



HAL
open science

Entre amitié et amour – l’homosexualité masculine dans le Roland furieux (1532) de Ludovico Ariosto

Valentina Denzel

► **To cite this version:**

Valentina Denzel. Entre amitié et amour – l’homosexualité masculine dans le Roland furieux (1532) de Ludovico Ariosto. *Loxias*, 2008, Doctoriales V, 22. hal-04567667

HAL Id: hal-04567667

<https://hal.science/hal-04567667v1>

Submitted on 25 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Entre amitié et amour – l’homosexualité masculine dans le *Roland furieux* (1532) de Ludovico Ariosto

Valentina Denzel

Résumé

Le *Roland furieux* (1532), épopée chevaleresque italienne de Ludovico Ariosto, met en scène deux épisodes où l’homosexualité masculine est présentée et jugée sous des aspects différents. Dans le premier épisode, l’Arioste décrit les rapports sexuels entre un juge réputé et un Ethiopien, présenté comme personnage rebutant. L’homosexualité est représentée sous un point de vue moralisateur. Cependant, la deuxième histoire témoigne d’un autre type d’amour masculin : il s’agit de l’amitié entre Roger et Léon, deux preux d’une grande réputation, dont l’affection et le lien amoureux sont représentés de manière idéalisée. Nous envisageons d’étudier ces deux épisodes à l’aide des théories des *Gender* et *Queer Studies*. Malgré les lectures traditionnelles qui s’arrêtent sur la condamnation du vice innommable dans le *Roland furieux*, une interprétation *queer* de ce texte nous semble justifiée. Sans vouloir forcer l’œuvre ariostéenne, le *Roland furieux* se prête à une lecture qui pourrait inaugurer des nouvelles conceptions d’identité sexuelle et du désir.

Mots-clés

homosexualité masculine, male-bonding

Le *Roland furieux*, épopée chevaleresque italienne de Ludovico Ariosto, publiée sous sa forme définitive en 1532, met en scène deux épisodes où l’homosexualité masculine est présentée et jugée de plusieurs points de vue. Le premier épisode décrit les rapports sexuels entre un juge réputé et un Ethiopien, présenté comme personnage rebutant. Cette relation est soumise à de fortes critiques morales, prononcées par la voix narrative. Cependant le deuxième épisode présente un autre type d’amour masculin : il s’agit de l’amitié entre Roger et Léon, deux preux d’une grande réputation, dont l’affection et le lien érotique sont montrés de manière idéalisée.

Il nous semble que malgré la forte opposition entre ces deux relations – l’une blâmée, l’autre louée – les deux épisodes ne se laissent pas condenser respectivement, en une passion légitime et une passion illégitime. Les deux aventures amoureuses, entre l’Ethiopien et le juge d’un côté, entre Léon et Roger de l’autre, incitent plutôt à une lecture qui joue d’une manière ironique et ambivalente avec les codes normatifs de l’époque de l’Arioste et ouvre de ce fait la voie à de nouvelles conceptions d’identité sexuelle et du désir.

Qu’est-ce que l’homosexualité aux XVI^e et XVII^e siècles en France et en Italie ?

Avant d’analyser les épisodes mentionnés, il est nécessaire de définir les termes « homosexuel » et « homosexualité » dans le contexte historique et socio-culturel de l’époque concernée. Comme l’indique Gilbert Herdt, les termes d’« homosexuel » et d’« hétérosexuel » n’existent que depuis les années 1870 -1890¹. La bipolarité entre « homosexualité » et

¹ Gilbert Herdt, “Introduction: Third Sexes and Third Genders”, in Gilbert Herdt (dir.), *Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, New York, Zone Books, 1993, p. 28.

« hétérosexualité », connue depuis le XIX^e siècle, ne faisait pas partie de la *Weltanschauung* de l'Ancien Régime².

Le terme « sodomie » était surtout identifié à l'amour physique entre deux hommes³, mais il pouvait également désigner d'autres péchés charnels non liés à la procréation. Sylvie Steinberg en donne une définition assez complète:

En fait, théologiens et juristes de l'époque médiévale, comme, plus tard, ceux de l'époque moderne, distinguent différentes « espèces de sodomie » : du coït anal pratiqué sur un homme ou une femme aux relations entre femmes, en passant par la bestialité. À Venise, à la fin du XV^e siècle, c'est le travestissement en lui-même qui semble assimilé à la sodomie, sans qu'on sache s'il s'accompagnait d'autres pratiques⁴.

Le sodomite n'était pas un « homosexuel » mais une personne qui pratiquait des actes de sodomie. Le sexe du partenaire était sans importance pour établir une différenciation entre les orientations sexuelles. Le couple traditionnel des homosexuels masculins se caractérisait par un décalage d'âge entre les deux partenaires⁵, ainsi que par une évaluation différente de leurs rôles respectifs lors de leurs rapports sexuels. L'homme plus âgé assumait le rôle plus « viril », à savoir la partie active, dans sa relation sexuelle avec un jeune adolescent passif, qui prenait le rôle de l' « efféminé » et était donc discrédité⁶. Le partenaire plus âgé assumait un rôle plus respectueux de la norme, car il ne déviait pas de la conception de son genre masculin, symbolisé par la force et le pouvoir. Ce modèle de relation sexuelle dérive évidemment de la culture de l'antiquité gréco-romaine.⁷

Il faut d'ailleurs tenir compte du fait que le rôle passif n'impliquait pas forcément un comportement ou une apparence efféminés de la part du partenaire « subordonné ». Michael Rocke⁸ insiste sur le fait que la jeunesse du partenaire passif et son aspect d'adolescent n'équivalaient pas nécessairement à une attitude mignarde, même si le jeune jouait généralement le rôle féminin du couple hétérosexuel.⁹

² Pour des raisons pratiques, nous utiliserons cependant la terminologie « homosexuel » et « hétérosexuel », même si elle est anachronique.

³ Michael Rocke, *Forbidden Friendships. Homosexuality and male culture in Renaissance Florence*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 3.

⁴ Sylvie Steinberg, *La confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Fayard, 2001, p. 35.

⁵ Cette forme d'homosexualité s'appelle également « *transgenerational homosexuality* ». David F. Greenberg distingue quatre formes d'homosexualité : 1. « *transgenerational* » *homosexuality*, 2. « *transgenderal* » *homosexuality* (deux personnes du même sexe biologique, dont l'une prend le genre du sexe opposé), 3. *egalitarian homosexuality* (les partenaires appartiennent à la même classe sociale) et une quatrième forme d'homosexualité, dont les partenaires appartiennent à deux classes sociales différentes. David F. Greenberg, *The Construction of Homosexuality*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1988, p. 25.

⁶ Michael Rocke, *Forbidden Friendships. Homosexuality and male culture in Renaissance Florence*, p. 13 et p. 24. L'âge entre dix-huit et vingt ans marquait la distinction entre les adolescents passifs et les hommes adultes et actifs lors des rapports sexuels. Michael Rocke, *Forbidden Friendships. Homosexuality and male culture in Renaissance Florence*, p. 101.

⁷ Michael Rocke, *Forbidden Friendships. Homosexuality and male culture in Renaissance Florence*, p. 88.

⁸ Michael Rocke, *Forbidden Friendships. Homosexuality and male culture in Renaissance Florence*, p. 109.

⁹ Michael Rocke, *Forbidden Friendships. Homosexuality and male culture in Renaissance Florence*, pp.106-109.

A partir de la fin du XVII^e siècle, la différence entre les partenaires « actifs » et « passifs » s'efface de plus en plus, et l'« agent » pouvait également être le « patient »¹⁰. Le rôle du dominant et du dominé était de ce fait interchangeable.

Certains chercheurs comme Theo van der Meer¹¹ soutiennent que jusqu'à la fin du XVII^e siècle, les hommes androgynes ou ayant des traits et des comportements efféminés étaient plutôt considérés comme des fats et des coureurs de jupons. Leur inclination hétérosexuelle se traduisait par leur attitude vaniteuse¹², signe d'un manque de maîtrise de soi. Les hommes efféminés semblaient ainsi avoir un désir sexuel très prononcé¹³. En revanche, l'homme misogyne pouvait être identifié avec le sodomite, étant donné que son dédain des femmes n'était pas naturel, mais constituait un signe de sa « perversion », comme l'indiquait par exemple le moine franciscain Bernardino da Siena dans la première moitié du XV^e siècle¹⁴. Bien évidemment, la misogynie ne se limitait pas aux cercles homosexuels, mais était largement répandue dans toute la société de l'époque.

D'autres chercheurs, comme James M. Saslow, considèrent cependant que le caractère efféminé d'un homme, qui se manifestait par le soin exagéré qu'il apportait à son apparence, était révélateur de son orientation homosexuelle¹⁵.

Selon Saslow, le rôle passif ne se limitait pas par conséquent à la position subordonnée lors des rapports sexuels, mais dépendait également de l'apparence physique du partenaire passif, jeune adolescent, dont les traits masculins n'étaient pas encore développés et qui pouvait

¹⁰ Theo van der Meer, "Sodomy and the Pursuit of a Third Sex in the Early Modern Period", in Gilbert Herdt (dir.), *Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, New York, Zone Books, 1993, p. 149.

¹¹ Theo van der Meer, "Sodomy and the Pursuit of a Third Sex in the Early Modern Period", in Gilbert Herdt (dir.), *Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, pp. 176-177.

¹² Cela change cependant vers la fin du XVII^e siècle dans les pays de l'Europe du Nord-Ouest. Selon Trumbach et Van der Meer, ceci est dû à une conception plus égalitaire entre les deux sexes ainsi qu'à une meilleure appréciation du rôle féminin dans le couple hétérosexuel, ce qui influence également les couples homosexuels. L'idée de l'affection mutuelle comme condition *sine qua non* du mariage se développe surtout en Hollande, en Angleterre et dans le Nord de la France. On assiste de ce fait à un renversement des rôles passifs et actifs dans les relations homosexuelles. Theo van der Meer, "Sodomy and the Pursuit of a Third Sex in the Early Modern Period", in Gilbert Herdt (dir.), *Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, p. 176-177.

¹³ Theo van der Meer, "Sodomy and the Pursuit of a Third Sex in the Early Modern Period", in: Gilbert Herdt (dir.), *Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, p. 185.

¹⁴ « Bernardino apparently assumed that sodomites often rejected marriage not simply because they were dissolute rakes, but because they had little interest in women or were rabid misogynists. 'The sodomite hates women'; indeed, he 'can't bear the sight of women, 'he claimed, arguing that it was natural and just for women to despise sodomites in return. » Michael Rocke, *Forbidden Friendships. Homosexuality and male culture in Renaissance Florence*, p. 40. Sur le lien entre misogynie et homosexualité masculine au XVIII^e siècle, voir Theo van der Meer, "Sodomy and the Pursuit of a Third Sex in the Early Modern Period", in: Gilbert Herdt (dir.), *Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, p. 210.

¹⁵ « In Renaissance Italy, ambiguous gender behavior was subject to ridicule and comic exploitation, often with homosexual overtones.[...] A male who abdicates his proper role of dynamic, active functions and shows excessive interest in the refinements of dress, toilet, or the arts (considered more intrinsically feminine) is constantly mocked by various speakers as effeminate, usually with the implication that he is correspondingly deficient in those virile qualities like bravery necessary to the ultimate masculine role of warrior. [...] By extension, effeminacy becomes closely associated with homosexuality. Any male who seems deficient in masculine power and aggression is liable to the scornful suspicion that he might therefore also act a passive role in sodomy with another man, either from choice or because he lacks sufficient virility to perform appropriately; significantly the man who plays the active role in sodomy is not subject to ridicule, either explicit or implicit. », James M. Saslow, *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1986, pp. 81-82.

adopter une attitude féminine¹⁶. Le lien entre l'aspect efféminé et l'homosexualité se manifestait entre autres à la cour d'Henri III, dont les favoris étaient considérés comme sodomites, « athéistes » ainsi qu'« efféminés et impudiques »¹⁷. De nombreux travaux récents établissent eux aussi un rapprochement entre comportement féminin et homosexualité¹⁸.

Le rapport entre l'homosexualité masculine et l'apparence androgyne ou féminine d'un homme, nous intéressera davantage lorsque nous prendrons en considération l'identité sexuelle de Roger, un personnage ambivalent du *Roland furieux*.

Au XIV^e siècle, les transgressions sexuelles commises par des homosexuels masculins ou féminins étaient sévèrement punies par la loi. À Venise, la punition des sodomites masculins était en général la torture et le bûcher¹⁹.

Vers la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècles, la situation semble avoir changé, puisque l'homosexualité était vécue assez ouvertement dans les cours françaises et italiennes. Nous pensons par exemple à la cour d'Henri III, considéré comme homosexuel²⁰ et dont les « mignons »²¹ étaient ridiculisés comme efféminés²². De même, la cour de Federigo II Gonzaga, marquis et duc de Mantoue, était connue pour ses mœurs dissolues²³.

En effet, on croyait jusque au XVIII^e siècle, que les relations homosexuelles étaient provoquées par l'entourage dépravé²⁴, très souvent identifié avec l'aristocratie débauchée qui corrompait la jeunesse²⁵. Ce n'est qu'à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle que la sodomie fut regardée comme une tendance sexuelle innée²⁶.

¹⁶ « The behavioral and physical associations between femininity and homosexuality also found expression in the practice of transvestism. The fact that young boys could look like women, and vice versa, occasioned numerous examples of cross-dressing for erotic or humorous effect. A letter from Aretino to a Venetian courtesan implies that frustrated female prostitutes had taken to donning boys' clothing in order to attract customers. », James M. Saslow, *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society*, p. 82.

¹⁷ Jean-François Solnon, *Henri III. Un désir de majesté*, [2001], Paris, Perrin, 2007, « Collection Tempus », p. 240.

¹⁸ « Preferring the society of poets and men of letters, he [Henri III] eschewed the martial exercises regarded as essential for a French king and appeared at court dressed "like a woman", with abundant cosmetics and strings of pearls. [...] Henry's stereotypical lifestyle, his fondness for group orgies with the mignons, his masochistic guilt, and the intensity of his emotional involvements with his handsome young followers, some of whom he addressed by feminine nicknames, all suggest some sexual involvement. » Louis Crompton, *Homosexuality and Civilization*, Cambridge, Massachusetts, Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 2003, p. 328 et 331.

¹⁹ Guido Ruggiero, « Marriage, love, sex, and Renaissance civic morality », in: James Grantham Turner, *Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, texts, images*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1993, p.23.

²⁰ Certains critiques soutiennent que *L'isle des hermaphrodites* a été écrite pour dénoncer la cour d'Henri III, Claude-Gilbert Dubois, *op.cit.*, p.8. L'homosexualité d'Henri III semble cependant contestée par certains historiens, comme p.e. par Jean-François Solnon, *Henri III. Un désir de majesté*, [2001], p.241-242.

²¹ Le mot « mignon » signifiait d'abord « "serviteur des grands", familier, favori, compagnon d'un roi ou d'un prince. [...] Vers le début de l'été 1576, selon Pierre de L'Estoile, il commença à "trotter par la bouche du peuple".[...] "Mignon" résumait les attaques dirigées contre l'entourage royal, que l'on jugeait dominé par des étrangers cupides, secondés par des français dégénérés. » Jean-François Solnon, *Henri III. Un désir de majesté*, p. 230.

²² Jean-François Solnon, *Henri III. Un désir de majesté*, p. 231.

²³ James M. Saslow, *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society*, p. 65.

²⁴ Michael Rocke, *Forbidden Friendships. Homosexuality and male culture in Renaissance Florence*, p. 141.

²⁵ Comme l'indique Louise Crompton, l'aristocratie française jouissait d'une certaine immunité concernant les punitions infligées aux sodomites. Louis Crompton, *Homosexuality and Civilization*, p. 321.

²⁶ Theo van der Meer, "Sodomy and the Pursuit of a Third Sex in the Early Modern Period", in Gilbert Herdt (dir.), *Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, pp. 197-201.

L'homosexualité comme vice contre nature : l'épisode d'Anselme et de l'Ethiopien , chant XLIII, cxxxix

Comme nous l'avons indiqué, le *Roland furieux* dépeint deux épisodes où est représenté l'amour entre hommes. Le premier raconte comment le juge Anselme se fait séduire par un Ethiopien, dont le nom n'est pas précisé. Cette aventure est narrée par un marin qui, lors d'un voyage en bateau, rapporte au paladin chrétien Renault l'histoire d'Anselme et de son « expérience » avec un Ethiopien sodomite. Il s'agit de ce fait d'une histoire dans l'histoire. L'épisode d'Anselme et de l'Ethiopien s'inscrit dans un contexte moralisateur. A la critique des passions inconvenantes, comme l'amour de Renault pour la belle Angélique – amour dont le paladin est enfin guéri²⁷ – et la jalousie²⁸, s'ensuit à la fin du chant XLIII la conversion de Roger au christianisme. C'est justement grâce à cette conversion que Roger pourra épouser la virago Bradamante et fonder avec elle la maison des ducs d'Este. Le chant XLIII montre ainsi deux passions opposées : le vice innommable d'Anselme et l'amour noble entre Roger et Bradamante.

La représentation du personnage homosexuel masculin, l'Ethiopien, est une image analogique du vice dans le sens où le portrait de l'homosexuel dans le chant XLIII met en avant un homme transgressant toute règle sociale.

Tout d'abord, il s'agit d'un étranger, plus précisément d'un Ethiopien, dont le visage est fort déplaisant :

Vede inanzi alla porta une Etiopo / Con naso e labri grossi; e ben gli è avviso
Che non vedesse mai, prima né dopo, / Un così sozzo e dispiacevol viso;
Poi di fattezze, qual si pinge Esopo, / D'attristar, se vi fosse, il paradiso;
Bisunto e sporco, e d'abito mendico: / Né a mezzo ancor di sua bruttezza io dico.
Il [Anselme] voit devant la porte un Éthiopien / Aux lèvres et au nez gros, et il s'avise
Que, tôt ou tard, jamais il n'a pu voir / Un visage si sale et répugnant,
Et (comme Ésope se dépeint) de forme / Capable d'attrister le paradis :
Gras et crasseux, habillé de chiffons, / Je ne dis qu'à moitié cette infection.²⁹

L'exclusion de l'Ethiopien se fait par conséquent par le biais de sa « nationalité » et probablement de sa religion, étant donné qu'il vient d'un pays musulman³⁰. La laideur pourrait de ce fait symboliser son homosexualité et son origine étrangère. Dans la suite du texte, l'Ethiopien, sans nom ni caractère spécifique, personnage allégorique et universel du concept de l'Autre, est nommé tout simplement le « noir »³¹ et le « Maure affreux »³². Cette construction de « l'Autre » se base sur la dichotomie prétendue entre le sujet et l'objet qui se définissent mutuellement :

La grande philosophie était accompagnée de la frénésie paranoïaque de ne rien supporter qu'elle-même et poursuivait ce qui se dérobe avec toute la ruse de sa raison, alors que cela échappe constamment à sa poursuite. Le moindre reste de non-identité suffirait à démentir totalement l'identité, de par son concept. [...] Dans l'idéalisme [...] règne sans que cela soit conscient,

²⁷ Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, édition bilingue, traduction et notes de Michel Orcel, Paris, Seuil, 2000, chant XLII, lxiv sq.

²⁸ Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, chant XLIII, v sq.

²⁹ Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, chant XLIII, cxxxv.

³⁰ Ce détail n'est pas sans importance, car l'un des sujets principaux du *Roland furieux* est notamment la guerre entre sarrasins et chrétiens.

³¹ Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, chant XLIII, cxxxvi.

³² Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, 2000, chant XLIII, cxxxviii.

l'idéologie selon laquelle le Non-moi, l'autrui et finalement tout ce qui rappelle la nature, est inférieur, et cela afin que l'unité de la pensée s'autoconservant puisse tranquillement l'engloutir³³.

En second lieu, la singularité de l'Ethiopien se traduit par sa richesse qui est en contradiction avec son apparence défavorable. Le « noir » possède « un beau palais d'albâtre, / Dedans, dehors, tout entier frisé d'or »³⁴. Comme nous l'avons vu, l'homosexualité était souvent identifiée à la décadence de la noblesse. Il se peut que la richesse excessive de l'Ethiopien soit également le signe d'une corruption des mœurs de la haute société. Les chiffons crasseux, qui lui servent de vêtements, lui interdisent toutefois l'accès à la noblesse. Malgré ses possessions luxueuses, l'Ethiopien en reste exclu à cause de son aspect repugnant.

Le personnage d'Anselme, un juge réputé dont l'hétérosexualité n'est pas mise en question, ne peut se convaincre qu'une personne d'une telle apparence puisse être le propriétaire d'un édifice si magnifique. L'Arioste dépeint ici le *topos* du monde à l'envers pour démontrer l'absence d'ordre et de rectitude. Cette absence est incarnée par l'Ethiopien et, dans la suite du passage, par le juge lui-même, qui se donne au « vice innommable ». Avidé de posséder ce merveilleux palais, Anselme se laisse finalement convaincre par l'Ethiopien de procéder à un échange en dons « naturels » : l'amour physique. Cette proposition de la part du « noir » représente la troisième violation des règles sociales.

De la brutta domanda e disonesta, / Persona lo stimò bestiale e matta.
Per tre repulse e quattro egli non resta; / E tant modi a persuaderlo adatta,
Sempre offerendo in merito il palagio, / Che fe' inchinarlo al suo voler malvagio.
À la proposition laide et infâme, / Le juge l'estima bestial et fou.
Trois ou quatre refus n'arrêtent pas / Le nègre qui s'emploie à le convaincre,
En proposant sans cesse le palais, / Tant qu'il l'entraîne à son désir mauvais.³⁵

L'acte d'amour homosexuel n'est pas décrit. Le lecteur ignore si le juge y a pris la part active ou passive. Comme Anselme s'adonne au vice pour des raisons financières, il est probable qu'il ait tenu le rôle passif. La terminologie de l'époque pour décrire le partenaire passif était variée. Celui-ci pouvait être appelé « bardassa » ou « bardassuola », qui indiquait un prostitué masculin, ainsi que « donna » ou « moglie », indiquant la femme et / ou l'épouse qui se faisait entretenir financièrement par son amant³⁶.

Le comportement d'Anselme, qui vraisemblablement incarnait le rôle passif, est d'autant plus condamnable qu'Anselme est un homme adulte, qui devrait, selon la conception de l'époque, symboliser la virilité et l'activité. Comme nous l'avons vu, la passivité était associée à l'adolescence³⁷.

Si le texte n'indique pas le rôle d'Anselme, il mentionne cependant le jugement du narrateur. Ce jugement correspond à une isotopie du « mal », manifestée par plusieurs adjectifs comme

³³ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, [1966], Paris, Payot, 1992, pp. 25-26.

³⁴ Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, XLIII, cxxxii.

³⁵ Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, XLIII, cxxxix.

³⁶ « In popular sexual imagery, boys who 'let themselves be sodomized' were symbolically demoted to the status of females, whether as *bardasse*, bitches, prostitutes, or simply women or wives, used by, maintained by, and dependent on male suitors or, in effect, 'husbands'. Males' assumption of the subordinate position in sexual relations signified for many people a deviation from gendered norms of behavior, the surrender of one's masculine identity and the unseemly adoption of a 'feminine' role. », Michael Rocke, *Forbidden Friendships. Homosexuality and male culture in Renaissance Florence*, p. 109.

³⁷ *Forbidden Friendships. Homosexuality and male culture in Renaissance Florence*, p. 110.

« laide », « infâme », « bestial », « fou » et « mauvais »³⁸. Dans la suite, le jugement de l'acte sexuel entre deux hommes – acte décrit également comme « erreur »³⁹ – se poursuit par l'intervention d'un autre personnage la femme d'Anselme, Argie. Cette dernière avait été condamnée à mort par son propre mari, après que celui-ci avait appris qu'elle avait commis l'adultère. Pour tester la fidélité de sa femme, Anselme l'avait tentée avec le jeune Adonio, qui, en échange des faveurs d'Argie, lui avait promis un chien magique, capable de faire apparaître des bijoux et des objets précieux⁴⁰. Or, c'est le juge lui-même qui est traité de coupable. Le renversement des rôles sociaux se manifeste de ce fait non seulement entre l'Ethiopien riche et le juge, mais également entre homme et femme.

La moglie Argia che stava appresso ascosa, / Poi che lo vide nel suo error caduto,
Saltò fuori gridando: « Ah degna cosa / Che io veggo di dottor saggio tenuto! »
Trovato in sì mal opra e viziosa, / Pensa se rosso far si deve e muto.
O terra, acciò ti si gettassi dentro, / Perché allor non t'apristi insino al centro?
Sa femme, Argie, qui se tenait cachée / Quand ell' le vit tomber dans son erreur,
Bondit en s'écriant : « Ah, belle chose / Que je vois là d'un si sage docteur ! »
Surpris dans une action si bien vicieuse, / Figure-toi sa rougeur, sa stupeur !
Pourquoi ne t'ouvris-tu, ô Terre, alors, / Afin qu'il pût s'y jeter âme et corps ?⁴¹

Ce renversement des rôles – le juge jugé par sa femme – se manifeste de manière plus explicite dans la strophe suivante, lorsque Argie compare son propre péché avec le péché contre nature commis par son mari :

La donna [...] il capo gl'intronò di gridi, / Dicendo: " Come te punir bisogna
di quel che far con sì vil uom ti vidi, / Se per seguir quel che natura agogna,
Me, vinta a'prieghi del mi amante, uccidi? / Ch'era bello, e gentile; e un dono tale
Mi fé, ch'a quel nulla il palagio vale.
[...] Argie lui rompt de cris la tête / En lui disant: "Comment te châtier
De cette action avec un si vil homme, / Si pour trouver ce que nature cherche,
Tu veux m'occire, moi, qui fus vaincue / Par les supplications d'un bel amant,
Qui, plus beau que ce lieu, m'offrit présent ?"⁴²

L'action innommable – l'amour homosexuel, auquel le narrateur et les personnages se réfèrent uniquement en le paraphrasant comme « proposition laide et infâme » et comme « action si bien vicieuse » – ne peut être punie par aucune peine existante⁴³. Ni le vice, ni sa punition ne peuvent être exprimés dans le langage existant. De même, le personnage de l'Ethiopien, dont la laideur ne pouvait être dépeinte, reste, dans sa personnalité et dans sa sexualité « contre nature », un personnage innommable.

Étant donné la condamnation sévère de la sodomie, la fin de cet épisode semble assez étonnante : Argie propose à Anselme de faire la paix et de se pardonner mutuellement :

S'io ti parvi esser degna d'una morte, / Conosci che ne sei degno di cento:
[...] Pure io non vo' pigliar di peggior sorte / Altra vendetta del tuo fallimento.
Di par l'avere e 'l dar, marito, poni; / Fa, com'io a te, che tu a me ancor perdoni:

³⁸ Ludovico Ariosto, Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, XLIII, cxxxix.

³⁹ Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, XLIII, cxi.

⁴⁰ Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, XLIII, cxiii et sq.

⁴¹ Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, XLIII, cxi.

⁴² Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, XLIII, cxli.

⁴³ Argie conçoit que si elle avait été condamnée à mort par son adultère, son mari en devrait être condamné cent fois : « Si je te semblais digne d'être morte, / Sache que toi tu mérites cent morts », Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, XLIII, cxlii.

E sia la pace e sia l'accordo fatto, / Ch'ogni passato error vada in oblio;
 Né ch'in parole io possa mai né in atto / Ricordarti il tuo error, né a me tu il mio."
 Il marito ne parve aver buon patto, / Né dimostrossi al perdonar restio.
 Così a pace e concordia ritornaro, / E sempre poi fu l'uno all'altro caro.
 Si je te semblais digne d'être morte, / Sache que toi tu mérites cent morts,
 [...] Je ne veux point pourtant d'autre vengeance / Que celle-ci : tu as aussi fauté.
 Vois, mon époux, la dette et la créance, / Et fais ce que je fais : oublie l'offense.
 Faisons la paix, que règne notre accord, / Que toute erreur passée tombe en l'oubli.
 Qu'en paroles jamais, ou bien qu'en faits, / Ni toi, ni moi ne rappelions nos fautes. »
 L'époux trouva la convention correcte / Et au pardon ne se montra rétif.
 Ainsi dans la concorde ils s'en allèr' / Et toujours l'un à l'autre ils furent chers⁴⁴.

Il faut cependant tenir compte du fait que le vrai « coupable » de cet épisode n'est pas Anselme lui-même, mais le « Maure » qui l'a séduit. Contrairement au personnage d'Anselme, qui malgré son faux pas n'est pas décrit de manière négative, l'Ethiopien concentre tous les maux et les vices. La seule faute dont Anselme se soit rendu coupable est sa sévérité dans la punition du péché de sa femme et son *hybris* pour avoir testé la fidélité d'Argie. L'acte de sodomie reste cependant impuni. Comme le danger d'un comportement sexuel hors norme est le fait d'un personnage exclu de la société occidentale, l'hétéronormativité⁴⁵ n'est pas menacée. Avec la disparition de l'Ethiopien disparaît également le péril d'un acte de sodomie. En effet, le texte laisse entendre que le couple reprend sa vie dans l'harmonie conjugale, sans plus toucher au sujet de leurs vices passés. Le péché innommable reste innommable, ce qui se manifeste par l'impossibilité de représenter l'acte lui-même, ainsi que par l'impossibilité de trouver une punition apte à ce vice. La seule peine d'Anselme est celle que l'on trouve appliquée dans la *Divine Comédie* de Dante, à savoir le *contrapasso per analogia*. Le *contrapasso* indique que le châtiment est analogue au vice. Dans le cas d'Anselme, son infaillibilité est mise en question, ce qui révèle le côté humain de ce personnage : même un juge peut commettre des erreurs.

L'homosexualité comme noble « courtoisie » : Roger et Léon

Tout autre est la représentation de l'amour masculin entre les deux chevaliers Roger et Léon. Si le lien entre Anselme et l'Ethiopien était surtout d'ordre physique, l'amour entre Roger et Léon est dépeint en premier lieu comme une forte amitié – un correspondant masculin du « romantic friendship » de Lillian Faderman⁴⁶.

En effet, l'amitié entre Léon et Roger est un amour 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. Le peintre et écrivain Gian Paolo Lomazzo (1538-1592) décrivit cet amour de la manière suivante :

Sappi che l'amore mascolino è opera sollamente di virtù che coniugendo insieme gli uomini, con diverse affezioni di amicizia, acciò che da una età tenera vengano nella virile più fortificati amici⁴⁷.

⁴⁴ Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, XLIII, cxlii-cxliii.

⁴⁵ Nous nous tenons à la terminologie de la traduction française de l'œuvre de Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Préface de Éric Fassin, Traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Éditions de la Découverte, 2005.

⁴⁶ Lillian Faderman, *Surpassing the Love of Men. Romantic Friendship and Love between Women form the Renaissance to the Present*, New York, William Morrow And Company INC., 1981, pp. 17-18.

⁴⁷ « *L'amore mascolino* is solely a work of virtue, which joins males together in various sorts of friendship, so that out of a tender age come, at a manly age, worthier and closer friends. » Gian Paolo Lomazzo, *Il libro dei sogni*, in R.P. Ciardi (ed), *Scritti sulle arti*, Florene, 1973, vol.1, p. 104, cité d'après Michael Rocke, *op. cit.*, p. 148.

L'amour masculin s'inscrivait donc dans une valorisation et une glorification de la virilité et de la sociabilité, ce qu'on appelle en anglais le « male bonding »⁴⁸. Eve Kosofsky Sedgwick souligne le caractère paradoxal des « males bondings » qui différaient fortement des « women's bonds »⁴⁹ :

The apparent simplicity – the unity – of the continuum between « women loving women » and « women promoting the interests of women » extending over the erotic, social, familial, economic, and political realms, would not be so striking if it were not in strong contrast to the arrangements among males. [...] much of the most useful recent writing about patriarchal structures suggests that “obligatory heterosexuality” is built into male-dominated kinship systems, or that homophobia is a necessary consequence of such patriarchal institutions as heterosexual marriage⁵⁰.

Cet amour entre hommes devait donc se manifester uniquement par une forte affectation et par un respect profond sans qu'il y ait de contacts physiques.

Toutefois, le lien entre Roger et Léon semble aller au-delà d'une simple manifestation d'amitié virile. Plusieurs indices du texte ariostéen manifestent une relation homosexuelle entre les deux chevaliers.

D'abord, Roger et Léon sont des personnages fortement ambivalents, pour ne pas dire androgynes. Certes, Roger est un chevalier d'une grande valeur, comme l'atteste surtout la fin de l'épopée, lorsqu'il combat victorieusement contre le terrifiant païen Rodomonte⁵¹. Toutefois, il s'agit d'un personnage assez efféminé. Avant de s'engager définitivement dans son hyménée avec la virago Bradamante, Roger est confronté à plusieurs périls physiques et moraux, qui mettent en question sa virilité et la conformité de son image aux normes établies. À plusieurs reprises, Roger dépend de l'aide de Bradamante pour se sortir des situations dangereuses et compromettantes, comme lorsqu'il est emprisonné dans le château magique d'Atlant⁵². C'est aussi grâce à Bradamante que Roger est libéré de l'île de la magicienne Alcine⁵³, où il passe son temps « en jeux, en bals, festins, oisiveté molle et barbare »⁵⁴. Sa passion immorale pour Alcine a transformé l'apparence virile de Roger.

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 cerchietto
Gli avea forato un fil d'oro sottile / Ambe l'orecchie, in forma d'annelletto;
E due gran perle pendevano quindi, / Qua' mai non ebbon gli Arabi né gl'Indi.
Umide avea l'innanellate chimo / 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; / Corotto 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.

⁴⁸ « Nonetheless, sodomy was inextricably enmeshed in broader forms of male association and sociability in this community, from youth-group camaraderie to neighborhood ties, from occupational solidarities to patron-client relations, from kinship bonds to networks of friend. In the intensely homosocial world of Florence, *l'amore mascolino*, as Gian Paolo Lomazzo has Leonardo da Vinci assert in the epigraph, was one of the threads that helped to create and reinforce bonds between males and to fashion the texture of their collective life. », Michael Rocke, *Forbidden Friendships. Homosexuality and male culture in Renaissance Florence*, p. 149.

⁴⁹ Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 3.

⁵⁰ Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, p. 3.

⁵¹ Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, chant XLVI, ci sq.

⁵² Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, chant IV.

⁵³ Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, chant VII et VIII.

⁵⁴ Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, chant VII, xl.

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 cèle.
Ses longs cheveux bouclés étaient humides / 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 pourri⁵⁵.

La « corruption » de Roger est liée évidemment aux attributs féminins comme les bijoux et les parfums. Le texte italien rend cette opposition encore plus manifeste par les suffixes diminutifs « -etto » dans « *cerchietto* » et « *annelletto* », qui contrastent avec les bras « jadis virils ». Les parfums et l'apparence soignée rappellent l'aspect féminin d'Alcine qui se prépare pour une nuit d'amour avec Roger⁵⁶. Certes, comme l'avait déjà indiqué Van der Meer⁵⁷, cette vanité était également signe d'un *Don Juan ante litteram*, dont les conquêtes amoureuses étaient liées à une apparence avenante et soignée. Le texte laisse entendre que Roger ressemble à ces jeunes Espagnols libertins s'adonnant aux vices de la chair pour « servir les femmes ». Cependant, l'allusion aux libertins de Valence n'est pas seulement un symbole des vices hétérosexuels, mais aussi une référence à la pratique de la sodomie. Les études de Rocke montrent que dans la ville de Valence, on nommait les hommes qui se faisaient sodomiser « femme » ou « jeune fille »⁵⁸. Dans sa tenue féminine, Roger pourrait également représenter l'un des adolescents qui incarnaient le rôle de femme ou le rôle passif dans le rapport sexuel⁵⁹.

Le personnage de Léon manifeste également une certaine ambiguïté sur son genre. Bien qu'il soit le fils de l'empereur grec, il n'a aucune vaillance guerrière. Bradamante l'appelle « celui, qui jamais d'un exploit n'a fait la preuve »⁶⁰. D'ailleurs, Léon est introduit dans le texte comme le « fils de Constantin »⁶¹. Il n'a pas d'autre qualité que d'être le descendant de l'empereur grec.

Léon est en effet conscient de sa faiblesse et il demande à Roger de combattre à sa place contre Bradamante⁶². Celle-ci exige de ses prétendants de participer à une lice avant de l'épouser. Roger accepte malgré lui la demande de Léon : même s'il aime Bradamante et est lié à la guerrière par une promesse de mariage, il doit sa vie à Léon⁶³. Son amitié pour Léon est plus forte que son amour pour Bradamante⁶⁴. Ce lien paradoxal entre les deux rivaux est également analysé dans l'étude de René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961) que nous citons avec les mots d'Eve Kosofsky Sedgwick :

⁵⁵Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, chant VII, liv-iv.

⁵⁶Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, chant VII, xxvi.

⁵⁷Theo van der Meer, "Sodomy and the Pursuit of a Third Sex in the Early Modern Period", in Gilbert Herdt (dir.), *Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, pp. 176-177.

⁵⁸Michael Rocke, *Forbidden Friendships. Homosexuality and male culture in Renaissance Florence*, p. 110.

⁵⁹« A male who abdicates his proper role of dynamic, active functions and shows excessive interest in the refinements of dress, toilet, or the arts (considered more intrinsically feminine) is constantly mocked by various speakers as effeminate, usually with the implication that he is correspondingly deficient in those virile qualities like bravery necessary to the ultimate masculine role of warrior. [...] By extension, effeminacy becomes closely associated with homosexuality. » James M. Saslow, *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society*, pp. 81-82.

⁶⁰Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, chant XLV, xcix.

⁶¹Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, chant XLIV, xxxvi.

⁶²Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, chant XLV, liii, sq..

⁶³Léon avait libéré Roger de la prison de l'empereur grec, qui l'avait condamné à mort. Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, chant XLV, xlii, sq.

⁶⁴Sur le triangle érotique de Bradamante-Léon-Roger, nous recommandons la lecture de l'article de Marc Schachter, « 'Egli s'innamora del suo valore' : Leone, Bradamante and Ruggiero in the 1532 'Orlando Furioso' », in : *MLN*, vol.115, no. 1, Italian Issue, Jan. 2000, pp.64-79.

What is most interesting for our purposes in his [René Girard] study is its insistence that, in any erotic rivalry, the bond that links the two rivals is as intense and potent as the bond that links either of the rivals to the beloved: that the bond of “rivalry” and “love”, differently as they are experienced, are equally powerful and in many senses equivalent⁶⁵.

L'affection entre Léon et Roger semble équivalente, pour ne pas dire plus forte, que celle qui unit Roger et Bradamante ou celle que Léon éprouve pour la *virago*. Depuis que Léon a remarqué la valeur de Roger, il s'est épris de lui. Cet amour n'est pas même affaibli par le fait que Roger soit son ennemi et qu'il massacre l'armée grecque, dont Léon assume le commandement:

E come uom d'alto e di sublime core, / Ove l'avrian molt'altri in odio avuto,
Egli s'innamorò del suo valore, / Né veder fargli oltraggio avria voluto: [...]
Come bambin, se ben la cara madre / Iraconda lo batte e da sé caccia,
Non ha ricorso alla sorella o a padre, / Ma a lei ritorna, e con dolcezza abbraccia;
Così Leon, se ben le prime squadre / Ruggier gli uccide, e l'altre gli minaccia,
Non lo può odiar, perch'all'amor più tira / L'alto valor, che quella offesa all'ira.
Homme [Léon] d'âme sublime et généreuse, / Quand l'[Roger] auraient pris en haine tant de gens,
Léon tombe amoureux de sa valeur / Et souhaiterait qu'on ne lui fit outrage.[...]
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,
Ainsi Léon, bien que Roger lui tue / Ses premiers corps et les autres menace,
Ne le peut détester : l'amour le tire / Vers sa valeur, plus que l'offense à l'ire⁶⁶.

La comparaison entre Roger et une mère furieuse nous semble assez intéressante. Elle décrit un lien entre Roger et Léon qui paraît peu habituel entre deux amis, dans la mesure où elle suggère que Roger détient une position supérieure à celle de Léon. Ceci apparaît évident lorsque Léon professe à Roger son amitié profonde, qui l'incite à privilégier son affection pour Roger par rapport à son amour pour sa patrie et pour son père.

Leon Ruggiero con grande pietade abbraccia, / E dice:- Cavallier, la tua virtude
Indissolubilmente a te m'allaccia / Di voluntaria eterna servitude;
E vuol che più il tuo ben, che'l mio, mi piaccia, / Né curi per la tua la mia salute,
E che la tua amicizia al padre e a quanti / Parenti io m'abbia al mondo, io metta inanti.
Léon, piteux, embrasse Ruggiero / Et lui dit : ' Chevalier, ta grand'valeur,
Dans les liens d'un servage volontaire, / M'attache à toi indissolublement
Et veut que de ta vie plus me soucie / Que de la mienne, et ton bien passe avant :
Ton amitié, je veux, devant mon père / Et devant mes parents, la rendre claire⁶⁷.

La hiérarchisation entre Roger et Léon rappelle fortement la relation homosexuelle entre deux hommes telle que celle qui était pratiquée dans l'antiquité gréco-romaine, et jusqu'au XVII^e siècle : l'homme viril, ayant une certaine condition et position dans la vie, domine son partenaire passif, qui lui est soumis par son âge et /ou sa condition. Ici, c'est à Roger que revient le rôle actif, alors que Léon occupe le rôle passif. Cette autorité de Roger sur Léon se manifeste également par l'expression « servage volontaire ». Selon Marc Schachter, ce terme se réfère explicitement à une relation sodomite :

The phrase 'voluntaria ...servitude', used by Leone, may have a very specific resonance : it is the Italian translation of a word used by Pausanias in Plato's Symposium to describe the relationship between the younger man (the *erómenos*) and the older one (the *erástes*) in Athenian pederasty.

⁶⁵ Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, p. 21.

⁶⁶ Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, chant XLIV, xci-xcii.

⁶⁷ Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, chant XLV, xlvi.

This word, *ethelodouleia*, literally ‘willed slavery’, was translated as ‘*uolontaria seruitus*’ in Ficino’s 1484 Latin translation of Plato’s *Symposium*⁶⁸.

La position supérieure de Roger n’est due ni à son âge, ni à sa richesse, étant donné que Léon doit être du même âge et qu’il possède plus de biens que Roger. Le statut d’*erastes* de Roger est plutôt justifié par sa « valeur », que Léon admire beaucoup et dont il ressent le manque dans sa propre personnalité. L’absence du courage place donc Léon dans le rôle inférieur et passif, en lui donnant une image efféminée.

L’interprétation de l’amitié comme amour homosexuel entre Léon et Roger est en outre renforcée par deux autres détails. D’abord, Léon est grec – l’allusion au monde homosexuel semble évidente. De plus, l’oncle de Léon s’appelle « Androfilo »⁶⁹, l’amateur d’hommes. Schachter avance par surcroît l’hypothèse que le nom de Léon pourrait également se référer au pape Léon X, dont l’homosexualité était connue⁷⁰. D’un autre côté, Roger est élu à la fin de l’épopée roi des Bulgares. Or le mot « Bulgaria » avait donné lieu au verbe italien « buggerare » et en français au substantif « bougre ». Ces deux mots sont des synonymes pour « sodomiser », respectivement « sodomite ». Schachter rappelle l’origine de ce verbe, en mentionnant les persécutions des Albigeois, qui étaient accusés d’hérésie et de sodomie et dont les origines semblent avoir été bulgares⁷¹. Enfin, il ne faut pas oublier, que Roger est prêt à renoncer à Bradamante pour le bien de Léon, qui, à son tour, veut manifester sa reconnaissance envers Roger, en lui rendant sa fiancée. Dans le triangle amoureux de Bradamante-Roger-Léon, le rôle de la femme guerrière se limite à celui d’un objet d’échange⁷². Roger est d’ailleurs le premier à admettre qu’il a plus aimé Léon que Bradamante.

Ma quando ella [Bradamante] saprà ch’avrò più amato / Leon di lei, e di mia volontade
Io me ne sia, perch’egli l’abbia, privo; / Avrà ragion d’odiarmi e morto e vivo.-
Mais quand elle [Bradamante] saura que j’ai choisi / Léon contre elle, et pour qu’il la possède / Je
me suis privé d’elle librement, / Ell’me détestera, mort ou vivant. ⁷³

Certes, Roger regrette à la fin son comportement envers Bradamante et il décide de se suicider⁷⁴. Toutefois il faut considérer que c’est Léon qui va sauver la vie de Roger et leurs affirmations d’amitié et de gratitude sont très appuyées et mises en avant. Alors que Roger et Léon se manifestent mutuellement leur affection, il manque un dialogue analogue entre Roger et Bradamante, après que Roger est déclaré par Léon et par Charlemagne le futur mari de la *virago*. Le texte indique seulement la joie de Bradamante lorsqu’elle apprend cette bonne nouvelle, mais les deux amoureux n’échangent aucune parole⁷⁵.

⁶⁸ Marc Schachter, « ‘Egli s’innamoro del suo valore’ : Leone, Bradamante and Ruggiero in the 1532 ‘Orlando Furioso’ », in : *MLN*, p. 76.

⁶⁹ Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, chant XLV, xi.

⁷⁰ Marc Schachter, « ‘Egli s’innamoro del suo valore’ : Leone, Bradamante and Ruggiero in the 1532 ‘Orlando Furioso’ », in : *MLN*, p. 78.

⁷¹ Marc Schachter, « ‘Egli s’innamoro del suo valore’ : Leone, Bradamante and Ruggiero in the 1532 ‘Orlando Furioso’ », in : *MLN*, p.78.

⁷² Marc Schachter, « ‘Egli s’innamoro del suo valore’ : Leone, Bradamante and Ruggiero in the 1532 ‘Orlando Furioso’ », in : *MLN*, p.75-76.

⁷³ Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, chant XLV, xc.

⁷⁴ Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, chant XLV, lxxxvii et suivant.

⁷⁵ Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, chant XLVI, lxxv-lxxvi.

L'attestation de l'inclination réciproque entre Léon et Roger est cependant très accentuée, comme le montrent les citations suivantes. Ainsi après un long dialogue sur leur mutuelle reconnaissance, Léon affirme-t-il :

Che tu che puoi, non men che di te stesso, / Di me dispor [...]
[...] toi qui peux disposer de mon être / (Et non moins que de toi) ⁷⁶.

Et Roger l'assure de sa gratitude et de son obligation par les strophes suivantes :

Ma quando ti sciorrò l'obligo mai, / Ché due volte la vita dato m'hai?
Mais, toi qui me donnas la vie deux fois, / Quand pourrai-je te rendre ce que dois ?⁷⁷

La hiérarchie entre Roger et Léon se trouve donc renversée : ce n'est plus Roger qui incarne le rôle de mère, de donatrice de vie, mais c'est Léon, qui pour la deuxième fois a sauvé Roger d'une situation périlleuse. Ce renversement des rôles semble donner aux deux amis une position égalitaire. Grâce à l'acquisition du royaume bulgare, le statut social de Roger n'est plus inférieur à celui de Léon. À son tour, Léon a compensé son manque de courage en portant secours à Roger. C'est peut-être aussi en raison de cette position égalitaire entre Roger et Léon que l'aspect ambigu de leur amitié semble avoir disparu dans la suite de l'épisode. Leur amitié était un symbole du processus de maturité : grâce à leur rencontre, les deux chevaliers sont devenus des « hommes » et agissent en tant que tels. Léon met à l'épreuve sa magnanimité et sa générosité en cédant Bradamante à son ami. Roger s'apprête à devenir roi des Bulgares et fondateur d'un grand lignage, qui donnera naissance à la maison d'Este. Comme Roger et Léon représentent deux personnages d'une haute importance, des allusions à un rapport homosexuel entacheraient leur réputation.

With the constant threat of punishing passive adult males, occasionally carried out, officials reinforced expected behavioral norms and helped define more clearly the boundary between boyhood and manhood. [...] The emphasis on the acquisition and enactment of manhood in homoerotic interactions plainly had its roots not only in the life-stage transition from boyhood to adulthood but also in related perceptions of gender differences and roles. [...] This helps explain the disapproval or repulsion evinced when youths or older men were sodomized by others assuming what were considered 'feminine' behaviors or postures⁷⁸.

D'ailleurs, le rapport entre les deux chevaliers sert en premier lieu à l'affirmation du système patriarcal. Eve Sedgwick Kosofsky précise à cet égard :

We can go further than that, to say that in any male-dominated society, there is a special relationship between male homosocial (including homosexual) desire and the structures for maintaining and transmitting patriarchal power: a relationship founded on an inherent and potentially active structural congruence. [...] patriarchal heterosexuality can best be discussed in terms of one or another form of the traffic of women: it is the use of women as exchangeable, perhaps symbolic property for the primary purpose of cementing the bonds with men⁷⁹.

Grâce à l'« échange » de Bradamante, l'amitié entre Léon et Roger, qui relève du système patriarcal, s'est fortifiée. Toutefois, l'échange modifie également la nature de cette amitié : la hiérarchie entre Léon et Roger fait place à un statut d'égalité entre les deux amis. En outre, le

⁷⁶ Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, chant XLVI, xlv.

⁷⁷ Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, chant XLVI, xlv.

⁷⁸ Michael Rocke, *Forbidden Friendships. Homosexuality and male culture in Renaissance Florence*, pp.105-106.

⁷⁹ Eve Sedgwick Kosofsky, Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, p.25-26.

mariage de Roger avec Bradamante souligne l'hétéronormativité, qui exclut toute déviation de la norme. La célébration des noces de Roger et de Bradamante, à la fin de l'épopée, met en évidence le nouveau rôle de Roger, en tant que défenseur de cette norme. Par conséquent, l'image de Roger comme efféminé ou soumis serait incompatible avec une telle représentation.

Conclusion

En conclusion, on peut affirmer que l'épopée ariostéenne se prête à une lecture multiple et parfois même paradoxale. L'ambiguïté de l'épisode de Léon et de Roger pourrait s'expliquer entre autres par la relation que l'Arioste entretenait avec la noblesse et en particulier avec les ducs d'Este auxquels il avait dédié son poème. L'Arioste lui-même était noble et il ne manqua pas d'y faire allusion dans le frontispice de l'édition de 1532, où il précisa son statut social « Messer Ludovico Ariosto nobile ferrarese ». D'ailleurs, l'Arioste était même lié d'une parentèle indirecte à la famille d'Este par le mariage de Lippa Arioste avec Obizzo III d'Este, en 1347⁸⁰. Dans la *Satira V*, l'Arioste souligne en outre l'importance de garder bien séparée la couche noble des couches inférieures⁸¹. Ce faisant, le poète exprime une certaine conscience de « classe » et même un sens de fierté d'appartenir à la noblesse.

Dans ces conditions l'ironie de l'Arioste concernant le lien entre Roger et Léon, appartenant tous deux à l'aristocratie, ne pouvait pas dépasser une certaine limite. D'ailleurs, en faisant de Roger l'ancêtre de la famille d'Este, le poète ne pouvait pas le ridiculiser, d'autant plus que les Este étaient ses maîtres.

La dépendance économique de l'Arioste par rapport aux Este⁸² et le manque de reconnaissance de la part d'Hyppolite à l'égard du *Roland furieux*, semblent avoir dégradé les relations entre le poète et le duc⁸³. La *Satira prima* exprime la frustration du poète par rapport à l'indifférence d'Hyppolite.

S'io l'ho con laude ne' miei versi messo, / dice [Hyppolite] ch'io l'ho fatto a piacere e in ocio;
più grato fòra essergli stato appresso⁸⁴.

Si j'ai parlé de lui de façon louangeuse dans mes vers, il dit que je l'ai fait pour mon bon plaisir, et dans des moments d'oisiveté; il aurait sans doute préféré que je reste à ses côtés⁸⁵.

En se plaignant du fait que le duc le prive non seulement de ses biens, mais même de son amitié, l'Arioste évoque Roger, le héros de son épopée, soulignant ainsi le lien étroit entre la réalité historique de la cour d'Este et le monde fictif du *Roland furieux* :

⁸⁰ Roger Baillet, *Le monde poétique de l'Arioste. Essai d'interprétation du Roland furieux*, Lyon, Editions l'Hermès, 1977, p.54.

⁸¹ « Certi gentiluomini truovan ne le ville / e ne le cucine anco a chi far vezzi. / Nascono figli e crescon le faville, / et al fin pusillanimità e bugiardi, / s'inducono a sposar villane e ancille / perché i figli non restino bastardi. » Certains gentilshommes découvrent dans leur propriété à la campagne, ou dans leur cuisine, quelque fille à qui faire la cour. Des enfants naissent, et le torchon commence à brûler. Alors, ces lâches, ces faussaires, finissent par épouser des paysannes et des servantes, pour que leurs enfants ne soient pas des bâtards. Cité d'après Roger Baillet, *Le monde poétique de l'Arioste*, p. 55.

⁸² Roger Baillet, *Le monde poétique de l'Arioste*, p. 81.

⁸³ La crise entre l'Arioste et Hyppolite trouve son apogée en 1517, quand le premier refuse d'accompagner le duc en Hongrie.

⁸⁴ Ludovico Ariosto, « Satira prima », in Adriano Seroni (éd.), *Opere di Ludovico Ariosto*, Milan, Ugo Mursia editore, (1961), 1976, I vv.106-108, p.1121.

⁸⁵ Traduction française faite par Roger Baillet, *Le monde poétique de l'Arioste*, p. 85, note de bas de page 1.

Ruggier, se alla progenie tua mi fai / Sì poco grato, e nulla mi prevaglio
Che li alti gesti e tuo valor cantai, / che debbo far qui [...] ?
Roger, si tes descendants doivent être aussi ingrats envers moi, si chanter tes hauts faits et tes
vertus ne m'a servi à rien, Qu'ai-je donc à faire ici [...] ^{86?}

L'ingratitude des seigneurs envers leurs courtisans et poètes est d'ailleurs un thème courant dans l'œuvre ariostéenne. Dans le XXXV^e chant du *Roland furieux*, l'Arioste exprime également un certain mécontentement envers l'avarice des seigneurs et princes qui ne savent pas honorer les œuvres de leurs poètes et de leurs courtisans illustres, comparés à des cygnes blancs⁸⁷.

Dans la *Satira I*, écrite en 1517 pendant la phase de rédaction du *Roland furieux*⁸⁸, l'Arioste blâme la vanité, la prodigalité et la corruption de l'aristocratie et du clergé⁸⁹, et préfère même se distinguer de cette couche sociale en s'approchant du peuple.

Fa che la povertà meno m'incresca, / e fa che la ricchezza sì non ami
Che di mia libertà per suo amor esca; / [...] ch'io vado solo e a piedi ove mi mena
Il mio bisogno, e quando io vo a cavallo, / le bisaccie gli attacco su la schiena.
Elles [les études] font que je souvre moins de la pauvreté et qu'eje ne sacrifie pas ma liberté par
amour de la richesse. [...] Je marche seul et à pied, pour aller là où j'ai besoin d'aller. Et lorsque je
monte à cheval, j'attache mes besaces en croupe [à la manière des paysans]⁹⁰

Ce faisant, l'Arioste marque une distinction entre sa personne et les nobles. Il est donc possible que cette relation ambiguë avec l'aristocratie et la maison d'Este résonne dans la description du luxe et d'un certain efféminement concernant les personnages de Roger et de Léon. Cette ironie ariostéenne, on l'a vu, se manifeste surtout avant la fin du dernier chant et décrit la « formation » morale de Léon et de Roger, qui, par leur vaillance et par leur courtoisie, acquièrent finalement dans le dernier chant le statut des régents honorables.

Toute autre est la représentation de la « relation » extra-conjugale entre le juge Anselme et l'Éthiopien. Cette scène manifeste un réalisme cru, voire burlesque, qui ne serait pas convenable à la description du lien affectif entre Léon et Roger. Ceci est certainement dû au fait qu'Argie et le juge sont un couple bourgeois et que cette couche sociale est traditionnellement liée au genre comique. Dans son étude sur le *Roland furieux*, Roger Baillet propose de comparer le couple d'Argie et d'Anselme à celui de Lena et de Pacifico de la pièce ariostéenne *La Lena*⁹¹. Cette comédie, écrite entre 1517 et 1526⁹² met en évidence l'avarice bourgeoise. En effet, la protagoniste éponyme se prostitue sous la volonté de son mari pour que ce-dernier puisse acquitter ses dettes. Dans la scène 12 de l'acte V, Lena reproche à Pacifico sa cupidité et sa malhonnêteté.

⁸⁶ Ludovico Ariosto, « Satira I », in: *Satires*, Traduction nouvelle et notes de Béatrice Arnal, Arles, Editions Sulliver, 1997, p. 20, vv. 139-142.

⁸⁷ Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, chant XXXV, xxiii.

⁸⁸ « Les années comprises entre 1505 et 1533, qui sont celles du règne ininterrompu d'Alphonse Ier, sont aussi celles de la création du *Roland furieux*. », Roger Baillet, *Le monde poétique de l'Arioste*, p. 50.

⁸⁹ « Quante collane, quante cappe nuove / per dignità si comprano, che sono / publici vituperii in Roma e altrove ! » Combien de colliers et de capes neuves / achetés pour de nouvelles dignités, sont des infamies publique à Rome et ailleurs ! Ludovico Ariosto, « Satira III », in *Satires*, p.77, vv. 271-273.

⁹⁰ Ludovico Ariosto, « Satira I », in *Satires*, p. 22, vv. 166-177.

⁹¹ « Pourquoi ne lirait-on pas, en effet, les histoires d'amour du *Roland Furieux* à la lumière de la *Lena* ? N'y a-t-il pas quelque affinité secrète entra Argia et son mari et Lena et Pacifico ? » Roger Baillet, *Le monde poétique de l'Arioste*, pp. 110-111.

⁹² R. Baillet, *Le monde poétique de l'Arioste*, p. 100, note de bas de page 2.

Anzi la tua insaziabile golaccia, che ridotti ci ha in miseria ; che, se non fossi stata io che, per pascerti, mi son di cento gaglioffi fatta asina, saresti morto di fame. Or pel merito de bene ch'io t'ho fatto, mi rimproveri, poltron, ch'io sia puttana?

Au contraire [c'est] ton insatiable envie qui nous a réduit à un état misérable ; car, si ce n'avait été pour moi qui me suis fait traiter d'âne par cent balourds afin de te nourrir, tu serais mort de faim. Or tu me reproches d'être une putain, pour le bien que je t'ai fait ?⁹³

Nous retrouvons la même avarice dans l'épisode d'Argie et d'Anselme. La cupidité de ce couple est encore plus accentuée par le fait qu'Anselme est prêt à se prostituer lui-même. Il commet de ce fait deux péchés: l'adultère et la sodomie.

Si l'ambiguïté décrite dans l'épisode de Léon et de Roger ainsi que dans celui d'Anselme et d'Argie est due en partie à la relation équivoque du poète à l'aristocratie ainsi qu'à l'image traditionnellement burlesque du couple bourgeois, l'ambivalence du traitement de l'homosexualité par l'Arioste s'explique aussi par le but de son épopée : l'acquis de la connaissance⁹⁴. Cet acquis se fait par l'ironie, l'un des traits les plus caractéristiques du *Roland furieux*.

Allora, 'anche se praticato ironicamente', anzi forse ancor più in forza di quest'ironia che contribuisce a *far vacillare* l'incontrovertibile, 'logica' stabilità dell'universo, questo rito iniziatico che è la scrittura/lettura del *Furioso* 'finirà per rimettere in gioco tutto quel che abbiamo dentro e tutto quel che abbiamo fuori. Si entra nel *Furioso* inconsapevoli, e uscendo, storditi dalla vastità e dalla labirinticità del viaggio testuale, dall'affollamento e dal ribollito della scena, *si sa*⁹⁵.

Ce savoir consiste dans le fait que l'impossible peut se mêler au possible, que le lien entre réalité et fiction est fluctuant. La coexistence de fiction et de réalité se montre aussi dans la difficulté de faire la distinction entre les deux :

Chi l'anello d'Angelica, o più tosto / Chi avesse quel de la ragion, potria
Veder a tutti il viso, ce nascosto / Da finzione e d'arte non saira.
Tal ci par bello e buono, che, deposto, / Il liscio, brutto e rio forse parria.
Cil qui aurait d'Angélique l'anneau, / Ou bien plutôt celui de la raison,
Pourrait de tous voir le visage vrai, / N'étant caché par l'art et la fiction.
Tel nous paraît bel et bon qui, sans fard, / Nous semblerait peut-être affreux, méchant⁹⁶.

Dans cette citation, la réalité elle-même semble être fiction du moment qu'elle figure comme allégorie de l'impossible, ou mieux, de l'inexistant, symbolisé par l'anneau d'Angélique ou celui de la raison. De ce fait, l'interprétation du lien entre Léon et Roger ainsi que de celui entre Anselme et l'Ethiopien se fait sous le signe de l'ambiguïté et de l'ironie, en ouvrant la voie à une herméneutique infinie et innovatrice.

⁹³ Ludovico Ariosto, « La Lena », in: *Opere Minori*, acte V, scène 12, p. 570 (notre traduction).

⁹⁴ « Il ,tema' della Conoscenza non è un contenuto: ma il contenuto, e la sua forma. Ossia, la scienza/arte di dar forma a un contenuto. Come ogni 'tema' musicale, anche questo è ritmo aereo, impalpabile scansioni di voce e di silenzio, di comunicazione esplicita e di comunicazione implicita. » Le sujet de la Connaissance n'est pas l'un des contenus, mais c'est bien le contenu et sa forme. Ou plutôt la science /l'art de donner la forme au contenu. Comme tout 'sujet' musical, celui-ci aussi tient du rythme aérien, une scansion impalpable des voix et du silence, de communication explicite et de communication implicite (notre traduction). Corrado Bologna, *La macchina del 'Furioso'*. Lettura dell'Orlando e delle 'Satire', Turin, Einaudi, 1998, p. 187.

⁹⁵ De ce fait, même si cela se passe d'une manière ironique', ou plutôt renforcé grâce à cette ironie qui contribue à *faire vaciller* l'incontestable, 'logique' stabilité de l'univers, ce rite initiatique que représente l'écriture/lecture du *Furioso* 'finira par mettre en jeu tout ce que nous avons à l'intérieur et à l'extérieur. On rentre dans le *Furioso* de manière inconsciente et en sortant, étourdi par l'immensité et par le caractère labyrinthique de ce voyage textuel, par la grande affluence ainsi que par l'agitation, *on sait* (notre traduction). Corrado Bologna, *La macchina del 'Furioso'*. Lettura dell'Orlando e delle 'Satire', p. 188.

⁹⁶ Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, chant VIII, ii.

De nationalité allemande-italienne, **Valentina Denzel** est doctorante à l'université de Paris 7, sous la direction de Madame Françoise Lavocat. Sujet de thèse : *Marphise et Bradamante – deux guerrières dans l'opéra et le théâtre en France et Italie (XVIe – XVIIIe siècles)*. Des articles dont . <http://stigma.site.free.fr/12.doc>