

Recueil des traités et humble essai comme hommage de l'auteur

J. P. Domergue
Paris (1926) vol.

L'ART DE TORQUATO TASSO

DANS LA " GERUSALEMME LIBERATA "

ESSAI D'ANALYSE

Deuxième article (1)

Si le poème du Tasse n'était qu'une imitation servile, qu'une mosaïque sans goût, il ne serait pas une œuvre d'art ayant joué un rôle considérable dans l'histoire de la littérature italienne, une œuvre d'un effet esthétique puissant. Œuvre pleine de vie, elle est sentie par le lecteur de nos jours comme une création plus moderne que tous les poèmes de la même époque, de celle qui l'a précédée et de celle qui l'a suivie.

La « Gerusalemme », notons-le bien, n'est pas une juxtaposition mécanique de morceaux tirés de différentes sources, c'est, avant tout, une unité nouvelle et organique. Cette étude a principalement pour but d'analyser les procédés artistiques du poète, le caractère individuel de son art. Et ici même, je pourrais indiquer déjà, tout à fait sommairement, les directions du travail personnel du Tasse.

En empruntant à d'autres les éléments d'un tableau quelconque, Tasso refait ce tableau sur des données entièrement nouvelles, lui donne une base nouvelle, en fait découler des suites neuves (2). Les actes, la psychologie, la situation réciproque des acteurs, même leurs mouvements extérieurs sont représentés et

1) Voir *Etudes Italiennes*, année 1925, p. 204.

2) Cf. par ex., le travestissement d'Erminie (*Gerus.*, c. VI, st. 79-105), tout autrement motivé que les épisodes du même genre chez ses modèles (*Ariosto Furioso*, c. XI, 9-11 ; XXVI. So, etc...).

Bibliothèque Maison de l'Orient



149197

envisagés tout à fait différemment. En dehors de cela, la grande nouveauté de Tasso est dans le côté formel de son expression, dans ce but purement artistique, que Tasso se propose parfois au moyen des ressources techniques appropriées aux circonstances, par exemple ses allitérations, ses antithèses, ses répétitions, etc... Tout en n'étant pas le premier créateur de ces procédés artificiels, le poète les manie comme personne avant lui.

LA PRESENTATION DES HEROS ET DE L'ACTION

Si l'on veut se rendre bien compte de l'originalité du poème de Tasso, il est à noter tout d'abord que le poète de la Renaissance Catholique est un créateur d'âmes, de caractères, d'individualités. Je ne veux pas dire qu'avant lui, chez Ariosto, par exemple, ou chez les auteurs classiques, on ne trouve pas de caractères soigneusement peints, avec des traits individuels. Seulement, chez Ariosto, l'image plastique d'un être intéresse l'auteur au premier chef, l'image de son apparition momentanée, les traits sculpturaux de ses mouvements. Chez Virgile, dominant la forme « idéale », le caractère « idéal », le typique, le général. C'est ce qu'on trouve parfois aussi, souvent même, chez Tasso (Goffredo, par ex.). Néanmoins, à travers cette technique qui esquisse les personnages par des traits généraux, Torquato nous donne des êtres vivants avec une psychologie minutieusement étudiée, avec tous les transports, les émotions, les inconséquences des êtres humains, avec tous leurs sentiments contradictoires (Tancredi, VI, 27; XII, 72-85 et 89-93; Rinaldo V, 12-13; XVI, 52-55 et 60-61; XX, 121-126; Erminia, VI, 64-66; XIX, 81-115; Clorinda, II, 38-51; XII, 41-42 et 65-71, et surtout Armida^o: IV, 30-34; 86-96 (la coquetterie d'Arm.); V, 60-72; XVI, 35-51, 62-66 (prières et désespoir d'Armide) et XX, 121-126 (réconciliation de R. et A.), etc.). Deux ou trois touches suffisent à l'auteur pour donner une image pénétrante, une psychologie individuelle, une figure concrète (Alete et Argante, II, 58-79 et 88-89) (3).

La technique, la poétique de Tasso l'entraînent aussi, comme nous le verrons, vers la généralisation, ce qui ne l'empêche pas de créer les caractères dans leurs détails.

On admire les figures plastiques du preux Roland d'Ariosto, de la belle et insensible Angélique, et, sauf ces figures sculptées dans une attitude figée pour toujours, le caractère individuel de leur vie intérieure est à peine senti. Il est curieux d'observer le hautain et sévère Roland gauche et timide devant l'objet de sa passion, — furieux et horrible dans sa colère, sa jalousie et son désespoir ; il est aussi curieux de voir l'insensible et froide Angélique, amoureuse et passionnée. Mais tout cela n'est qu'une esquisse géniale, des croquis d'un sculpteur qui fixe de son ciseau impeccable les aspects différents de sa vision. Ce n'est pas une pénétration intime dans la vie sentimentale et émotionnelle des êtres humains, ce n'est pas la résurrection des âmes vivantes, mues par leurs passions, ce n'est pas l'expression de la vie intense, vibrante et insaisissable qui se trouve dans les profondeurs de la psychologie humaine, dans ce courant qui change toujours et ne se ressemble pas, — flux incessant, qui est l'essence de notre vie intérieure.

Tasso, lui, nous donne ces âmes vivantes. Et, par conséquent, ses Armides et ses Renauds, ses Argants et ses Erminies nous paraissent pleins de vie véritable, tandis que les images d'Ariosto ne sont que de belles statues de marbre.

Qu'est-ce qui, avant tout, intéresse Tasso dans ses héros ? Ce ne sont pas leurs actes extérieurs : la description de l'action et l'aspect de l'acteur occupent généralement peu de place chez le poète ; le dessin est toujours très sobre ; ce sont leurs sentiments intimes. Ce ne sont pas leurs actes physiques ; c'est l'état de leur âme. Quand l'auteur nous présente pour la première fois ses héros, il ne trace pas par des lignes nettes et des contours clairs leurs images et leurs formes, — les contours de leurs mouvements ne sont mentionnés que rarement ; parfois même le poète n'en dit rien. Mais ce sont les âmes des héros qu'il nous fait scruter dès le commencement du poème (3). Dans la présentation de l'action dramatique, aussi bien que de toute autre action, le centre du tableau, dans l'esprit du poète, n'est presque jamais l'action en elle-même, ses péripéties et son évolution, mais beaucoup

) G. L. c. I, st. 8-10 : ^{c. 11} 11, 20-21, etc... Au contraire, Trissino : *Ital. lib. dei Goli*, I, 103-134, et passim

plus l'état psychique des héros, leur mentalité et les mobiles de leurs actes. Et de même, l'impression que produisent une action, un être ou un objet et les motifs déterminants de cette action préoccupent davantage Tasso que son aspect, contrairement à ce qu'on trouve chez Ariosto ou tout autre poète de la Renaissance (cf. l'impression des Chrétiens à la vue d'Emmaüs, substituée à la description de la ville, II, 56; de Jérusalem, III, 3-5, 6-11; Clorinda rencontrée par Tancredi est décrite du point de vue de l'impression qu'elle produit sur lui, III, 22; de même Armida parmi les guerriers chrétiens, IV, st. 87-96; la mort de Clorinda, XII, 66-71; le combat de Raimondo et de Argante, VII, 95-99; la querelle de Rinaldo et de Gernando, V, 16-31; le combat d'Argante et de Tancredi, XIX, 1-26, etc.).

Ce ne sont pas les causes physiques, la force brutale, les bons coups d'épée qui décident des événements; ce sont, aux moments décisifs, toujours les forces spirituelles, soit des forces surnaturelles, soit l'état moral des acteurs (cf. l'intervention de l'ange gardien dans la bataille de Raimondo contre Argante, VII, 478-¹⁰⁰ 499; ou les forces infernales influençant la bataille, VII, 116-123; ou encore, Dieu envoyant l'ange Michaël à l'aide des Chrétiens, IX, 55-62; v. aussi l'apparition et le discours de Goffredo enflammant les croisés, arrêtant leur défaite, IX, 51, etc...).

Donc le sort d'un héros, ses succès ou sa perte sont motivés bien plus par des forces intérieures et psychiques, qu'extérieures et corporelles.

De même, dans les hauts faits guerriers, ce qui importe le plus, ce ne sont pas les forces, les obstacles matériels, les résultats tangibles; c'est la volonté de vaincre, c'est le sentiment du droit de la mission sacrée (cf. le discours de Goffredo, II, 82-7; ou le vieillard Raimondo présenté comme champion inspiré du droit, VII, 69-71, etc...).

Les causes morales, d'ordre psychique, jouent un rôle exclusif dans le poème, inspirent la joie et la détresse des héros. Ce n'est pas la fatigue du combat, ce n'est pas la douleur des plaies, si poignante soit-elle, ce ne sont pas les blessures qui brûlent, ce n'est pas la vie qui s'en va, qui oppriment surtout Argante, c'est une cause morale (XIX, 10). C'est la mort de l'aimé Lesbino qui arrache les pleurs à Solimano, insensible aux calamités de

l'exil et de la misère (IX, 86). Le sens moral, les forces supérieures qui conditionnent la mort d'un guerrier attirent l'attention du poète beaucoup plus que le caractère de cette mort, envisagé sous son aspect physique et pictural. S'il nous en donne l'image, la vision, ce n'est que par le reflet de l'état psychique ou du sens transcendantal, en d'autres termes nous avons la raison suprême de cette mort (voir surtout la mort de Clorinda, XII, 68-70 (4) ; et aussi celles de Lesbino (IX, 86), d'Argante (XIX, 26), etc. Non seulement dans ces scènes de mort, mais partout ailleurs notre poète a une prédilection pour les *affetti*, les émotions fortes et pathétiques (5). Ces émotions se manifestent ^{par ex. dans les} *fi* cours de Goffredo (II, 86-87 ; d'Argante, II, 88-89 ; de Tancredi, XII, 75-79 ; d'Armida, XVI, 62-66, etc.). Ici encore l'action le plus souvent reste au second plan.

LE SURNATUREL

On perçoit dans le poème de Tasso un sérieux tout à fait inconnu de ses devanciers relativement aux forces surnaturelles. D'après les principes de sa poétique, le surnaturel doit être vraisemblable (6). Tout le merveilleux est soumis à la force divine qui a réglé d'avance par sa décision tous les événements, pour l'éternité. Généralement c'est par l'intermédiaire de ses messagers et de forces célestes qu'agit l'Être Suprême (cf. l'ange Gabriel, I, 11-17 ; l'ange Michaël, VII, 80-82 ; IX, 56-66 ; les guerriers célestes, XVIII, 92-96). Tout est prédestiné.

La volonté divine se manifeste chez Tasso, d'après ses modèles antiques, dans des songes, des visions, des apparitions, des prophéties, etc... Les motifs surnaturels jouent un rôle important et indépendant comme sources de toute action (l'apparition de

4) A noter l'abondance d'images d'une généralité absolue : *ciclo, sole*, etc.

5) Voir E. Donadoni, *T. Tasso*, Firenze 1921 : « Il Tasso fu poeta di passione ». Il est intéressant de comparer les procédés semblables du Tasse et de Virgile. L'influence du dernier est évidente.

6) *D. d. p. c.*, Lrb, II, p. 109 : « Può esser dunque una medesima azione e meravigliosa e verisimile ; meravigliosa, riguardandola in sé stessa e circonscritta dentro a i termini naturali ; verisimile, considerandola divisa da questi termini nella sua cagione, la quale è una virtù soprannaturale, possente ed usata a far simili meraviglie... » etc... Comp. Virgile et, comme contraste, Arioste.

le bois enchanté c. XIII et ses démons

l'ange Gabriel à Goffredo, I, 16-17; Aletto inspire Solimano, IX, 1-13; Aletto avertit Aladino du secours prochain, IX, 14; Dieu envoie la pluie, rafraîchissante, XIII 72-74; ^{l'ange} le bois secourt les sarrazins, VII, 116-23; Dieu vient en aide aux chrétiens, IX, 56-66, etc...).

Les manifestations de la volonté divine ne sont jamais accidentelles. C'est une « mission » sacrée qu'accomplissent les protagonistes de ce mystère « transcendantal » constitué par le poème dans l'esprit de l'auteur (7).

Ainsi les scènes surnaturelles ont un sens symbolique, car nous assistons à la pure transposition des états psychiques en forces divines. — Les forces surnaturelles ne sont souvent qu'une allégorie (8) où les événements réels sont traités sous la forme « mythique », où les processus purement intérieurs et impalpables, le jeu des forces immatérielles et privées de formes sont présentés sous la forme picturale, parfois plastique; en d'autres termes, d'une part les états psychiques sont montrés en une incarnation concrète et humaine, d'autre part on trouve une hypostase divine ou simplement surhumaine des états spirituels, montrée sous des formes imagées, p. ex. la défaite des Musulmans n'est pas complète à cause de la tempête, ce ^{fait} qui est expliqué par des images « mythiques » — intervention des forces infernales, VII, 114; la force de Raimondo, défendu par son ange gardien, VII, 80-82, 87-88, 92; le symbole du bois enchanté, XIII; le symbole du conseil infernal, IV, 1-19; Gernando influencé par les esprits infernaux, V, 18-26; l'autorité et le prestige moral de Goffredo, VIII, 77, 81, 84; rôle de Goffredo, suprême raison de la croisade; Rinaldo, force active, etc.).

Donc, les miracles et l'intervention divine ne sont pour la plupart qu'une présentation plastique et poétique de faits parfois naturels (cf. l'enthousiasme des croisés, attribué à l'intervention

7) Voir *l'Allegoria della Gerusalemme Liberata*, par T. Tasso, dans ses « Prose diverse », éd. Le Monnier, vol. I, p. 297-303, qu'on ne doit pas interpréter comme une invention entièrement faite après coup, malgré les suggestions d'une pareille explication qu'on trouve dans les lettres du poète.

8) Ces « allégories » sont souvent tout à fait inconscientes, on ne doit pas les confondre avec l'explication allégorique du poème, conçue par Tasso plutôt pour des raisons « pratiques » (par ex. pour éliminer les objections des pieux censeurs du poème; cf. Lett. I, 76, 79), etc...); voir pourtant la note précédente.

des forces divines, XVIII, 92 et suiv.; la vision de Goffredo pendant la bataille victorieuse, XVIII, 96; v. aussi l'aide divine : le vent change de direction, XVIII, 86). Tasso donne, ainsi, une explication métaphysique des faits psychologiques de la vie ordinaire, dont le sens mystérieux reste intact et s'agrandit même peut-être, par leur simplicité naturelle et leur raison suprême (9). Comparez chez Trissino, l'élément surhumain, tout à fait indépendant de la vie psychique des mortels. (Voir, par ex., *Itali alib.*, I, v. 15 et suiv.).

Les forces surnaturelles agissent dans le poème de Tasso tantôt invisibles (l'Enfer vient en aide aux Sarrazins sous la forme de la tempête, VII, 116-123), et tantôt sous une forme humaine (10) (Ce sont surtout alors les forces infernales : Aletto inspirant Solimano (IX, 1-3) forme un épisode d'ailleurs tiré de Virgile : tantôt encore, comme apparitions pendant le sommeil : Goffredo visité par l'ange (I, 16-17, etc.); vision de l'armée céleste, XVIII, 96); jamais sous leurs vraies formes dans les conditions de la vie ordinaire (11), contrairement à l'usage d'Homère, de Virgile, d'Ariosto, etc...

Ces forces, entrevues pendant le sommeil, jouent un rôle prophétique, — elles donnent généralement une réponse à l'oraison des mortels. Cette apparition se manifeste toujours avec une rare finesse psychologique, le rêve n'étant jamais que la vision d'un esprit passionné par une idée qui le possède (Goffredo reçoit de Dieu, pendant son sommeil, l'assurance de la victoire, par l'intermédiaire d'Ugone, XIV, 2-19; Solimano, désespéré de la défaite, est visité en rêve et en réalité par Ismeno, X, 1-12; rêve d'Argilano, VIII, 57 et suiv.).

En dehors des rêves, parfois la nature elle-même, sous l'influence de l'enchantement, laisse voir merveilleusement ce qui vit

9) Comp. le vers fameux d'Ovide : « Est Deus in nobis, agitante calescimus, illo » (cf. la victoire miraculeuse de Raimondo C. VII, 80-94, ou, encore mieux, Rinaldo au mont Oliveto, etc.). Cf. les procédés analogues chez Virgile, etc.

10) Dans ce cas elles disparaissent promptement et sont reconnues par leur action.

11) Sauf, peut-être, Dieu, qui n'a pas de forme et, en apparaissant, a l'air d'une abstraction complète : cf. C. IX, 55, l'image de Dieu vis-à-vis la défaite des croisés; ou aussi C. XIII, 72, 74 : Dieu envoie la pluie; de même, C. I, 7; C. XIV, 2, etc...

et vibre obscurément au fond de l'âme des héros (épisode du bois enchanté, XIII, 1-50; XVIII, 16-15) (13).

Le monde surnaturel n'est pas dénué de traits expressifs et concrets (voir surtout les forces infernales, IV, 1-19, etc.). Seulement sa signification et son sens essentiels ne sont pas là. Au moyen des images empruntées à la religion, le poète reproduit exactement la lutte intérieure des différentes impulsions et aspirations de nos âmes. Ces tableaux présentent l'« idée » dans le sens platonicien de ce qui se passe ici-bas, non pas sous un aspect philosophique, mais sous une forme concrète, plus nette et plus plastique, pour nos yeux mortels. L'amour de cette forme travestit le monde abstrait de la psychologie en images moins sublimes et plus poétiques.

LA CONSTRUCTION DE L'ACTION

Contrairement à ce qu'on trouve chez Homère et chez Ariosto, dans le poème du Tasse l'action n'a pas de valeur intrinsèque; elle est dirigée toujours vers un but précis; elle se développe d'une allure dramatique, et n'est jamais latente (comp. Virgile).

L'action est placée aussi souvent que possible « sous nos yeux » (*D. d. p. e.*, II, p. 123), et n'est pas seulement racontée. Comme dans une œuvre de théâtre, on trouve dans l'action principale le nœud, la péripétie, la catastrophe et le dénouement (cf. *Lett.* 38; *D. d. p. e.*, I, p. 85⁽¹⁴⁾). Telle est la division toute naturelle du poème: 1) le commencement de la conquête définitive de Jérusalem et l'aide de Dieu malgré l'opposition de l'Enfer; 2) les malheurs des croisés; 3) leur position critique et la menace d'une défaite, 4) le moment décisif: le retour du héros, la victoire. Presque toute l'action est subordonnée à ce développement unique et à ce conflit dramatique, à rythme précipité.

Les détails peu nécessaires sont souvent omis (cf. *D. d. p. e.*, II, p. 123: « non descriva tutti quelli che si fanno, ma i più celebri ed illustri »). Les scènes isolées sont envisagées, pour la plupart, avec les yeux d'un auteur dramatique (voir, p. ex., l'arri-

(14) Voir l'étude intéressante consacrée à cet épisode par M. G. Ziccardi, *La selva incantata della G. L.* (*Giorn. Storico della Lett. Italiana*, 1921, p. 1-28).

vée de l'ambassade d'Alete et d'Argante, leurs discours, l'attitude de Goffredo : II, 60-61, 78-80, 88-89, etc.). Les scènes qui n'ont pas de développement dramatique, en d'autres termes les scènes purement statiques, sont admises dans deux cas : 1) pour exposer les « affetti », la psychologie des acteurs (ce qui sert souvent, bien qu'indirectement, au développement dramatique), 2) pour exprimer l'idée religieuse et philosophique du poète (cf. la réconciliation de Rinaldo et d'Armida, XX, 121-136; et l'ascension du mont Oliveto par Rinaldo, XVIII, 11-15).

Le procédé favori de l'auteur est d'introduire l'action d'une manière brusque pour en augmenter l'intérêt (13). Presque jamais nous n'assistons à un développement normal des événements : le conseil des croisés à Tortosa, I, 6; l'intervention de Clorinda au moment le plus critique dans l'épisode d'Olindo et Sofronia; II, 38; l'introduction des épisodes d'Erminia, d'Armida, de Clorinda, etc... L'action n'est jamais menée et développée tranquillement, sans interruptions; les actions se croisent et évoluent dans des directions inattendues pour le lecteur (cf. *Lett.*, I, 30 : le lecteur doit être « in sospenso » (14); exemples : le premier combat de Tancredi et d'Argante interrompu par la vision de Clorinda (VI, 27) ; l'intervention des forces infernales (VII, 116).

Les événements les plus heureux sont entrecoupés des faits les plus tristes, des incidents présentés sous les couleurs les plus sombres : tel est le cas pour l'assaut victorieux des Chrétiens et la mort de Dudone (III, 41-44, 45-46); pour la marche victorieuse des croisés, arrêtée par les forces infernales (VII, 110-123); pour la bataille victorieuse, suivie de la blessure de Goffredo et de la défaite (XI, 38-66).

Les épisodes interrompent le développement historique et remplissent la « scène vide » (cf. l'épisode d'Armida à partir du ch. IV; compl. *Lett.*, I, 29 : in modo che la scena epica... non rima-

13) *J. d. p. e.*, I, p. 85 : « Nella prima parte, la qual corrisponde, al prologo della tragedia, il poeta propone, e narra, e dichiara lo stato delle cose, e dà alcuna notizia delle passate... nella seconda si turbano le cose; nella terza cominciano a rivolgersi; nella quarta hanno il loro fine e quasi la perfezione loro; e volendo nominarle con proprio nome, si possono chiamare l'introduzione, la perturbazione, il rivolgimento e il fine... »

14) Comp. le même procédé chez ses modèles antiques.

nesse vota in questa occasione », c'est-à-dire pendant que les Chrétiens construisent les machines de guerre, ce qui aurait duré un mois, d'après Guillaume de Tyr, livre 8, chap. 10). Le drame psychique interrompt les faits historiques (la douleur de Solimano pleurant la mort de Lesbino dans la bataille, IX, 85-86, etc.). L'auteur profite de chaque occasion pour présenter une scène de conflit psychologique qui attire son attention au détriment des faits concrets et matériels, aux formes visibles et plastiques. Cette importance, cette priorité d'analyse psychologique contraste vivement avec la marche épique du poème, qui sert de fond.

Avec cela, le poète tend toujours vers l'accentuation dramatique de l'exposé. Dans les répétitions du même motif, l'affaiblissement de l'effet est évité par le renforcement graduel de chaque effet successif. Cf. l'aventure du bois enchanté : 1) les simples soldats, 2) Alcasto, 3) les héros, 4) Tancredi, 5) Rinaldo ; à noter le *crescendo* de l'effroi : XIII, 1-50; XVIII, 16-45; ce procédé est théoriquement énoncé, *D. d. p. e.*, V, p. 220 : dans une série, les images doivent être toujours renforcées « *vadano sempre accrescendo* ».

LES MOBILES DE L'ACTION

Comme dans les modèles antiques, presque chaque événement important est motivé par l'intervention des forces surnaturelles célestes ou infernales. Leur rôle chez Tasso est le même que chez les anciens. Elles influencent les phénomènes qui se produisent dans la nature (l'Enfer vient en aide aux Sarrazins en élevant une tempête, VII, 116-23; Dieu répond à la prière de Goffredo par une pluie rafraîchissante pendant la sécheresse, XIII, 72-80). Les mêmes forces, quoique invisibles, prennent part aux combats des mortels (l'ange garde Raimondo pendant son duel avec Argante, VII, 80-100; les forces infernales, sauvent les Sarrazins d'une défaite définitive, VII, 114). Elles dictent parfois leur volonté aux hommes au moyen de certains signes. Elles sont obéies, ce qui ne prive pas les actions des héros de mobiles purement humains (cf. la prophétie de Pierre l'Ermite, X, 73-78; la révolte d'Argillano, VIII, 57 et suiv.).

Dans ces cas, les forces divines influencent souvent les hommes par des apparitions ou des visions, ce qui n'exclut pas, comme nous l'avons dit, les mobiles naturels et psychologiques des mêmes faits ; en d'autres termes, les ordres des puissances surnaturelles ne formulent d'une façon imagée que ce qui se peut expliquer comme résultat d'un processus psychique (16) (cf. l'élection de Goffredo, comme chef des croisés, I, Aletto inspire Solimano, IX, 1-14, les chefs chrétiens inspirés de Dieu demandent à Goffredo la grâce de Rinaldo, XIV, 11-25 ; Aletto enflamme la fureur d'Argillano et d'autres guerriers par la vision illusoire du corps de Rinaldo, VIII, 60-62, 72-73, etc.).

Les mobiles psychologiques de l'action sont souvent exposés et même analysés immédiatement dans les discours des protagonistes (cf. discours d'Aladino, II, 11-12 ; discours de Goffredo, II, 80-87 ; dernier discours prophétique d'Argante, XIX, 10 ; discours et réconciliation de Rinaldo et d'Armida, XX, 121-136). Quelquefois, le poète donne lui-même, dans une digression lyrique, les motifs déterminants d'un fait (cf. douleur de Solimano à l'aspect de Lesbino mort, IX, 86 ; Olindo et Sofronia martyrs, II, 31). Parfois diverses explications sont proposées, et le lecteur a la liberté du choix (cf. la disparition de la sainte image, II, 9).

Dans l'exposé des faits et des mobiles, Tasso évite le hasard (17).

(A suivre.)

MALKIEL JIRMOUNSKY.

15) Cf. la nécessité d'après la théorie de Tasso de « tenere... l'auditor in sospeso (D. d. p. c., III, p. 134) ; Lett. I 30' : « Non s'ha intera cognizione » (comp. les épisodes d'Armide et de Rinaldo au C. X, d'Erminia aux C. III, IV et XIX).

16) Voir ci-dessus le chap. « Le Surnaturel ».

17) cf. l'arrivée de Clorinda au C. II 38-51 ; Goffredo surpris le secret des

scenariis c. XVIII 45-53