

Riciny, Char habité, l'homme et l'animal  
Paris 1877 1/2

# L'ART DE TORQUATO TASSO DANS LA " GERUSALEMME LIBERATA "

ESSAI D'ANALYSE  
(Troisième article) (\*)

## LE TEMPS ET LE LIEU DE L'ACTION LA NARRATION (Suite)

Nous avons déjà exposé plus haut, les principes poétiques de Tasso (17), d'après lesquels la durée des faits écrits dans le poème ne pouvait pas être trop étendue ; c'est le résultat de la tendance à concentrer l'impression produite. De même, la continuité de l'action doit être troublée aussi peu que possible ; la narration tend à se suivre sans interruption. Les événements se succèdent ainsi ; chaque chant contient généralement un jour et une nuit ; parfois nous avons l'alternance de deux ou trois jours pleins (les croisés à Emaüs, II, 55-97 ; III, 1-71 : le jour et la nuit suivante ; 72, le matin ; IV-V, VI, VII, VIII, etc.) (18). Le lever du soleil et son coucher indiquent les limites. Entre les chants s'écoule un espace de temps, peu étendu.

Les localités sont indiquées avec toute la précision possible et nécessaire, bien que d'une façon sommaire, parfois conventionnelle (cf. « monte Scîr », I, 77 ; Emaüs, II, 56 ; port de Gaza, XV, 10 ; surtout Jérusalem, III, 55-57, etc.).

Le but du poète étant de concentrer les événements dans la plus courte durée possible, il est sobre dans sa narration et ne

\*) Voir pages 171-181.

(17) Cf. D. d. p. e. ed Le Monnier II, p. 127-8, Lett. 35 et passim, v. D. d. p. e. II, 128 : « Senza passare i termini della convenevole grandezza », etc.

(18) Les chants XII, (la douleur de Tancredi qui dure un nombre indéfini de jours) ; XIII, (la sécheresse) ; XV, (huit jours de voyage aux Iles Fortunées) ; XVI, XVII, présentent des exceptions ; voir aussi le ch. I.



se permet de développements que dans des cas assez rares : ce sont généralement des scènes d'une valeur psychologique, purement sentimentale et religieuse (III, 3-8, l'arrivée des croisés devant Jérusalem). Là où l'action ne peut pas être abrégée, le procédé habituel de l'artiste consiste à donner quelques scènes peu nombreuses, traitées d'un pinceau sûr. Les récits plus ou moins brefs (que font quelquefois les héros) unissent ces scènes bien développées (cf. le récit des prisonniers d'Armida sur leur délivrance, X, 60-72). Tout ce qui est déjà connu du lecteur, ou ce qui n'a pas de grande importance est évité et laissé de côté. Le poète ne dégage et n'accentue que ce qu'il y a d'émotionnel et de pathétique dans son sujet. Mais rien de vraiment important par sa valeur intrinsèque et artistique n'est omis dans le poème. Si l'auteur insiste sur certaines particularités, c'est pour éveiller chez le lecteur une émotion. Cette émotion est évoquée surtout par la netteté et la clarté de la vision concrète et détaillée, suivant le précepte de Quintilien (VI, 2-32 : « affectus non aliter, quam si rebus ipsi intersimus, sequentur »).

Les descriptions des masses, chez Tasso, sont concises ; c'est le fond qui atténue les figures concrètes et vivantes.

Dans la multitude, Tasso évoque des images isolées et peu nombreuses. Les tableaux de batailles nous présentent une foule compacte de guerriers, avec une tendance à caractériser l'action au moyen d'images individualisées, au contour net et précis (cf. le premier assaut de Jérusalem, III, 13-35 et 41-52 ; la bataille, VII, 103-123 ; l'aspect du champ de bataille, XX, 51) (19). Torquato s'étend parfois sur les mouvements stratégiques des armées, leur répartition, leur tactique, etc... (voir par ex., XX 8-10, les manœuvres de l'armée des croisés avant la bataille).

La narration de Tasso est toujours pénétrée d'un sentiment personnel. Cette impression fondamentale est sentie partout. Le poète se place toujours dans le vrai centre de la mentalité et de l'âme de l'acteur, et c'est de cet « intérieur psychique », semble-t-il, que provient sa narration. Cette note subjective, personnelle, émotionnelle, « trop humaine », est projetée par l'auteur aussi bien dans la nature extérieure. Torquato cherche à éveiller chez

(19) A noter les séries d'antithèses, de répétitions, les allitérations, la spécification des impressions auditives, etc.

le lecteur les sentiments mêmes qu'éprouvent ses héros (cf. la mort de Clorinda, XII, 65-71 ; la mort de Lesbino, IX, 81-86 ; le jardin d'Armida, X, 63-64 ; XVI, 9-17, etc.).

Toute la nature est animée, spiritualisée chez Tasso. L'âme des choses se prête aussi bien à l'analyse psychologique que l'âme humaine (20).

Ce fond émotionnel à tout prix n'empêche pas le poète de faire son possible pour être plus ou moins objectif. Si c'est sa propre psychologie et ses propres sentiments qui animent son monde, (ce qui le distingue le plus, peut-être, de ses modèles antiques), ils sont toutefois d'une variété extraordinaire (cf. la description du mont Oliveto, XVIII, 11-15, à côté de la description du jardin d'Armida, XVI, 9-17). Tasso n'est pas en état de se tenir toujours dans les limites de l'objectivité. On trouve même, de temps à autre, des épanchements subjectifs et des digressions lyriques (à l'occasion de la mort de Lesbino, IX, 86, ou à l'occasion de l'héroïsme de Sofronia, II, 22 ; l'exclamation répétée, après un bon coup d'épée donné par Rinaldo, III, 41 ; le passage lyrique après le discours de Pierre sur la nécessité d'élire un chef, I, 32-36 ; l'exclamation du poète sur la misère des chrétiens expulsés de Jérusalem, II, 55 ; sur les souffrances d'Armida, XVI, 60, etc.). Néanmoins, ces digressions assez éparpillées, sont sans grande importance. Le fond émotionnel empêche le lecteur d'être un spectateur désintéressé, le contraint de prendre part aux événements, le place dans le milieu des forces spirituelles qui donnent la vie au monde créé par le poète. Un autre procédé qui agit dans le même sens, c'est la représentation devant nos yeux du passé comme présent (cf. Ismeno prie ses idoles, II, 1 et suiv. ; les croisés s'approchent de Jérusalem : transition du passé au présent, III, 2 et suiv.). Le même procédé se retrouve dans la description des batailles : Tancredi rencontre Clorinda, III, 23, 25 ; XX, 103, 105, 109 ; à noter l'emploi du mot *ecco* (III, 3, XIII, 75, XIX, 43 (21)).

(20) V. la description du palais et du jardin d'Armida; cf. D. d. p. c., I, IV, p. 199 « far le cose animate d'inanimate »; « da anima alle cose ».

(21) Comp. l'emploi de Virgile de « ecce ». En, IV 152, X 133, 219, etc.; cf. la remarque de Servius à propos de En, IV 152 : « Bene hac particula utitur; facit enim nos ita intentos ut quae dicuntur putemus videre. »

Le poète n'aime pas à interrompre la suite de sa narration, sauf dans les cas isolés de digressions inévitables. L'enchaînement des faits permet aussi de créer chez le lecteur l'impression qu'il a d'assister aux événements, procédé renouvelé des anciens. La transition est exprimée par des conjonctions souvent répétées, comme *Mentre*, *Intanto*, *Già*, etc.

Les événements simultanés ne sont pas représentés (comme, par exemple, chez Ariosto) par des morceaux entrecroisés. Presque toujours l'un d'eux a la primauté et attire toute l'attention, tandis que l'autre est présenté en un bref aperçu. Il est souvent mentionné après coup dans un récit, où l'on en parle comme d'un fait passé ; il en est ainsi pour la victoire et la défaite simultanées des croisés sur deux fronts différents, la défaite n'étant racontée que dans un aperçu tout à fait sommaire, entrevue brièvement pour ne pas empêcher la continuité de la narration (XX, 71) cf. le rapport des prisonniers libérés d'Armida (X, 60-72).

L'interruption du récit inachevé n'est presque jamais brusque et arbitraire ; l'auteur l'abandonne seulement là, où l'on perçoit facilement quels doivent être sa marche régulière et son développement naturel, qu'on connaît presque d'avance. On trouvera cependant dans l'épisode de la poursuite d'Erminia par Tancredi un reste de la manière traditionnelle, *romanzesca*.

Le passé est présenté souvent sous la forme d'un récit fait par un des personnages du poème, c'est le moyen de garder la continuité de la narration et de l'action (cf. le récit de l'emprisonnement des champions chrétiens par Armida, fait à leur retour, X, 60-72).

La régression dans le temps se fait dans des cas exceptionnels, c'est-à-dire quand le récit antérieur n'a pas de suite (cf. Erminia chez les bergers et la poursuite de Tancredi, VIII, 1-21, 22), ou bien quand cela est exigé par la clarté de la narration (cf. XIII, l'épisode du bois enchanté, où la régression est nécessitée par « la comodità del regionamento cominciato » (A. Solerti, *Vita di T. Tasso*, vol. II, partie I, n° V, 75).

Le même procédé, la même technique sert pour les faits futurs, dans les prophéties de l'avenir, où le héros se reporte aux époques lointaines par une intuition psychique, ce qui ne détruit pas la suite ininterrompue des faits connus et présentés (cf. les pa-

roles prophétiques de Pierre sur le sort de Rinaldo, X, 73-78 ; le bouclier de Rinaldo, XVII, 66-81 ; la prophétie du vieillard à Rinaldo, XVII, 87-94 ; la prédiction de la découverte de l'Amérique, XV, 28-32).

La description « en soi » occupe peu de place dans le poème ; la suite des événements n'est arrêtée que rarement par une description minutieuse, et encore celle-ci ne sert-elle généralement qu'à souligner le caractère de la narration. Les descriptions de la nature, des villes, etc., donnent souvent un fond sentimental au drame qui s'y déroule (le jardin d'Armida, XV-XVI ; l'idylle d'Erminie, VII, 1-22 ; le château-fort d'Armida où les croisés furent retenus comme prisonniers, VII, 23-50, X, 60-72).

Les villes mentionnées et leurs environs n'apparaissent que pour marquer les étapes de la croisade, comme parties de l'action (Emaüs, Jérusalem, le bois près de cette ville). Au contraire, la description des œuvres d'art occupe une place considérable, tout comme chez les anciens, à cause des scènes représentées sur les objets : voir le bouclier de Rinaldo, XVII, 66-81 (22), le palais d'Armide, XVI, 1-6).

Ce sont les événements, les actions représentées qui intéressent le poète ; parfois c'est la tradition épique (ainsi le bouclier de Rinaldo).

Le sujet des descriptions est très lié au sujet du poème. La résurrection des faits passés intéresse surtout le poète. Dans le « catalogue » traditionnel des guerriers (I, 35-65, III, 37-40), les renseignements historiques plus ou moins sommaires sur les troupes et leur origine, l'impression générale qui se dégage de leur aspect, deux ou trois traits caractéristiques et pittoresques, l'image morale des soldats des différentes nations et le portrait de leurs chefs, occupent l'auteur par dessus tout (noter, p. ex., l'absence d'intentions semblables dans les « catalogues » un peu touffus de Trissino, *Italia lib. dai Goti*, II et suiv.).

### LES DISCOURS

Les discours sont fréquents chez Tasso, comme chez les anciens : les discours accompagnent toute la narration et sont en-

(22) Les boucliers d'Achille et d'Enée. Les exemples de cet artifice abondent chez l'Arioste.

tremblés au récit des événements. L'emploi des discours dans le poème est excessif : exhortations et exposés, déclamations morales, expansions lyriques, subtilités diplomatiques, ordres et messages, demandes et autorisations, prières, vœux, prophéties, etc., etc., tout cela est exprimé dans les discours (23).

Dans la « Gerusalemme » les scènes à discours sont parfois limitées à quelques discours successifs ; s'il y en a trois, le troisième généralement donne comme une conclusion des deux points de vue énoncés (I, 21-28, 29-31), — discours de Goffredo et de Pierre ; II, discours d'Alete (st. 62-72) ; réponse de Goffredo (st. 80-87), conclusion de Goffredo (st. 92-93) ; IV, discours d'Eustazio, réponse d'Armida (st. 35-37) ; discours d'Armida, réponse de Goffredo (st. 39-69) ; — ailleurs on rencontre de nombreux monologues, ou même une interminable série de discours échangés (XVII, discours des chefs à la cour d'Égypte).

Tout ce qui peut produire une impression artistique ou émotionnelle, persuader ou émouvoir, communiquer aux lecteurs quelque renseignement nouveau, trouve place dans le discours ; tout est omis de ce qui ne sert pas directement à ce but (24).

La substitution du discours indirect au discours direct est parfois adoptée pour éviter la monotonie et l'uniformité (après le discours de Goffredo et celui de Pierre au conseil de Tortosa, l'approbation des autres chefs est donnée en périphrases laconiques : I, 32-33 ; la réponse des croisés aux messagers sarrazins est exprimée aussi en une périphrase raccourcie : II, 90 ; de même les dernières paroles d'Argante, XIX, 26).

Pour ne pas retarder l'action par l'échange des discours dans les scènes de batailles, ceux-ci sont particulièrement abrégés (25) et servent à souligner le moment culminant, à attirer l'attention du lecteur sur un fait déterminé, et à en renforcer l'effet (voir

(23) C. I, 12 ; 16-17 ; 21-28 ; 29-31 et suiv. C. II, 3-6 ; 11-12 ; 19-21 ; 22, 23, 24, 25, 28, etc..

(24) V. l'emploi des discours beaucoup moins cohérent et modéré, par ex., chez Trisino.

(25) Même la déclaration amoureuse de Tancredi, si on la compare aux scènes analogues, chez Tasso ailleurs, est abrégée pour ne pas ralentir le rythme fiévreux de la scène de bataille, cf. III, 27-28 ; voir aussi les discours tenus pendant le combat par Raimondo et Argante, Tancredi et Argante, et ceux qui sont prononcés pendant les assauts contre Jérusalem.

les discours accompagnant le duel de Tancredi et d'Argante, la mort de Dudon et le discours d'Argante, la mort de Clorinda). Généralement, les discours servent à caractériser le côté réel, moral et émotionnel, de la situation plutôt que les personnages. (Ex. : discours de Goffredo [II, 80-87] en réponse aux messagers, à Armida [IV, 68-69] ; le discours d'Argillan après le meurtre supposé de Rinaldo [VIII, 63-71] ; voir, néanmoins, les discours d'Alete, d'Argante, etc.). Quelquefois, ils servent à reconstituer l'historique des événements anciens ayant exercé une influence importante sur le sort des héros (le messager raconte l'histoire de Sveno, VIII, 6-42 ; l'eunuque dévoile à Clorinda son origine, XIII, 20-40).

Mais, le plus souvent, les discours ne sont que l'exposé de deux opinions contraires et présentent sous une forme concise et stylisée tous les arguments du poète pour défendre deux idées opposées (II, discours d'Alete, 62-79 ; et la réponse de Goffredo).

Les discours des héros en proie à des émotions profondes sont assez particuliers chez Tasso ; on y trouve l'expression de la douleur, de la colère, de l'amour, de la haine, des doutes qu'éprouvent les personnages. Seulement à ces expressions réelles et directes des sentiments vient s'ajouter leur analyse faite par le poète lui-même : cette analyse est poursuivie avec une telle minutie, les raisons émises par les acteurs sont groupées et détaillées si pleinement que cela paraîtrait tout à fait impossible dans la réalité. Le poète est l'interprète des émotions du cœur et dit tout ce qu'il y croit distinguer. On trouve pourtant peu de digressions ; malgré la construction assez artificielle des discours, l'auteur ne dépasse pas les limites de l'événement qui a inspiré telle ou telle émotion ; il évite les raisonnements généraux et abstraits. Mais il attribue à la personne intéressée, à ses héros, la faculté non seulement de sentir, mais d'énoncer, dans un discours exalté, tout, sans réserve, ce que le psychologue le plus objectif, le plus subtil et le plus pénétrant pourrait distinguer, après coup sûrement, dans l'âme de ses héros (cf. discours de Goffredo, II, 81-87 ; discours de Tancredi désespéré, XII, 75-79 ; le débat de l'Amour et de l'Honneur, dans l'âme d'Erminia, XI, 69-78, et surtout le

désespoir d'Armida (d'une grande subtilité psychologique), XVI, 40, 43-51) (26).

Les discours se caractérisent par une netteté et un fini extraordinaire, par l'expression tranchante de la pensée, nuancée de *concetti*, par l'énergie du sentiment, par le dramatique de l'exposé, par une expression imagée de l'état de l'âme.

Tasso cherche l'occasion de produire les discours, car ceux-ci servent aussi bien au développement de l'action.

Les grands discours dans le poème de Tasso n'ont rien de fortuit, d'irrégulier. L'orateur accumule les arguments en les rangeant d'après un ordre logique, et tâche d'épuiser son sujet. Il ne passe jamais d'une idée à l'autre sans transitions. Cette disposition permet à l'auteur de manier à sa guise toute la matière dont il dispose. Même l'expression de l'émotion ne force pas Tasso de démentir ce principe : le plus grand effet et la force de persuasion de ses discours sont le résultat de la plus complète plénitude et clarté d'expression. Ainsi dans les exhortations, dans les demandes, dans les prières, dans n'importe quel exposé, l'auteur accumule un grand nombre d'arguments qui se suivent et s'enchaînent (cf. le discours d'Alete au C. II).

Tous les discours sont faits pour produire un effet sur l'esprit du lecteur. L'orateur construit ses raisonnements afin d'éouvoir et de persuader ; les faits sont exposés non comme ils paraissent à celui qui les émet, mais comme ils apparaissent aux lecteurs (cf. la confession d'Erminia, XIX, 87-101 ; les discours d'Armida devant Goffredo, IV, 39-64, 70-77 ; les discours d'Armida à Rinaldo, XVI, 40, 43-50, 56-59, 62-66). La plupart des discours présentent une suite de raisonnements réguliers et de conclusions ; même dans un discours enflammé, l'on perçoit la construction régulière de la majeure, de la mineure et la déduction.

Un artiste tel que Tasso devait sentir tout l'artificiel de cette construction oratoire, régulière, chez un être excité. L'auteur s'applique de son mieux à voiler cette régularité. Ainsi le principe « *in medias res* » est observé ; les arguments qui se contrebalancent sont plus ou moins dissimulés et ne se suivent pas

(26) Voir pourtant l'interprétation toute différente de Donadoni, *T. Tasso*, t. I, p. 249 et suiv.



toujours d'après les lois exclusivement logiques ; le poète veut agir non moins et plus encore sur le sentiment que sur l'esprit (cf. surtout les discours d'Armida, d'Erminia, de Tancredi après la mort de Clorinda).

Les monologues, comme nous l'avons déjà mentionné, sont assez répandus : généralement c'est l'expression d'une lutte intérieure, d'une lutte de deux inclinations contraires, terminées par la victoire d'une d'elles (Ex. : Erminia avant sa fuite de Jérusalem pour guérir Tancredi ; la controverse dans son âme entre l'amour et l'honneur) ; ou, — le cas est fréquent, — c'est une oraison (cf. les innombrables prières de Goffredo, prières des chrétiens, XI, 7-9 ; des sarrazins, XI, 30, etc.), ou bien nous avons un exposé pathétique de l'impression que produit, à un moment donné, une situation sur tel ou tel personnage (cf. Clorinda mourante, XII, 41 ; fureur et désespoir d'Armida, XVI, 63-67, etc...), ou, enfin, il s'agit d'une narration historique (le messager de Sveno, VIII, 6-42 ; l'eunuque de Clorinda, XII, 20-40, etc.) (27).

Le but de ces moyens est unique : l'auteur veut atteindre à l'émotion suprême, c'est pourquoi toutes ces formes artificielles ne l'empêchent pas de produire une vive impression et de donner une forme harmonieuse et claire aux sentiments profonds, vrais et sincères qui animent le poète et se communiquent à ses lecteurs.

M. MALKIEL JIRMOUNSKY.

*(à suivre)*

---

(27) Les discours du Tasse, aussi bien que ceux de ses modèles antiques, sont conçus d'après les principes de la rhétorique gréco-latine. L'influence de ces principes n'est pas limitée par le domaine des raisonnements ; elle est beaucoup plus profonde et peut être sentie dans le choix des mots, dans la clarté et la précision de l'expression, la liberté et le fini des périodes.