l'évolution de sa condition sociale. Les observations désobligeantes, à la croisée entre l'humour et la misogynie, qui parfois interviennent en accablant les personnages féminins, traduisent, plus que l'opinion de l'auteur, le malaise inconscient de la gent masculine vis-à-vis de la place grandissante qu'a acquise la femme dans l'univers viril de la narration chevaleresque. Sous une apparence de misogynie et de gauloiserie, Boiardo procède à une réelle valorisation des personnages féminins sur lesquels repose en bonne partie l'action narrative. Dans l'*Inamoramento*, la femme est toujours à l'origine de l'action héroïque, toutefois elle n'est plus le symbole évanescant, prétexte à l'éclosion de l'héroïsme masculin, mais un être de vouloir qui détermine et oriente l'action des héros.

Au sujet de la liberté de Boiardo vis-à-vis du paradigme narratif herculéen, nous avons observé qu'il procédait à une inversion de certains motifs du modèle lorsqu'il mettait en scène les exploits de Mandricardo, héros païen qui entre en scène dans le troisième livre de l'*Inamoramento*.

42. Angelica propose à Ranaldo, menacé par le monstre de Rocca Crudele, d'aller entre ses bras et de s'enfuir avec elle dans les airs; le double sens est évident : « *'Non te rinresca di venirme in braccio, / Che via per l'aria ti possa portare / [...] / Se mai te venne voglia de volare. / Vien, monta sopra a me, Baron gagliardo: / Forsi non son pegior de il tuo Baiardo!*' » (I IX, 17)

Par le biais du renversement du paradigme herculéen, Boiardo entend souligner la grande différence existant, d'un côté, entre Orlando, Ranaldo, Ruggiero et, de l'autre, Mandricardo. Si les premiers atteignent leurs buts par leurs efforts et leur valeur — quand bien même si pratiquement tous les héros bénéficient de l'aide d'adjuvants —, Mandricardo parvient toujours à ses fins grâce à la chance, jamais par ses mérites. Il n'a en effet pas besoin de se battre contre le serpent, image inversée de l'hydre car, grâce à une trouvaille digne du Morgante de Pulci, il tombe sur lui et celui-ci meurt écrasé sous son poids⁴³. De même, l'ogre qui menace Lucina et qui le poursuit, tombe très opportunément dans un ravin avant de l'atteindre (III III, 47-49). Enfin, lorsqu'il se trouve dans un champ entouré de bêtes sauvages, il lui suffit de lancer parmi elles une pierre magique pour les anéantir sans avoir besoin de combattre (III II, 14-15)⁴⁴. Le troisième livre inachevé de l'*Inamoramento*, avec son héros Mandricardo, loin d'être une « excroissance⁴⁵ », introduit deux motifs essentiels de la narration que l'Arioste a su comprendre, exploiter et finalement résoudre⁴⁶. Mandricardo est l'antagoniste de Ruggiero, et donc du héros dynastique, car il s'est emparé du bouclier d'Hector qui porte un aigle blanc, enseigne de la dynastie des Este dont Ruggiero est l'ancêtre⁴⁷. La chance, qui sourit systématiquement à Mandricardo, agit comme une force castratrice en l'empêchant de se mettre à l'épreuve et de faire aboutir sa valeur. Elle traduit l'hostilité de l'auteur, lui-même aristocrate et familier des Este, vis-à-vis de l'étranger, païen par surcroît, qui menace la dynastie en prétendant s'appropriier son symbole distinctif. S'il est vrai que, généralement,

43. « *Ma sua ventura nel cader fu questa / (Che in altro modo dala morte è preso): / Cadendo nel profondo con tempesta / Fiacò al capo al serpente con suo peso, / Sì che schiantar gli fè li occhi di testa / Onde se sciolse e tutto si è disteso: / Dibattendo le codè tutte quante / Rimase a terra morto in uno istante.* » (III II, 24).

44. Boiardo, dans ce cas, exploite librement le mythe de Cadmos : « *E Mandricardo, sencia altro pensare, / Entrò nel campo con la spada in mano, / E cominciando la biada a tagliare, / Lo incanto apparve ben palese e piano: / Ché ogni graneto s'ebbe a tramautare / In diverso animale horrendo e strano, / Hor leonza, hor pantera, hor alicorno; / Al Baron tutti se aventarno intorno.* » (III II, 12.) Il s'agit, ainsi que le souligne le commentaire de l'édition de l'*Inamoramento* (p. 1623), d'une variation zoologique du mythe de Cadmos (Ovide, *Métamorphoses*, III, 106-110).

45. Selon Franceschetti, le III^e livre de l'*Inamoramento* est plus une excroissance qu'une partie constitutive du poème que Boiardo, vraisemblablement, considérait comme abouti lors de la publication des deux premiers livres qui comptaient déjà respectivement XXIX et XXXI chants; voir A. Franceschetti, « *Struttura e compiutezza dell'Orlando innamorato* », dans G. Anceschi (dir.), *Il Boiardo e la critica contemporanea*, Florence, Olschki, 1970, p. 291-292.

46. Voir *Orlando Furioso*, XXX, 45-64, où Mandricardo est tué par Ruggiero.

47. Sur les rapports entre l'aigle blanc figurant sur le bouclier d'Hector, dont Mandricardo s'empare, voir III II, 6-8 et les notes relatives. Signalons que le pilastre auquel est accroché le bouclier d'Hector porte l'écriture suivante : « *Se un altro Hector non sei, non mi tocare! / Chi me portò non ebe al mondo parè* » (III II, 8, v. 7-8). Et le nouvel Hector, le seul qui soit digne de porter le bouclier à l'enseigne de l'aigle blanc n'est pas Mandricardo, mais Ruggiero.

Boiardo se montre impartial vis-à-vis des chevaliers des deux camps, les jugeant sur la base de leur valeur et non pas de leur appartenance religieuse, il fait une exception à l'égard de Mandricardo.

Considérant que Mandricardo, favorisé par la Fortune, est un anti-héros, nous en déduisons que la chance n'a pas de place dans le paradigme herculéen revisité par Boiardo où seuls comptent le courage et la valeur des héros. Dans l'*Inamoramento*, la Fortune a les traits de Morgana, la fée du trésor. Qui mieux qu'une fée, personnage traditionnellement ambivalent et ambigu et de plus associée à l'instable richesse, pourrait représenter les aléas de la Fortune? Dans l'*Inamoramento*, œuvre animée par une philosophie optimiste, la Fortune représente essentiellement l'occasion qu'il faut saisir au vol lorsqu'elle se montre favorable et non pas le sort aveugle qui frappe sans discernement. Si jamais on laisse s'échapper l'occasion propice une fois, il ne reste qu'à attendre avec patience qu'elle se représente, car, selon la maxime d'Orlando « *chi può durar al fin vince ogni cosa!* » (II iv, 65, v. 8). Aux yeux de Boiardo, l'endurance face à la Fortune ne consiste pas dans la patience, l'attente d'une phase plus favorable, voire la résignation ou du moins pas seulement. Le héros de Boiardo oppose aux aléas de la Fortune son énergie indomptable et son goût de l'action. Pour le comte de Scandiano, l'action est le seul moyen que le héros a, d'un côté, de réaliser ses aspirations et de l'autre de résister contre les mauvais coups de la Fortune. Ce n'est pas un hasard donc si Mandricardo, l'anti-héros, est condamné à l'inaction.

Un nouveau modèle de héros et d'héroïsme émerge-t-il de l'*Inamoramento*, ou plutôt, comment Boiardo se positionne-t-il vis-à-vis de l'idéal héroïque à l'œuvre dans la tradition romanesque médiévale qui reste son point de repère essentiel, malgré son goût poussé pour la contamination de traditions culturelles d'époques et de nature diverses?

Observons tout d'abord que le recours à la mythologie classique est une manière de donner plus de prestige à sa narration et aux thématiques abordées. Il s'agit d'un aspect qui concerne la globalité de l'*Inamoramento* et qui se révèle particulièrement significatif dans le cadre de la problématique que nous avons étudiée.

D'après notre analyse, la question de l'héroïsme, capitale pour l'œuvre chevaleresque, tourne dans l'*Inamoramento* autour de quatre points principaux : la gloire et ses mobiles, la question du désintéressement de l'exploit héroïque, les rapports entre le héros et les autres et enfin la relation entre héroïsme et Fortune. Au moment de dresser notre bilan, rappelons que les interlocuteurs de Boiardo sont le duc et plus généralement les aristocrates de la cour de Ferrare.

L'aspiration à la gloire et à la renommée est un devoir pour le héros noble du roman français du Moyen Âge. Mais la première difficulté à laquelle se trouvent confrontés Boiardo, ou, mieux, ses personnages, est la distinction entre actions vraiment nobles et dignes de gloire et celles qui ne le sont pas. La plupart des actions des héros de la narration de Boiardo pèchent en effet déjà par la nature de leurs mobiles qui ne cadrent généralement pas ni avec le rang ni avec la dignité du personnage qui les porte. Si le mobile est digne, alors ce sont les hommes qui ne sont pas à la hauteur de la tâche qu'ils se sont donnée. Le problème de la nature du destinataire de l'action noble est étroitement lié à celui des mobiles de l'exploit du héros. Dans l'œuvre de Boiardo, la dame, destinataire unique de l'action héroïque comme dans le roman chevaleresque médiéval, n'est plus un modèle de vertu tel qu'il justifie l'abnégation et les sacrifices de la part des chevaliers ; pire encore, Boiardo souligne avec force l'abîme qui sépare ses héroïnes du modèle de perfection féminine stilnoviste et pétrarquiste plus encore que courtois. L'héroïne du roman chevaleresque médiéval était en effet caractérisée par une ambivalence structurelle qui n'était pas pour déplaire à Boiardo, plus adepte de la nuance et du clair-obscur que de la clarté.

L'autre élément essentiel pour la définition de la notion d'héroïsme est la question du désintéressement de l'acte héroïque. Dans le roman chevaleresque traditionnel, le désintéressement est l'une des vertus, sinon la vertu essentielle du chevalier. Boiardo, de manière très significative, introduit dans son œuvre la tentation des richesses à travers le personnage de Morgana, la fée dispensatrice des richesses. L'attitude face aux richesses est variable : pour Orlando, elles ne sont pas une motivation digne d'être considérée, mais son cousin Ranaldo n'est pas du même avis et tente même de s'emparer d'un riche siège d'or au risque de sa vie. Mais ce sont surtout les femmes, les héritières de la tradition de la « *donna angelicata* », qui se révèlent les plus âpres au gain, notamment Leodilla qui, appâtée par l'or, renonce à l'amour et se contente d'épouser un vieillard, quitte à se repentir (I xx, 37). Le désintéressement n'implique pas pour autant la réévaluation de la pauvreté : les nobles héros de l'*Inamoramento*, *alter ego* des aristocrates auxquels s'adresse Boiardo, refusent avec hauteur de monnayer leur courage, mais ils abhorrent aussi de toutes leurs forces l'indigence comme nous l'avons montré en relatant l'aventure de Prasildo dans le jardin de Medusa.

Boiardo ne propose pas de solution : s'il est évident que la gloire et l'héroïsme ne se monnaient pas, il est également évident que la question de l'argent est devenue essentielle pour le groupe social auquel Boiardo

appartient. Si le mépris du gain est un trait distinctif de l'aristocratie par rapport à la bourgeoisie marchande, Boiardo enregistre l'existence d'autres points de vue qui menacent l'assurance idéologique, voire, à long terme, la survie de la caste aristocratique. Comme d'habitude chez Boiardo, la menace vient de la femme, cet être de chair, dépourvu d'idéalisme, franchement dangereux et parfois néfaste, mais qui mieux que les héros masculins sait prendre la mesure de la réalité.

Dans le roman médiéval, l'héroïsme est étroitement associé à la notion d'individualisme. Dans l'*Inamoramento*, Boiardo met l'accent sur les conséquences collectives de l'action individuelle, notamment lorsque cette action concerne des chefs, rois, princes, voire l'empereur Charlemagne. Il a donc le mérite de montrer qu'il n'y a pas de sphère privée séparée de la publique lorsque l'action du prince est en jeu. Et de souligner la souffrance des peuples soumis à la tyrannie ou à l'incompétence de leurs chefs de guerre. Si sa vision du peuple reste celle d'un aristocrate qui regarde avec méfiance la masse indistincte et faible qui n'a pas d'existence autonome en dehors du chef, Boiardo est conscient que la relation politique ne se joue plus seulement entre le prince et les élites, mais qu'elle inclut aussi le peuple, surtout depuis que l'infanterie a remplacé la chevalerie dans la défense de l'État.

La dernière question concerne le rapport entre héroïsme et Fortune. Nous avons vu que dans l'*Inamoramento* la Fortune a les caractéristiques de l'occasion et non pas du sort auquel le héros est soumis. Confronté à la Fortune-*Occasio*, le héros a le recours de l'action, autrement dit, c'est en agissant que le héros plie la Fortune. Loin de croire à une force inéluctable que le héros doit subir, le comte de Scandiano est convaincu que, par son énergie et son sens de l'action, le héros peut parvenir à tirer la Fortune de son côté. Pour Orlando, ainsi que pour les autres héros de l'œuvre du comte de Scandiano, la Fortune se mérite et n'est pas une fatalité.

Il est intéressant de constater que bien qu'il s'adresse à un groupe ciblé, Boiardo ne se pose jamais en donneur de leçons : et d'ailleurs, comment donner des leçons à ses pairs ? Voilà pourquoi, lorsqu'il faut faire une remarque ou souligner un défaut, le narrateur recourt à l'humour qui irrigue tout son ouvrage pour le plus grand plaisir de ses lecteurs. L'humour, mais aussi la parodie que nous avons vue à l'œuvre en parlant de l'inversion de certains motifs herculéens⁴⁸, comportent, à la différence

48. Au sujet de la parodie, Genette rapporte que le style épique, dont est issu l'*Inamoramento*, « par sa stéréotypie - 23 - - 23 -formulaire, est non seulement une cible toute désignée pour l'imitation plaisante et le détournement parodique : il est constamment en instance, voire en position d'autopastiche et d'autoparodie

de l'ironie, une bonne dose de complicité et de tendresse⁴⁹. C'est par le biais de l'humour que le comte de Scandiano parvient à faire accepter à ses pairs ce modèle rénové et moderne d'héroïsme sans pour autant bousculer le cadre du roman chevaleresque que les élites des cours italiennes du Nord continuent d'apprécier. S'il ne propose pas un modèle d'héroïsme, Boiardo offre à ses pairs, son public unique, une mise au point littéraire attestant l'évolution du paradigme héroïque aristocratique. À la base de cette opération il y a la conviction, que le comte de Scandiano et ses lecteurs partagent, que la cour, malgré les défauts des individus qui la composent et que l'*Inamoramento* a enregistré, est encore le lieu le plus apte à la renaissance des idéaux de grandeur, de générosité, de dignité, qui sont à la base de l'héroïsme.

involontaire» (G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 22). La bibliographie sur la parodie est très vaste; rappelons au moins, pour une approche synthétique du sujet, D. Sangsue, *La relation parodique*, Paris, Hachette, 1994 (nouvelle éd., Paris, Corti, 2007). En ce qui concerne plus précisément la parodie dans la littérature italienne: V. Zabughin, *Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso: fortuna, studi, imitazioni, traduzioni e parodie, iconografia*, vol. I, S. Carrai et A. Cavazzese (dir.), Trente, Università degli Studi, 2000 (reproduction de l'éd. Bologne, Zanichelli, 1921-1922); *Réécritures, commentaires, parodies, variations dans la littérature italienne de la Renaissance*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 3 vol. (1983, 1984, 1987); G. Barberi Squarotti (dir.), *Lo Specchio che deforma: le immagini della parodia*, Turin, Tirrenia, 1988; R. Verdirame et M. Spina, *Canto e contro canto: la parodia nella letteratura italiana dalle origini al Novecento*, Catane, CUECM, 2007.

49. Sur les notions d'humour et d'ironie dans l'*Inamoramento*, voir D. Alexandre-Gras, *L'Héroïsme chevaleresque*, ouvr. cité, chap. 2, «Le comique et l'humour».