

Reçu, les lettres, l'hommage et l'acte
Moussy 28/12 - 1874 Paris

L'ART DE TORQUATO TASSO

DANS LA

« GERUSALEMME LIBERATA »

PAR

MALKIEL JIRMOUNSKY

Extrait de la *Revue du Seizième Siècle*,
tome XIV, 1927.

PARIS

LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION

LIBRAIRE DE LA SOCIÉTÉ DES ÉTUDES RABELAISIANNES

5, QUAI MALAQUAIS

1927

Bibliothèque Maison de l'Orient



149188

L'ART DE TORQUATO TASSO

DANS LA

« GERUSALEMME LIBERATA¹ »

LA COMPOSITION.

Le poème, quant à sa composition, est conçu comme une unité (d'après les principes d'Aristote). Le centre de l'action est un héros, Goffredo², dont le nom a servi primitivement de titre au poème. Mais il n'est pas le héros unique, il individualise surtout l'unité de l'action. C'est la conquête de Jérusalem qui est le vrai centre du poème.

Le sujet est énoncé dans le « proemium » : « Canto l'arme... e il capitano che il... sepolcro liberò di Christo³ »,

1. Cette étude complète la série d'articles sur l'art de T. Tasso dans la « G. L. », publiée dans les *Études italiennes*, 1925, p. 204, n° 4; 1926, n° 3 et 4.

2. Cf. lett. 25, 15-iv 75, « i molti cavalieri sono considerati nel mio poema come membra d'un corpo, del quale è capo Goffredo, Rinaldo destra; sì che in un certo modo si può dire anco unità d'agente non che azione »; voir aussi lett. I, 38, 5-vii 75.

3. Pour l'histoire du titre « *Gerusalemme* », consulter Solerti, *op. cit.*; Vivaldi, *op. cit.*, et la longue discussion de De Malde dans *Le fonti della « G. L. »*, cf. chap. « Titolo del poema ed Introduzione ». Sur les raisons du choix de Goffredo, comme figure centrale du poème, comparez De Malde, *op. cit.*, cap. 1. Cf. les hésitations du poète au sujet des premiers vers et ses variantes dans la première ébauche :

- a) « L'armi pietose io canto e l'alta impresa
Di Goffredo e de' christiani heroi,
Da cui Gierusalem fu cinta e presa,
E n'ebbe impero illustre origin poi ecc... »,

et dans les corrections de 76 (d'après le principe : « l'azion una di

les obstacles étant indiqués sur le champ même: « E invano l'Inferno a lui s'oppose, e invano s'armò d'Asia e di Libia il popol misto », et la réussite brillante de l'expédition: « Chè il Ciel gli diè favore e sotto ai santi segni ridusse i suoi compagni erranti. »

Le point de départ est l'élection de Goffredo par inspiration divine, l'organisation de l'effort chrétien; la conclusion c'est la conquête de Jérusalem et la défaite complète de toutes les forces musulmanes réunies.

Les différentes parties du poème sont des parties nécessaires pour son intégrité. En cela le poète suit toujours les principes d'Aristote qui n'avait pas interdit d'entremêler les épisodes à l'action. Ces épisodes doivent seulement découler de l'action principale avec vraisemblance et nécessité; ils doivent également ajouter quelque chose de particulier à cette action unique, ce qui rapproche encore la technique de notre poème à la technique dramatique.

La série des scènes qui se suivent n'a rien d'accidentel, n'est jamais monotone, est nécessaire et variée, vise le renforcement de l'effet (cf., par exemple, les aventures au bois enchanté, chant XIII, 17-47¹, les nombreuses scènes de batailles, les défilés des guerriers, etc.).

La narration se suffit et se développe vers un but strictement défini. Les incidents isolés sont des détails néces-

multi;... Omero volendo recar ogni cosa ad uno fa alcune cose contra il verosimile » (lett. I, 3g) :

b) « L'armi pietose e i cavalieri io canto
Che de la croce si segnar di Christo;
Quant' operar sotto Goffredo e quanto
Seco soffrir nel glorioso acquisto »;

voir aussi lett. I, 49.

1. La « gradazione » de Tasso: « Convieni ancora ordinare i nomi in guisa che gli ultimî vadano sempre accrescendo » (D. d. p. e., livre V) :

« Nè tanto *scoglio* in mare, nè *rupe* alpestra,
Nè pur l'*Alpe* s'innalza o il magno *Atlante*. »

Comparez Donadoni, *Torquato Tasso*.

saires, placés à des endroits rigoureusement déterminés¹ (cf. les chants I, II et III, se faisant suite immédiate, de même IV, V, VI, etc., ou comparez le crescendo d'effet dans l'épisode du bois enchanté, chant XIII, 17-19, 20-22, 26-30, 31, 32-46, où les différentes « aventures » se suivent nécessairement et successivement).

Toute action a pour centre l'unité du héros (qui varie). Quand l'auteur présente deux actions à la fois, l'une d'elles est mise au premier plan, l'autre n'est montrée qu'en raccourci, en perspective abrégée (cf. la querelle entre Rinaldo et Gernando, chant V, 27-51, où l'action de Gernando est complètement effacée; de même la victoire des croisés est narrée dans tous ses détails, la victoire simultanée des sarrasins sur un autre flanc n'étant présentée qu'en perspective, chant XX, 50-60, 71-72, etc.).

Les chants présentent à leur tour pour la plupart une unité relative, une action plus ou moins déterminée vers un but (sauf certaines exceptions isolées, comme l'épisode de Sofronia et Olindo). Dans le grand nombre des chants ce principe est observé assez strictement².

L'épisodique est évité avec beaucoup de soin et autant

1. Voir les efforts de l'auteur de lier les épisodes d'Armida et de Gernando, cf. lett. I, 25 (« legame — un ragionamento fra Eustazio e Rinaldo »); voir aussi bien le raisonnement sur l'épisode du messager de Sueno (Dano) Carlo et de l'épée miraculeuse, cf. lett. I, 31, 39, 42 et 43, et comparez les objections à l'épisode d'Olindo et Sofronia (cf. *Lettere, passim*, surtout lett. I, 31 et 61, 3-iv 76); cf. aussi la discussion sur la fin de l'épisode d'Armida, lett. I, 42.

2. Chant I, les troupes chrétiennes s'unissent pour une cause commune, l'élection de Goffredo et les préparations de la guerre; chant II, les sarrasins essaient d'éloigner le danger; chant III, le premier assaut de Jérusalem; chant IV, l'Enfer mobilise ses forces pour entraver l'entreprise des croisés; chant V, premier succès des forces infernales (à l'aide d'Armida); chant VI, la résistance et la violence des paladins sarrasins; chant VII, l'Enfer éloigne le champion chrétien et aide aux sarrasins d'une façon directe; chant VIII, l'Enfer enflamme la Discorde pour achever de perdre les croisés; chant IX, l'Enfer inspire Solimano, Dieu seul empêche la perte de ses champions, etc.; jusqu'au chant XIII inclus nous assistons aux calamités croissantes des croisés, puis la courbe remonte. Cf. lett. I, 26.

que possible (par exemple, la description du bouclier devient une partie nécessaire du récit où l'on apprend le destin des descendants de Rinaldo, espoir nouveau de la chrétienté).

Malgré leur indépendance relative, les chants isolés ont entre eux des liens assez forts dans les cadres de l'action générale; ils se déroulent et se développent par étapes successives. Les transitions se font sans effort (les procédés du poète sont surtout clairs dans la narration de la fuite d'Erminie (chant VI, 100-111), à laquelle fait suite l'épisode d'Erminie chez le pasteur (chant VII, 1 et suiv.); la défaite et le désespoir de Solimano (fin du chant IX), et l'aide d'Ismeno qui l'introduit dans Jérusalem au commencement du chant X; voir aussi les transitions des chants I-II, II-III, etc.). Chaque chant ne donne que les détails indispensables. Les « motifs » de la même importance sont traités pareillement et jouent le même rôle. Le développement de l'action est clair et transparent. On embrasse facilement l'ensemble. La répartition et la transition des parties qui se suivent est basée sur une nécessité, n'a rien d'arbitraire; cette technique, nous l'avons noté, est empruntée à l'art dramatique : Tasso procède comme un dramaturge dans l'élaboration et le développement de chaque acte d'une œuvre de théâtre. L'action est divisée en deux parties : la lutte indécise (chants I-XVI), la victoire des croisés (chants XVII-XX).

La continuité de la narration sert non seulement à la transparence de la composition, mais permet encore de produire un effet beaucoup plus grand. Cette continuité, unité et clarté sont renforcées par la limitation : *a*) du nombre des scènes importantes pour le développement de l'action (chant I, l'élection de Goffredo; chant II, la « passion » de Sofronia et Olindo, les messagers devant le conseil des croisés, etc.); *b*) du nombre des personnages qui jouent un rôle actif (les autres, même là où leur existence devient nécessaire [dans les batailles, les conseils militaires, etc.], d'un caractère purement statique, n'appar-

raissent qu'accidentellement). Les figures épisodiques subordonnées aux principales ne servent qu'à donner plus de relief à l'action principale (cf. le nombre limité des personnages principaux chez Tasso : Goffredo, Rinaldo, Tancredi, Argante, Aladino, Solimano, Erminia, Armida, comparés aux innombrables héros de Boiardo, Ariosto, B. Tasso, etc.).

Le nombre de détails est restreint; s'ils sont développés (ce qui arrive rarement) c'est seulement pour donner des descriptions d'ordre psychologique. Cette sobriété de détails permet à chaque trait isolé d'être plus accentué et de produire un effet beaucoup plus profond (cf. toutes les scènes de conflit dramatique). Le poète nous présente souvent et puissamment l'agitation de l'âme, des luttes intérieures¹.

D'après la théorie d'Aristote (τὸ γὰρ ὅμοιον ταχὺ πληροῦν ἐκπεσεῖν ποιεῖ τὰς τραγωδίας, *Ars.* p. 24, 1459^b 31) et la pratique des poètes anciens (Virgile, etc.), Tasso évite la répétition des mêmes motifs, des tournures verbales et expressions déjà employées, en tâchant de les varier (cf. le « catalogue » des guerriers, leur défilé au chant I; l'apparition de chaque troupe est exprimée par un autre verbe : « Primi Franchi *mostrarsi* (37 1). *Sono...* Normandi tutti (38 2-5), *seguia* la gente (43 1), *vanno* (44 1), *vien* poi Tancredi (45 1) », etc.; à noter de même les motifs si différents de l'effroi croissant dans les épisodes de la quête au bois enchanté, chant XIII, 17-19, 20-22, 26-30, 30-76, etc.)².

1. Les conflits psychiques sont donnés : 1° parfois cachés sous une image symbolique (expliqués par l'influence des forces surnaturelles), cf. Goffredo rassemblant les chefs chrétiens, chant I, 16-20; colère de Gernando, chant V, 16-22; Tancredi après la mort de Clorinda, chant XII, 89-93; Goffredo pardonnant Rinaldo, chant XIV, 1-19, etc.; 2° ou nous avons une analyse purement psychologique plus ou moins développée, indiquée, pour la plupart, plutôt sommairement (cf. Aladino devant l'héroïsme de Sofronia, chant II, 11-12, 20-21, 25 7-8; méditation de Goffredo sur les périls de l'expédition au secours de d'Armida, chant IV, 65-67, etc.).

2. Comparez l'uniformité des autres « catalogues », par exemple

C'est ainsi (pour éviter toute répétition) que s'expliquent plusieurs omissions (cf. le retour de Rinaldo des îles Fortunées, chant XVII, 54-55, très abrégé); les motifs apparentés sont séparés autant que possible; le poète présente chacun de ces motifs avec un caractère individuel qui porte un cachet toujours nouveau, n'apparaît, si c'est possible, qu'une seule fois, est pleinement épuisé afin que l'effet produit soit grand (cf. les duels : Gernando-Rinaldo, chant V, 27-31; Argante-Raimondo, chant VII, 86-98; Clorinda-Tancredi, chant XII, 53-64; Tancredi-Argante, chant XIX, 11-26, etc.). La variété est surtout nécessaire là où l'action exige une série de tableaux uniformes (cf. les scènes de bataille, chant III, chant IX, chant XX et *passim*; dans une bataille pleine d'horreur apparaissent tout d'un coup des traits gracieux et tendres : tel le page de Solimano, son bien-aimé Lesbino; cette image bien caractéristique de la poésie du Tasse, mais un peu étrangère au milieu et au moment de l'action, ressort sur le fond général de cette peinture sévère et réaliste de bataille)¹.

Encore plus remarquable est la variation du ton : à côté du pathétique le plus élevé une narration tranquille, l'héroïque fait place à l'idyllique. Le sublime est à côté de

celui de Trissino, « Italia Liberata da'Goti », chant II et suiv., avec les procédés de Tasso, qui varie la manière de présenter les énumérations pour éviter la monotonie; voir encore « G. L. », chant I, 37 et suiv.; chant III, 38 et suiv.; chant XVII, 15 et suiv., etc.

1. L'aspect de Lesbino dans la bataille est présenté de la façon suivante, chant IX, 81 :

« A cui non anco la stagion novella
 Il bel mento spargea de' primi fiori,
 Pajon perle e rugiade in sulla bella
 Guancia irrigando i tepidi sudori;
 Giunge grazia la polve al crine incolto;
 E sdegnoso rigor dolce è in quel volto. »

Plus tard sa mort :

« E in atto sì gentil languir tremanti
 Gli occhi e cader su'l tergo il collo mira;
 Così vago è il pallore, e da' sembianti
 Di morte una pietà sì dolce spira... »

l'intime, la plus grande excitation est suivie de la tranquillité suprême (citons à titre d'illustration, au chant VII, 1-19, l'idylle à côté du récit dramatico-pathétique, 51-122; ou la tonalité différente des deux scènes qui se font suite : celle de Renaud et Armide, chant XVI, 1-27, et celle de Renaud et des messagers chrétiens, chant XVI, 27-31; ou la fin tranquille et majestueuse du chant VIII après la révolte tumultueuse d'Argillan, etc.).

On a l'impression que dans l'œuvre du poète toutes les possibilités de développement sont utilisées. Dans l'ensemble comme dans les détails, aussi sobres qu'ils soient, les faits qui occupent l'auteur sont bien étudiés dans toutes les directions¹ (cf. l'impression de la grande sécheresse, chant XIII, 53-67 : l'état du ciel, de la terre, des rivières; le jour, la nuit, l'état physique des hommes, des animaux [spécifiés : « corsier », « cane », etc.]; l'état moral des hommes, etc.).

Pour donner un autre exemple, les discours ont toujours un but nettement déterminé, mais chaque pensée émise est envisagée sous tous ses aspects (cf. le discours de Goffredo, d'Alete, au chant I, etc.), il n'y reste rien à ajouter. Chaque état d'âme isolé et chaque sentiment sont présentés dans toute leur « entité » (cf. la piété de Goffredo, chant I, chant VIII, surtout st. 76-78, chant XII, 70-71, chant XIV, 1-19, etc.; l'amour de Tancredi etc.).

Les faits extérieurs à l'événement ne satisfont pas le poète, il approfondit l'impression en nous montrant l'état de l'âme des personnages (cf. chant IX, 27-39. Latino et ses cinq fils combattant contre Solimano : leurs sentiments, leurs émotions priment les faits, l'action concrète, chant IX, 51. Les motifs d'ordre moral (présence de G.) inspirent les croisés et changent l'état de la bataille, etc.).

Le procédé le plus habituel au poète est de produire l'effet par l'ensemble des ressorts (comme illustrations isolées, voir l'exemple cité, la mort de Latino et de ses fils, chant IX, 27-29; aussi Rinaldo dans le bois enchanté,

1. L'omission des détails inutiles ne sert que dans le même sens.

chant XVIII, 16-38 [crescendo d'effroi]; les calamités grandissantes des croisés au chant IX : [1^o l'absence de Rinaldo; 2^o l'absence d'autres champions; 3^o l'émeute, etc.]; de même à la fin du chant XIII : 1^o l'impossibilité de construire les machines de guerre; 2^o l'apathie de Tancredi après la mort de Clorinda; 3^o la grande sécheresse; 4^o la trahison grecque, etc).

LE τέλος DU POÈME.

D'après la poétique de Tasso le poète doit divertir et instruire. Son épopée est « utile » et « dulce »¹. Le but² essentiel de la poésie pour Tasso est « il diletto ». La poésie est l'expression de la beauté et splendeur divine qui rend la vie plus douce, c'est pourquoi elle doit être claire et transparente, c'est-à-dire produire des effets tangibles et réels; tous ses procédés, — la continuité, la clarté, la variété, l'unité rigoureuse, — en découlent.

En somme, Tasso s'approche de la conception des théoriciens et poètes grecs. Il connaît comme eux deux moyens d'atteindre son but esthétique : 1^o « il diletto » (ἡ ἡδονή); et 2^o « l'emozione » (ἡ ἔκπληξις); cette dernière caractérise par excellence l'épopée et la tragédie.

L'ἔκπληξις peut être produit par la contemplation extatique de la beauté (cf. l'idylle d'Erminie chez le pasteur, chant VI, 1-16), mais c'est surtout par l'effet dramatique³,

1. Cf. « Discorsi sul poema epico », *passim* (comparez les « Poétiques » des auteurs anciens et des théoriciens italiens de la Renaissance, voir Saintsbury, etc.).

2. Comparez Cicéron « De oratore » : « Ut doceat, ut delectet, ut moveat ».

3. La technique dont se sert notre poète dans la *Gerusalemme* peut-être considérée même comme un raffinement et renforcement vis-à-vis la technique dramatique. Les moyens plus riches sont empruntés aux historiens (hellénistiques aussi bien que modernes). Les mobiles psychologiques sont plus soigneusement et amplement étudiés; la continuité et la symétrie du développement beaucoup plus rigoureuse, l'effet pathétique plus grandiose, etc. A noter les procédés très semblables chez Virgile, cf. Plüss, *Vergil and die Epische Kunst*; Heinze, *Vergil's Epische Technik*; P. Cauer, *Zum*

par l'accentuation forte des tendances contraires aux moments critiques, par la construction scénique des parties importantes, par la création des conflits inattendus, par le contraste et les coups de théâtre. Il s'agit avant tout de créer le pathétique, les passions, l'extase religieuse, etc. (cf. les plus grandes souffrances des chrétiens avant les plus éclatantes victoires, la menace de la ruine à côté du triomphe, chant VIII, 1-84, 84-85; chant IX, 20-51-71-88, 89-99; chant XIII, 1-70 — la grande misère des croisés; 75-80 — la résolution harmonieuse de la situation difficile, etc.). L'auteur fait défiler devant nous les événements qui éveillent dans nos âmes tels sentiments, la compassion, l'extase, l'effroi, etc., ou bien il nous montre ses acteurs, emportés par ces émotions (cf. Rinaldo au mont Oliveto, chant XVIII, 11-15). L'émotion profonde et l'élévation de Tasso correspondent à l'ἐκπλαγκτικόν (l'émouvant) et τὸ ὑψηλόν (le sublime) de l'esthétique grecque.

Les buts du poème de Tasso ne sont pas seulement esthétiques; ils sont aussi bien religieux et moraux.

Pour Torquato comme pour les poètes médiévaux, comme pour Virgile, le poète est un « vates »¹, le prophète. Les buts moral et religieux sont au premier plan. Le poème doit éduquer le lecteur; l'expression de l'art pur ne dépasse que rarement cette tendance éthique et religieuse qui est exprimée avec tous les moyens poétiques d'une rare finesse (cf. l'amour de Renaud et d'Armide et partiellement celui de Tancredi, exemples isolés, et comme contraste l'ascension du mont Oliveto, chant XVIII, 11-15; la mort de Clorinda, chant XII, 65-71, etc.).

Ayant exploité les chroniques, les œuvres poétiques (anciens et modernes, les « romanzi », etc.), Tasso ressuscite un passé vivant, puisant dans son immense érudition

Verständniss der nachahmenden Kunst d. Vergil, Kiel, 1885; aussi Kroll, *Studien über die Komposition der Aeneis*; Sabbadini, *Studi critici sulla Eneide*, Lonigo, 1889, etc.

1. Cf. Vossler, *Die poetische Theorien d. Italienisch. Frührenaissance*, Berlin, 1900.

les matériaux nécessaires à l'édification d'un idéal moral et religieux (qu'il considère comme national), d'autant plus nécessaire que l'actualité ne pouvait le satisfaire. L'âme religieuse et contradictoire du poète cherchait dans la grande croisade du moyen âge un appui moral, une rigueur des images austères qui ne correspondaient pas aux nécessités de son esprit poétique, de sa fantaisie d'artiste. C'est de cette contradiction de sa nature qu'a surgi sa tragédie intérieure, une des plus douloureuses, peut-être, dans l'histoire de l'art.

Le poème de Tasso, comparé à la plupart des œuvres contemporaines, surprend par son sérieux et le sublime de ses images. Les forces surnaturelles, conçues en toute foi, donnent l'impression d'une grandeur et d'une puissance plus qu'humaine. Tout ce qui est mesquin, petit, ordinaire, humble ne trouve pas de place dans le poème. La généralité et l'abstraction de ses images est fermement voulue. Leur action, leur grandeur, leur horreur (s'il s'agit, par exemple, des forces infernales), etc., sont exprimées sans donner la moindre place à l'ordinaire, à l'humain. Tasso évite tout ce qui rappelle la trivialité.

L'idéal chrétien, le catholicisme guerrier, joint à la « *virtus* » et « *pietas* » antiques, s'opposent aux tendances terre à terre de notre vie quotidienne. La grandeur intérieure est exprimée extérieurement, et le mot « *gran* »¹, épithète favorite du poète, est assez symbolique. L'abstrait, l'indéfini², n'est que l'expression de cette tendance vers le grand, le sublime, que le poète veut faire sentir à ses lecteurs; c'est son but véritable, tout le reste dérivant de ce principe. S'il nous représente pour la plupart les passions héroïques, c'est que la présentation de ces passions doit exalter le spectateur, le remplir d'admiration.

L'auteur élève son édifice poétique aux contours nets,

1. Cf. Bellezza, *Per l'uso e l'abuso di alcuni aggettivi nel Tasso* (*Giornale Storico d. l. L. J.*, XXIX, p. 80-100).

2. Cf., par exemple, l'emploi abusif de l'expression « un non so che » chez Tasso.

il trace les lignes majestueuses et simples, avec clarté dans l'ensemble et dans les détails, en évitant toute particularité peu nécessaire pouvant dévier l'attention. Ce sont ces principes qui donnent la forme à sa composition, le sublime à son sujet, la grande force psychologique à son expression.

Pour qui voudrait comprendre le vrai caractère de la poésie de Tasso, il est nécessaire de bien retenir que la portée essentielle de son poème n'est pas dans sa parenté avec le genre *romanzo*, ni dans la résurrection du poème tiré de l'antiquité, ni même dans ces tableaux vraiment épiques et religieux, d'un profond sérieux qui nous frappe déjà dans sa première forme, l'importance la plus grande de la « *Liberata* » est au premier chef dans son élément psychologique magnifié, presque « divinisé » : les images créées par Tasso sont plus profondes, plus vraies, plus vivantes que les créations beaucoup plus plastiques, plus colorées, plus diverses, ciselées plus nettement, d'Ariosto. Quel pinceau puissant et délicat est celui du peintre artiste et grand psychologue qui pouvait seul exprimer l'amour idyllique d'Ermina pour Tancredi, la passion dramatique d'Armida pour Rinaldo, avec toute la diversité de son expression sentimentale; ou la transformation de la magicienne astucieuse, froide et indifférente (« *ch'amò d'esser amata, odìò gli amanti.* » *G. L.*, chant XVI, 18) sous l'influence d'un vrai sentiment, en une femme pleine d'amour et de souffrance, avec toute l'inconséquence, toute la faiblesse, les emportements d'une nature passionnée, constante seulement dans sa passion!

Un autre trait tout particulier, propre à toute la création de Tasso, c'est sa prédilection à exprimer une note élégiaque, mélancolique, qui pénètre son poème dans toute son étendue¹.

1. Comparez Donadoni sur la prédominance de la note tragique et élégiaque chez Tasso : « La poésie de Tasso c'est la poésie des vaincus »; voir Donadoni, *T. Tasso*, chap. XII : « *Esaltazioni titaniche e abbattimenti.* » Notons à titre d'une illustration entre plusieurs la profonde tristesse d'Argante avant sa dernière lutte fatale contre

La grande partie de l'action du poème se déroule parmi un décor d'une mollesse et d'une douceur exquises : le lecteur est transporté dans le monde parfumé de l'éternel printemps, presque figé parmi les harmonies musicales, les teintes un peu fanées d'une extrême suavité et les senteurs énervante et fines :

XV, 53 Un bel tepido Ciel di dolce state...
 ... Aure fresche mai sempre ed odorate
 Vi spiran con tenor stabile e certo;
 Nè i fiati lor, si come altrove suole,

Tancredi, chant XIX, 10, ou l'épisode tragique de la mort de Clorinda. C'est ici que ce sentiment élégiaque, cher à Tasso, harmonise si bien avec l'image de la résurrection intérieure de l'héroïne mourante qui trouve dans la mort et la foi une béatitude toute nouvelle et inattendue. Et tout cela exprimé d'une façon à souligner l'impression indéfinissable, profondément émotionnelle, musicale, incorporelle et irréelle de la scène suprême. Chant XII, 66 5-8, 68 5-8, 69 1-8.

De la même quiétude haute et majestueuse respire la description de la veillée de Rinaldo avant sa pieuse ascension sur le mont Oliveto, quand son âme purifiée intérieurement se confond avec le triomphant lever du soleil, plein de grâce, de beauté et de grandeur régilieuse. Chant XVIII, 12, 14, 15, 16.

Mais peut-être l'auteur n'atteint jamais la même force de l'expression qu'il manifeste aux moments d'exaltation suprême de l'amour dans les scènes d'une passion enflammée. De pareilles situations psychologiques sont analysées dans son œuvre d'une façon minutieuse, se reproduisent sous sa plume avec toute la variété de nuances nouvelles : comparez dans l'« Aminta » la description d'une passion naissante.

« E bevea da 'suoi lumi
 Una estranea dolcezza
 Che lasciava nel fine
 Un non so che d'amaro », etc.,

avec les vers de *Rinaldo* inspirés, peut-être, d'Ovide :

« Come allora in un medesimo punto
 Cangiar si vede questo e quel sembante!
 Ben ciascuno sembra dal desio compunto,
 E mira l'altro tacito e tremante;
 Lampeggia come'l sol nel chiaro umore
 Negli umidi occhi un tremulo splendore », etc.

Cf. l'expression la plus forte, probablement, des mêmes sentiments dans la *Liberata*, chant XVI, 18.

- Sopisce o desta, ivi girando, il sole...
 ... L'aura *molle*, el ciel sereno e lieti
 Gli alberi e i prati e pure e *dolci* l'onde (c. X, 63).
 54 Ma il Ciel di *candidissimi* splendori
 Sempre s'ammanta, e non s'infiamma o verna :
 E nutre... ai fior l'odor (c. XV).

Et voilà les accessoires indispensables du paysage, cher à son cœur :

- C. XV, 55 5. ... ecco un fonte...
 6. ... da una larga vena, e con ben mille
 7. Zambilletti spruzzar l'erbe di stille.
 56 Ma tutta insieme poi tra verdi sponde
 In profondo canal l'acqua s'aduna;
 E sotto l'ombra di perpetue fronde
 Mormorando se'n va gelida e bruna,
 Ma trasparente sì, che non asconde
 Dell' imo letto suo vaghezza alcuna :
 E sovra le sue rive alta s'estolle
 L'erbetta, e vi fa seggio fresco e *molle*.
 C. XVI, 9, 2 In lieto aspetto il bel giardin s'asperse :
 Acque stagnanti, mobili cristalli,
 Fior vari ... ombrose valli..., etc.

Toute la nature est un temple grandiose et retentissant, plein de sons, — tel un orgue immense, — c'est l'office divin, avec ses mélodies tendres et un peu tristes :

- C. XVIII, 18 ... Un suono intanto
 Che dolcissimamente si diffonde :
 Vi sente d'un ruscello il roco pianto,
 E'l sospirar dell'aura infra le fronde,
 E di musico cigno il flebil canto,
 E l'usignol che plora e gli risponde;
 Organi e cetre, e voci umane in rime;
 Tanti e sì fatti suoni un suon esprime...
 quella gioconda
 Strana armonia di canto e di querele (c. XVIII, 24).

Et le motif qui se répète :

Vezzosi augelli infra le verdi fronde

Temprano a prova lascivette note (c. XVI, 12).
 ... e fermaro i susurri in aria i venti (c. XVI, 13).

Parmi cete nature, les figures :

... ignude e belle...

C. XV, 60 Qual mattutina stella esce dell'onde
 Rugiadosa e stillante...

. le sue bionde

Chiome stillavan cristallino umore

61, 1 E'l crin.

61, 4 D'un aureo manto i *molli* avori involse.

Ces images sont pleines de vie et d'un charme invincible :

C. XV, 62 Rideva insieme, e insieme ella arrossia ;

Ed era nel *rossor* piu bello il *riso*,

E nel *riso* il *rossor*, che le copria

Insino al mento il *delicato* viso.

Mosse la voce poi si dolce e pia,

Che fòra ciascun altro indi conquiso.

65 E'l lusinghiero aspetto e'l parlar *dolce*

Di fuor s'aggira, e solo i sensi molce...

66 E... di tal *dolcezza* entro trasfusa...

C. XVI, 17 Fra melodia si *tenera* e fra tante

Vaghezze allettatrici e lusinghiere

Va quella coppia...

Il faut observer la prédominance des impressions musicales et affectives, cette prédilection pour les épithètes contenant la notion de la douceur, la finesse, la tendresse ; ce nombre de mots qui se répètent plusieurs fois, — *dolce*, *dolcezza*, *odorati*, *candidissimi*, *molli*, *delicato*, *mansueto*, *tepidò*, *tenero*, etc., — aussi bien que l'amour des pointes, — *concetti* — (cf. chant XV, 62, 2-3, *rossor*, *riso*, etc.).

Les images plastiques sont voilées à dessein dans la « Liberata » :

C. XVI, 14 Deh mira... spuntar la rosa .

Dal verde suo modesta e verginella,

Che mezzo aperta... e mezzo ascosa,

Quanto si mostra men, tanto è più bella.

Les scènes de tendresse, d'amour langoureux, de béatitude tranquille sont exprimées sous une forme éclatante : toute la nature est animée, elle est pleine des mêmes émotions tendres, colorées d'un érotisme élégant, des mêmes langueurs et sentiments que les hommes :

Raddoppian le colombe i baci loro,
 Ogni animal d'amar si riconsiglia :
 Par che la dura quercia, e'l casto alloro,
 E tutta la frondosa ampia famiglia,
 Par che la terra e l'acqua e formi e spiri
 Dolcissimi d'amor sensi e sospiri... (c. XVI, 16).

Cet « anthropomorphisme » de la nature caractérise surtout le poème ; la nature vit dans les rêveries amoureuses, n'est remplie et ne respire que d'elles. Aussi bien les hommes :

C. XVI, 19 ... Sospirar si sente. Profondo sì, che pensi : Or
 20 Con luci ella ridenti, ei con accese [l'alma fugge. .
 Mirano in vari oggetti un sol oggetto :
 Ella del vetro a sè fa specchio, ed egli
 Gli occhi di lei sereni a sè fa spegli.

Voilà les sentiments, les émotions qui les occupent :

C. XVI, 25 Teneri sdegni, e placide e tranquille
 Repulse, e cari vezzi, e liete paci,
 Sorrise parolette, e dolci stille
 Di pianto, e sospir tronchi, e molli baci.

Il est vrai qu'on trouve dans le poème de Tasso des motifs beaucoup plus réels et virils, des états d'âme plus sérieux et d'un ordre tout différent : ce sont les traits laconiques, mais nets, des paysages d'Italie, chers au poète ; ce sont des images vives des batailles et des tempêtes, des guerriers et de leurs passions indomptables, et à côté de ces images émouvantes le calme d'une vie rustique, tranquille et modeste, mais pleine d'un charme particulier. Les formes fantastiques (forces célestes et infernales) pas-

sent devant nos yeux; nous admirons le sentiment religieux caché dans l'âme majestueuse de Goffredo, pur comme un cristal et constant dans la foi. C'est que sous les ornements « romanesques » du poème on sent la foi sincère et profonde du poète. Il suffit de citer la suprême extase dans l'épisode de Sofronia et Olindo, ces paroles de l'héroïne, adressées à son amoureux parmi les supplices :

Mira il ciel com' è bello, e mira il sole,
Che a sè par che n'inviti e ne console.

Cet exemple est surtout à noter, car l'épisode (de Sofronia et Olindo) est très caractéristique. L'esthétisme et l'érotisme inné du poète persistent jusque dans le thème du martyr pour la foi. C'est seulement au moment culminant de l'émotion pathétique que le poète, emporté par un sentiment nouveau et rare, exprime sa foi pure et sincère.

Mais c'est une exception isolée et unique. Généralement, en décrivant Sofronia martyre, Tasso trouve des expressions non exemptes d'un charme presque mièvre, son attention s'attache tout le temps à des visions entièrement étrangères à ce sacrifice volontaire, à la grandeur et à la sainteté du fait :

C. II, 18 La vergine tra'l vulgo uscì soletta :
Non copri sue bellezze, e non l'espose;
Raccolse gli occhi, andò nel vel ristretta
Con ischive maniere, e generose.
Non sai ben dir s'adorna o se negletta,
Se caso od arte il bel volto compose :
Di natura, d'Amor de' cieli amici
Le negligenze sue sono artifici.

Voici encore le ton que prend le poète pour parler de la « passion » de Sofronia, au moment le plus pathétique, devant, à ce qu'il semble, évoquer le sentiment religieux le plus pur (il s'agit de cet épisode où l'héroïne chrétienne

s'accuse faussement devant le roi de Jérusalem d'avoir commis le vol de l'image sacrée) :

All' onesta baldanza, all' improvviso
Folgorar di bellezze altere e sante,
Quasi confuso il re, quasi conquiso,
Frenò lo sdegno, e placò il fèr sembiente.
S'egli era d'alma e se costei di viso
Severa manco, *ei diveniane amante* :
Ma ritrosa beltà ritroso core
Non prende, e sono i vezzi esca d'Amore (c. II, 20).

La pensée constante à « l'amore » accompagne partout l'image de la fille héroïque : dans l'âme du roi des sarrasins :

Fu stupor, fu vaghezza, e fu diletto,
S'Amor non fu che mosse il cor villano (c. II, 21).

Même quand la chrétienne insulte Aladino, Tasso peut à peine convenir que d'autres sentiments priment dans son âme :

E indarno Amor contra lo sdegno crudo
Di sua vaga bellezza a lei fa scudo (c. II, 25).

Dans la description des supplices de Sofronia martyrisée, nous trouvons les épithètes favorites du poète, cette terminologie douceuse (*molli, candidi*, etc.) qui pare les impressions d'une joliesse extérieure :

C. II, 26 ... e'l casto manto è a lei rapito;
Stringon le *molli* braccia *aspre* ritorte.
.....
E smarrisce il *bel* volto in un colore
Che non è pallidezza, ma *candore*.

Les musulmans, ennemis de la chrétienne, émus par sa beauté, pleurent sa mort, le roi sévère et cruel compris, et cette pitié ne s'explique pas par la compassion toute seule :

C. II, 37 *Un non so che* d'inusitato e *molle*
Par che nel duro petto al re trapasse ¹.

1. Le même procédé pourrait être relevé dans un nombre d'autres

Je me suis étendu si longuement sur l'épisode de Sofronia et Olindo, parce qu'il est d'exemple frappant de cette aberration partielle du sentiment religieux dans la seconde rédaction du poème. Il est surtout significatif, puisque c'est un des épisodes (introduit pendant la période de l'élaboration du poème à Ferrare) où le sentiment religieux joue malgré tout un rôle réel et par endroits (vers la fin) respire un pathétique indéniable.

Par ailleurs, plusieurs morceaux d'un caractère plus uni, d'une simplicité plus grande, d'un sentiment religieux plus authentique, remontent généralement à la première rédaction.

On peut affirmer que la plupart des motifs virils et des impressions sévères appartiennent à la première ébauche du poème. Dans la seconde rédaction la vivacité des descriptions devient plus riche, les couleurs plus brillantes, la fantaisie plus raffinée. Toutes ces impressions, cette peinture et sculpture sévères de la première forme perdent de leur importance à côté d'un nouvel élément musical, mélodique et harmonique, — émotions tantôt profondes, plus souvent un peu mièvres, — témoignage psychologique d'un grand artiste et d'un « hédoniste » raffiné du cercle poétique ferrarais en Italie du XVI^e siècle.

Plus on étudie la langue et le style de Tasso et plus on est frappé par un élément qui le rapproche de la langue poétique du XVII^e siècle, par une tendance vers le raffinement d'expression (la préciosité, « *preziosità* », les pointes, « *concetti* ») et les ornements rhétoriques.

passages. Citons, entre plusieurs, la scène où Armida abandonnée veut rejoindre Rinaldo :

Chant XVI, 42, 2-4 :

« (Armida) *sovraggiunse anelante e lagrimosa ;
Dolente sì che nulla più, ma bella
Altrettando però, quanto dogliosa...* » etc.

Voir le commentaire tout différent de l'épisode chez De Malde, *op. cit.*, cap. II, p. 76-92. L'influence des textes bibliques sur la conception de l'épisode de S. et O. (Bible. Livre de Judith, cap. VIII, vers. 4-14, etc.), aussi bien que sur un nombre d'autres épisodes, est exagérée par De Malde ; — la série des rapprochements cités n'est pas très probante.

Il est vrai que l'allitération, l'antithèse, la répétition, l'inversion ne sont pas introduites dans la poésie italienne par Tasso. Mais si l'on compare, par exemple, l'emploi de ces figures chez Ariosto et chez Tasso, on peut constater facilement que ce dernier en fait un usage au moins trois fois plus fréquent que le poète de la Haute Renaissance.

Cela dit, notons aussi la prédilection de Tasso pour les épithètes majestueuses¹ (telles que « grande, glorioso, immenso », etc.) et abstraites (contrairement à l'usage d'Ariosto), pour les couleurs et définitions efféminées (« dolce, molle, soave », etc.), pour les « concetti² », les impressions musicales³, pour l'indéfini et le vague (l'ab-

1. Cf. Bellezza, *art. citée*.

2. Cf. chant XX, 63 7-8 :

« ... ma con lo strale un voto,
Subito usci, che vada il colpo a voto. »

75 8 : « (Impetuoso e rapido disserra)
La porta, e porta inaspettata guerra. »

80 3-4 : « E colpa è sol della soverchia etade,
A cui soverchio è de' gran colpi il peso », etc.

3. La place me faisant défaut, je ne puis que faire une allusion à l'étude que j'ai faite sur la priorité des impressions auditives (comparées aux visuelles) qu'on trouve dans la *Ger. Lib.* (contrairement à l'usage d'Ariosto) : à noter que les impressions de l'ouïe sont toujours au premier plan (cf. l'apparition de Goffredo au conseil de guerre : « Augusto in volto, ed in sermon sonoro », chant I, 20 8; le défilé de l'armée se manifeste avant tout par « di trombe... e di tamburine il suono », chant I, 71 3; et plus bas, à côté des impressions visuelles (vagues et mouvantes), « E co'feri nitrili il suono accorda Del ferro scosso, e le campagne assorda », 73 7-8; la mer avant tout « geme », chant I, 79 1, etc. Voir aussi chant II, 25 3; chant III, 6, l'impression de la vue de Jérusalem sur les croisés :

« Sommessi accenti e tacite parole,
Rotti singulti e flebili sospiri
Della gente ch'in un s'allegra e duole
Fan che per l'aria un mormorio s'aggiri
Qual nelle folte selve udir si suole,
S'avvien che tra le frondi il vento spiri;
O quale infra gli scogli o presso ai lidi
Sibila il mar percosso in rauchi stridi »;

également le camp des chrétiens au petit jour :

Chant III, : 1 5-6 « In voce mormorava alta e sonora »; cf. aussi

sence de contours nets, cf. l'expression fréquente et favorite du poète « un non so che », etc.), pour le grandiose,

chant III, 33 3, 67 3-4, 76 7; chant IV, 1, 3; à noter la spécification des impressions auditives :

C. IV, 3 : « *Chiama gli abitator dell'ombra eterne*

Il rauco suon della tartarea tromba :
Treman le spaziose atre caverne,
E l'aër cieco a quel romor rimbomba;
Nè sì *stridendo* mai dalle superne
Regioni del cielo il folgor piomba,
Nè sì scossa giammai *trema* la terra », etc.

Cf. chant IV, 5, *fischiar...*, *sibilar...*, *latrar*. Cf. chant IV, 18, *sonanti* e *torbide* procelle; voir l'impression de la querelle de Rinaldo et de Gernando, chant V, 28 5 :

« *D'incerte voci e di confusi accenti*
Un suon per l'aria si raggira e freme,
Qual s'ode in riva al mare, ove confonda
Il vento i suoi co' *mormorii* dell'onda » ;

de même, chant VI, 3 3-4, 39 8 (digression lyrique du poète, « esprima il mio canto il suon dell'armi »), la bataille de Tancredi et d'Argante; chant VI, 41 : « Sol dei colpi il *rimbombo* interno mosse L'immobil terra e *risonârne* i monti » ; voir aussi chant VI, 110 6, 113 8; chant VII, 5 1-8, 6 1-8 (description du matin rustique, — « garrir gli augelli, mormorar il fiume, voce uscir tra l'acque e i rami — sospiri, pianto, lamenti, canto », etc.), la bataille entre Tancredi et Rambaldo; chant VII, 42 2-3, « il picchio rimbomba in suon di squilla » ; 43 3, « sente fischiare il ferro » ; chant VII, 57 1-4, 122 7-8 (la défaite des chrétiens); chant VIII, 14 2, 16 7-8; chant IX, l'assaut nocturne, 21 1-6, 23 7-8, 43 1-4, 65 3-4, 75 7-8; chant X, 3 1-4, 36 5-6, 63 5-7, 64 2; chant XI, 6 7-8, 11 1-4, 12 7-8, 13 1-8, 14 7 (l'oraison des croisés avant la bataille), 18 2, 19 5-8, 20 1-2, 57 8, 77 1-2, 78 7, 86 5-6; chant XII (mort de Clorinda); 66 5-6, impression de cette mort à Jérusalem; 100 4-5, « il *rumor* erra misto di *gridi* e di *femineo pianto* » ; chant XIII, l'impression du bois enchanté, 21 1-8, 23 8, 40 2-6; chant XIV, l'impression de la mer, « il mar vicino : E non *udian* ancor come *visuona* Il *roco* e *alto fremito* marino » (32 5-6); chant XV, 36 4, 65 3; chant XVI, 12 1-8, 16 1-4, 42 1-4 (le jardin d'Armida), 60 5-6, 70 2; chant XVII, 40 1-8, 41 1; chant XVIII, Rinaldo au bois enchanté, 18 1-8, « Passa più oltre ed ode un *suono* intanto che dolcissimamente si diffonde », etc.; à noter ... *sente*, *sospirar*, *flebil canto*, *flora*, *organi e cetre*, *voci umane... suoni...*; chant XVIII, 19 (« D'aure, d'acque e d'augei dolce *concerto* »), 24 3-4, 7-8, 27 8, 29 7-8, 40 1-2, 101 1-4; chant XIX, 37 2-3; chant XX, 13 7-8, 30 6-8, etc.

Tous ces passages ne prétendent pas à épuiser le thème, leur valeur démonstrative est très inégale. Ce qui en ressort tout de même, c'est l'attention excessive (à noter la variété, les détails) que le poète

le sérieux, l'unité et l'intensité de l'image concentrée, pour les périodes lourdes et pompeuses¹, le rythme ralenti de la construction syntaxique aux enjambements fréquents (cf. chez Ariosto 6,5 sur 100, chez Tasso 17,7; voir Spœrri, « Renaissance und Barocko² ») et même pour l'obscurité³, — tout cela avec l'intention d'atteindre le but principal, — l'expression du πάθος.

Les moyens d'expression de Tasso, comme nous l'avons déjà indiqué, ne servent pas à donner l'image, le contour, la forme du mouvement, en d'autres termes la forme extérieure, le dessin net de l'événement (cf. Ariosto), mais l'impression purement psychologique, produite par cet événement, non pas les lignes visibles qui se dessinent, mais les sentiments, les émotions et les sensations évoquées.

Toute cette ornementation coïncidait avec l'aversion de la fin du siècle pour la simplicité et le naturel.

Il est assez curieux de noter que tandis que le jeune Tasso (de la période des premières ébauches) condamne les antithèses et les autres inventions de la rhétorique

porte vers les impressions de ce genre qui priment et effacent les traits caractéristiques d'ordre visuel, etc. (comparez les procédés contraires d'Ariosto).

1. Cf. D. d. a. p., livre III, p. 54 (D. d. p. e., livre V, p. 217) : « La composizione... avrà del magnifico se saranno lunghi i periodi, e lunghi i membri, de' quali il periodo è composto ». Comparez aussi la prédilection pour « le clausule ampie e complesse... », « che il discorso incominci dai casi obliqui ». « Grandezza » et « gravità » sont créées par : 1° l' « asprezza » (D. d. p. e., livre V, p. 218); 2° « versi spezzati » (livre V, p. 219); 3° « consonanti doppie, che nel ultimo del verso percuotono gli orecchi » (livre V, p. 219); 4° crescendo des images (livre V, 220); 5° les répétitions (« il duplicare le parole »; livre V, 224 : « Particolarmente gonfia il parlare la voce raddoppiata s'ella sarà grande: salir quasi per gradi »).

2. Cf. L. Ranke, *Zur Geschichte der italienischen Poesie* (Abhandlungen der Akademie der Wissench. z. Berlin, 1835); Wöflin, *Die Klassische Kunst, Renaissance und Barocko*, et surtout *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915.

3. D. d. a. p., livre III, « l'oscurità suole ancora in molti luoghi esser cagione della gravità »; « l'oscurità... da profondità di pensieri, e guinge un non so che di maestà allo stile », — « più venerabili i luoghi e inducono maggior devozione » (livre V, 230).

« propres à la médiocrité » (d'après son expression), Tasso de l'époque de la « *Liberata* » suit la mode courante.

Le poème de cette période de la maturité du poète est d'un caractère extrêmement musical, — élément inattendu et nouveau, — digne du contemporain du mouvement musical de l'époque et de l'activité de Giovanni Pier Luigi Palestrina¹ : on est porté à croire que ce caractère particulier de sa poésie a été la raison principale de la vulgarisation des fragments du poème parmi le peuple italien jusqu'à notre époque.

En observant tout ce qui peut être relevé dans la seconde rédaction du poème de Tasso (achevée en 76), on peut concevoir nettement son nouveau caractère esthétique, cette nouvelle perception artistique de la seconde moitié du xvi^e siècle dont il témoigne.

La netteté de l'image présentée, la vision purement plastique de l'époque de la Haute Renaissance, l'impression extérieure, « visuelle » et détaillée, est remplacée par l'impression intérieure, « psychique » et sommaire. Comme dans les arts, le pictural, le plastique et le monumental, le « linéaire » fait place à la conception des « masses », de même les images et les détails isolés et nettement définis de la poésie d'Ariosto sont remplacés dans la poésie du Tasse par une impression générale de l'ensemble. La forme limitée et finie s'efface devant l'impression quelquefois insaisissable (« un non so che »), le réel devant l'apparent, la beauté plastique devant la beauté psychique.

Tandis que dans le style « classique » la forme perçue reçoit l'accent principal, et les apparences changeantes n'ont pas de valeur intrinsèque, nous assistons maintenant à la transposition de l'intérêt sur l'élément plus difficile à saisir, le mouvement interne, l'expression de l'existence en procès de changement et de formation. Les figures s'animent d'une vie intérieure, les motifs deviennent plus

1. Je laisse bien entendu, entièrement, de côté la question de l'originalité de Palestrina et de ses rapports avec l'école flamande.

riches et complexes, moins faciles à définir. Nous assistons à une évolution constante et créatrice. Là c'était le domaine de la forme pure limitée, on cherchait le fini, les proportions et les lignes claires, ici la valeur du monde plastique inerte cède devant l'impression de la vie intérieure qui respire.

Dans son intéressant article sur le poème de Tasso, comparé à celui d'Ariosto¹, M. Spærri, ayant comme point de départ les principes esthétiques de M. Wölfflin, a relevé avec beaucoup de pénétration l'unité interne du poème de Tasso. Toute l'action de la « Gerusalemme Liberata » est résumée dans la première strophe. La disposition même et la forme des phrases donnent l'impression du développement dramatique. Ce développement se trouve dans les deux premières lignes (1 et 2). Le héros personnifiant toute la force chrétienne, le but, l'importance de la lutte et le résultat, tout est déjà énoncé. La péripétie s'ouvre par deux lignes (3, 4) contenant tout l'effort chrétien (souligné par une répétition : « molto-molto ») et par deux lignes (5, 6) narrant la résistance des ténèbres (« invano-invano », nouvelle répétition); la conclusion est donnée dans les deux dernières lignes : le ciel rassemble ses champions dispersés (le symbole des misères d'ici-bas) sous l'étendard de la Croix pour la conquête du Saint-Sépulcre (le symbole de l'âme humaine dirigée par les forces divines).

Cette unité de l'action est encore renforcée par l'unité du point de vue, du héros (« il capitano... egli... gli suoi », chant I). Les forces cosmiques, surnaturelles, prennent part au combat, le ciel et l'enfer. Ainsi l'action devient d'un intérêt mondial, un événement historique isolé prend toute l'importance d'un fait qui bouleverserait le sort de l'univers.

La forme verbale un peu artificielle renforce cette im-

1. Dr Th. Spærri, *Renaissance und Barock bei Ariosto und Tasso, Versuch einer Anwendung Wölfflin'scher Kunstbetrachtung*, Bern, 1922. Comparez les observations critiques de G. Bertoni, *Giorn. stor. della lett. ital.* 1923, t. LXXXI, p. 178-180.

pression. Encore De Sanctis¹ la définissait ainsi : « Una certa armonia che nasce da oggetti simili e dissimili posti dirimpetto ». L'effet est renforcé, comme nous l'avons vu, par des « concetti » (cet ornement verbal); du point de vue de la composition de l'ensemble, toute l'action est comme soudée par le sentiment de la durée (presque chaque chant englobant à peu près le jour et la nuit, l'action unit les événements). Tout contour net et trop clair est éliminé (cf. la préférence du clair-obscur et de la « reticenza [che] suol lasciar sospizioni di cose maggiori di quelle che son dette ». D. d. p. e., livre V, p. 228).

La tendance vers l'unité et la grandeur force Tasso au contraire de ce que faisaient les grands poètes de la Renaissance. Ariosto transposait le surnaturel en naturel et ordinaire. Tasso élève l'humain jusqu'au niveau du surhumain. A travers nos joies et nos tristesses mesquines et quotidiennes il perçoit la lutte des forces cosmiques.

L'ordinaire est remplacé par l'extraordinaire : le poète nous montre des caractères d'une puissance vitale hors pair, toujours des caractères, des âmes individuelles².

Conformément à ce qui a été dit déjà, la vie psychique des héros d'Ariosto est exprimée plutôt dans une projection dans le monde extérieur (le poète chante « armi... amori », concrètement, comme des choses, des objets). Toute la vie intime reçoit chez Ariosto une plasticité, une matérialité presque statuaire; chez Tasso, même les formes extérieures sont spiritualisées, sont animées, pleines de vie interne et psychique. Encore une fois, répétons-le, chez Ariosto ce sont les lignes nettes du dessin, chez Tasso le mouvement intérieur, le changement, l'insaisissable.

Un dernier exemple suffira : dans la description de la

1. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, vol. II, p. 172. Scrittori d'Italia, Laterza, Bari, 1912.

2. Cf. l'appréciation des figures d'Ariosto par B. Croce : « Nel Furioso non vi sono caratteri, ma figure con tratti piuttosto logici che individuali »; voir B. Croce, *Lud. Ariosto*, dans *La Critica* anno 16, fasc. II, 1918.

lutte ou d'un duel, comme on l'avait justement remarqué, pour Ariosto, l'essentiel c'est la forme linéaire, les mouvements concrets, plastiques, réels des combattants; chez Tasso, l'image plus savante¹ encore du combat est animée surtout par le conflit de deux âmes en proie à l'émotion (« il senno » prime sur toute autre chose).

« Internarsi, immergersi, raccoglièr in sè, esser ristretto in sè, rivolto in sè », que d'expressions chez lui pour rendre son idée évidente!

De Sanctis a le premier observé que c'est dans le monde des sentiments que se trouve le royaume de Tasso, la source de la plus grande beauté de sa poésie.

Pour Ariosto, ses visions et ses rêves avaient la réalité concrète de la belle matérialité; pour Tasso, la réalité même était poétiquement transformée en impressions vagues et mouvantes, en un courant, toujours changeant, variable et nouveau, en formes musicales, qui respirent une vie mystérieuse et animée comme dans un rêve incertain et étrangement mouvementé.

1. Voir Napione Galeano, *Discorso della scienza militare del Tasso*, Milano, 1803, A. Couston, *La scienza dell' armi nell' epopea del Tasso*, Reggio (Em.), 1895. Cf. les renseignements du Tasse sur l'art militaire de l'époque : « Colla penna e colla spada Nessuno vale quanto Torquato ». Comparez les descriptions des duels chez Tasso et les traités de l'époque : *Opera nuova dell'arte degli armi chiamata duello* del Marozzo, Modena, 1536; *Trattato di scienza d'arme* del Camillo Agrippa, Roma, 1553, etc.