

RTP 79m



ÉTUDES ITALIENNES

G. ROUCHÈS

L'INTERPRÉTATION
DU *ROLAND FURIEUX*
ET DE LA
JÉRUSALEM DÉLIVRÉE
DANS LES ARTS PLASTIQUES



ÉDITIONS ERNEST LEROUX

PARIS (VI^e)

Bibliothèque Maison de l'Orient



158343

79m

RTP

ÉTUDES ITALIENNES

Publiées, par l'Union Intellectuelle Franco-Italienne

Comité de Rédaction : MM. E. BOUVY, H. HAUVETTE, E. JORDAN

Deuxième Année. — N° 4. — Octobre 1920

SOMMAIRE :

	Pages
G. ROUCHÈS. — <i>L'interprétation du « Roland furieux » et de la « Jérusalem délivrée » dans les arts plastiques (2^e article)</i>	193
A. PÉZARD. — <i>Comment et pourquoi F. De Sanctis composa son essai critique sur Pétrarque</i>	213
A. GIVELET. — <i>La participation de l'Italie aux progrès de l'électricité (1^{er} article)</i>	224

VARIÉTÉS

A. DUFOURCQ — <i>Sainte Catherine de Gênes. l'Oratoire du Divin Amour et l'origine du mouvement réformateur catholique italien au XVI^e siècle</i>	235
--	-----

QUESTIONS UNIVERSITAIRES

<i>Programmes des concours de 1921 : certificat d'aptitude</i> , p. 237. — <i>Résultats des concours de juillet 1921</i>	237
---	-----

BIBLIOGRAPHIE

Zippel, <i>Dante et il Trentino</i> (H. H.)	238
Machiavelli, <i>Opere e satiriche</i> , introd. Benedetto (H. H.)	238
Buoso, <i>Il Machiavelli nel concetto del Fichte</i> (P. H.)	239
Valéry, <i>Introduction à la méthode de L. de Vinci</i> (Y. LENOIR).	239
Blanchet, <i>Campanella. — Antécédents historiques du « Je pense, donc je suis »</i> (H. DUFOURCQ)	241
R. Serra, <i>Le Lettere, ristampa</i> (H. H.)	252
CHRONIQUE	253
TABLE DES MATIÈRES	254

ABONNEMENTS :

FRANCE, ITALIE : 16 francs. — UNION POSTALE : 20 francs

UN NUMERO : 5 francs

ÉDITIONS ERNEST LEROUX, 28, RUE BONAPARTE, PARIS (VI^e)

A Monsieur Salomon Reinach, RTP 79 m
membre de l'Institut,
respectueux hommage
J. Rouches

L'interprétation du « Roland furieux »
et de la « Jérusalem délivrée » dans les arts plastiques



Les deux grands poèmes italiens du XVI^e siècle ont été deux des plus importantes sources d'inspiration pour l'art moderne en Italie et en Europe. Je me propose, non de dresser un inventaire de toutes les œuvres qui représentent des sujets tirés de ces deux épopées, mais plutôt de montrer quelle a été, suivant les époques, la vogue de l'Arioste et du Tasse chez les artistes et comment ils ont été compris, suivant le moment et suivant le génie propre à chaque école.

I

Le Roland furieux

Je n'ai pas besoin de rappeler la fameuse octave du *Roland furieux* où l'Arioste célèbre, à côté de Mantegna et de Giovanni Bellini, ses contemporains : Vinci, Michel-Ange, Titien, Sebastiano del Piombo, Raphaël et les deux Dossi. C'est avec Titien et les deux Dossi qu'il eut le plus d'affinités. Les rapports de l'Arioste avec Titien, aussi bien dans la réalité qu'au point de vue moral, ont été étudiés par M. Gruyer¹. Dans son *Cinquecento*, M. Flamini établit également un parallèle ingénieux, mais qui n'est pas, non plus, très convaincant. Pour les Dossi, l'analogie apparaît davantage : la *Circé* de la Galerie Borghèse est bien la sœur d'Alcine. Giovanni Dosso traita d'ailleurs des sujets du *Roland* : *Roger attiré par Alcine dans son palais*; *le combat de*

1. *Art ferrarais*, II, 1897, p. 315.

Roland avec Rodomonte; Astolfo avec la tête du géant Orrilo.

Quelle est, si je puis m'exprimer ainsi, la matière plastique du *Roland furieux*? Quels motifs d'inspiration offre ce poème? Il présente, sous ce rapport, une valeur moins grande qu'on ne l'imaginerait d'abord. Nous constaterons, au cours de notre étude, qu'il a beaucoup moins tenté les artistes que la *Jerusalem*. Sauf de rares exceptions, les épisodes que traitent les peintres ou les sculpteurs, se réduisent à deux : la *Délivrance d'Angélique*, doublée par la *Délivrance d'Olimpia*, et les *Amours d'Angélique et Médor*. Et encore la première de ces scènes n'est-elle, réalisée plastiquement, qu'un calque des épisodes mythologiques de *Persée et Andromède* et d'*Hercule et Hésione*, sans parler du sujet chrétien de *Saint Georges tuant le dragon*.

On peut être surpris que le *Roland* dont, pendant près de trois siècles, l'Europe cultivée a fait ses délices, n'ait pas davantage inspiré les artistes. Quelle est la raison de leur tiédeur en même temps que de leur goût plus vif pour la *Jerusalem* que le *Roland* égale par la beauté littéraire et surpasse par la richesse de l'invention?

C'est justement l'abondance de la fantaisie et de la création poétique qui a peut-être dérouté les artistes. Ils se sont perdus dans cet enchevêtrement d'épisodes, parmi ce peuple de personnages divers. Le *Roland furieux* fait penser à un défilé de nuages poussés par le vent. Ils présentent les tableaux les plus divers. Dans leurs volutes, l'œil retrouve des paysages parmi lesquels des animaux et des figures humaines se dessinent. Mais le vent emporte si rapidement ces figures que l'on ne les saisit pas entièrement; à peine les a-t-on aperçues qu'elles disparaissent dans les vapeurs nacrées et déjà lointaines; on ne voit plus qu'une partie de leur corps ou un détail de leur costume, le pli d'un manteau que gonfle la brise.

Le *Roland* a conservé certains caractères des romans de chevalerie qu'il parodie, et notamment l'action touffue et continuellement interrompue. Or, l'artiste moderne, tel qu'il sort de la Renaissance, n'a plus l'imagination de ses prédécesseurs.



GUIDÉ (Le)
Bradamante et Fiordispina.
(Florence, Musée des Offices).

Phot. Alinari.

Formé par la discipline des académies, il cherche des sujets nettement indiqués, des descriptions précises, de façon à n'avoir d'autres soucis que la mise en place de ses personnages et à penser uniquement à la forme et à la couleur.

Ce n'est pas précisément le caractère surnaturel du *Roland* qui a rebuté les artistes. Dante a inspiré d'innombrables œuvres; chez l'Arioste même, c'est un épisode fantastique, la *Délivrance d'Angélique*, qui a été le plus souvent traité, plus que des scènes d'une nature plus réelle, la *Mort de Zerbino* ou l'*Abandon d'Olimpia*, par exemple. Ce qui plutôt a détourné de l'Arioste les artistes en quête de sujets, c'est l'imprécision de ses portraits. Je prends, entre autres, celui d'Alcine aux stances 11-15 du chant VII. Je trouve des traits concrets rares et qui se bornent à la généralité : « *Di persona ben formata... bionda chioma lunga ed annodata... guancia delicata... duo negri occhi... bel collo... collo tondo... petto colmo e largo* ». Ou bien, l'Arioste décrit son héroïne par comparaisons poétiques : la rose et la fleur du troëne pour les joues, les soleils pour les yeux; les perles pour les dents, etc... Ce sont là de faibles indications; aussi, je crois que si, à son apparition, la *Jérusalem* a supplanté le *Roland* dans la faveur des artistes, c'est que le Tasse a un sens pictural plus accentué que l'Arioste.

En dehors des Dossi, le poète n'eut pas d'action directe sur les artistes du xvi^e siècle. La traduction de son œuvre par le dessin, nous devons la chercher dans les éditions avec figures, qui furent assez nombreuses.

Venise en a eu la spécialité. Voici d'abord celle de 1543 chez Gabriel Giolito de Ferrari, qui eut un grand succès, prouvé par les tirages postérieurs. C'est un in-quarto imprimé sur deux colonnes. Chaque chant comprend une vignette ainsi qu'une majuscule ornée. Les compositions sont agréables bien qu'embrouillées, plusieurs épisodes y étant juxtaposés. Il y a de l'animation. Dans un espace minuscule, le graveur a su faire tenir de vastes tableaux (le *Siège de Paris*, l'*Arrivée de Roger à l'île d'Alcine*). Les personnages vêtus, tantôt à l'antique, tantôt

suivant le goût contemporain, ont une allure plaisante. Avec de grosses jambes que terminent de petits pieds, ils rappellent les figurines que l'on voit sur nos livres français de cette époque.

Le concurrent de Giolito de Ferrari, Valgrisi lança en 1556 une autre édition du *Roland furieux*, qui eut non moins de succès. A peu près semblable à la précédente comme typographie, elle comprend par chant, en plus d'une majuscule ornée, un titre. Les figures plus grandes sont en pleine page.

Le dessin de ces planches a été attribué à Dosso Dossi, mais sans preuve et même sans vraisemblance. L'artiste s'est donné un mal extrême pour faire tenir dans chaque estampe la substance du chant qu'elle accompagne. Les divers épisodes, ou mieux les phases successives d'un même épisode, se mêlent. Par une précaution utile, les personnages sont désignés par l'abréviation de leur nom. Comme le cavalier de l'hippogriffe, nous volons au dessus de pays entiers. Ces estampes deviennent de véritables cartes géographiques, des schemas : une tour, une mosquée indiquent une ville. Elles sont peuplées de petites figures travesties à l'antique, qui manifestent une grande agitation.

Nous connaissons par le titre le nom de l'artiste qui illustra l'édition parue en 1584, toujours à Venise, chez Francesco de Franceschi : c'est Girolamo Porro de Padoue. Un beau frontispice ouvre le volume. Le buste de l'Arioste est placé entre deux Renommées. Au-dessous, un guerrier (Roland?) fait pendant à une femme mi-nue (Angélique?), accompagnée d'un Amour. Plus bas, la Paix surgit entre deux bas-reliefs représentant, l'un un combat, l'autre deux amoureux. Dans ses estampes, Porro a adopté certaines dispositions du *Roland* de Valgrisi. Dans un décor qui se rapporte à l'une des actions représentées, les scènes s'entrecroisent ; une d'elles est mise plus en valeur que les autres, mais ce n'est pas toujours l'épisode ou l'un des épisodes essentiels : ainsi, au chant X, la *Délivrance d'Angélique* est reléguée au fond de la composition au

ROLAND FURIEUX



MOREAU LE JEUNE
Melisse et Bradamante au tombeau de Merlin.

ROLAND FURIEUX



COCHIN (C. N.)
Roger dans l'île d'Algine.

profit de l'*Abandon d'Olimpia*. Les planches de cette édition, finement exécutées, ont un aspect plaisant : on y voit tout un monde en réduction, des villes fortifiées, des camps avec leurs tentes, des troupes en ligne déployée dont les lances menacent le ciel, la mer qui agite de pittoresques caravelles.

Au XVII^e siècle, l'Arioste est resté surtout en faveur auprès des Bolognais. Le Guide montre sa connaissance du poème en choisissant un épisode de second plan, la *Rencontre de Bradamante et de Fiordispina* (chant xxv. st. 27 et 28), qu'il a traité d'une façon un peu lourde et sans beaucoup d'expression (Musée des Offices). Ce sont surtout les amours d'Angélique et de Médor qui ont séduit les autres Bolognais : l'Albane (Rome. Gal. Pallavicini), le Dominiquin (Musée de Lyon), le Guerchin et Cantarini (suivant Malvasia : *Felsina pittrice*, éd. Bologne, 1844, II, p. 265, 267, 376), et enfin Tiarini dans un tableau assez connu du Musée de Dresde.

Dans les peintures qu'ils faisaient exécuter, les Este de Modène n'avaient garde d'oublier le poème qui glorifiait leur famille. A la villa de Sassuolo que le duc François premier fit agrandir et bâtir en partie, se trouvait un « appartamento d'Orlando » où, dans une première chambre, étaient retracées les extravagances de Roland. Les nouvelles constructions, terminées en 1641, furent décorées dans le grand style décoratif bolognais par Agostino Metelli et Michel-Ange Colonna. C'est un Français complètement italianisé, Jean Boulanger de Troyes, qui exécuta les compositions. Dans la série des pièces de Sassuolo dont chacune avait un nom, une « camera della magia » ou « dell'incanto » fut prévue. Des scènes du *Roland furieux*, surtout celles qui concernaient les Este, devaient y être évoquées. Courtisans, lettrés et pédants de Modène donnaient des conseils à Boulanger et le duc lui-même ordonna à son peintre de représenter Mélisse faisant défiler la famille d'Este devant Bradamante¹. En dehors de l'école bolognaise, je ne vois

1. A. Venturi, *Affreschi nella delizia estense di Sassuolo*, L'Arte, 31 maggio 1917

guère à citer qu'un *Roger et Bradamante* de Federigo Zuccaro et une *Angélique* de Baglione dont le Cavalier Marino nous a conservé le souvenir¹.

Au XVIII^e siècle, le *Roland furieux* inspire un très grand artiste. A la villa Valmarana à Vicence, Jean-Baptiste Tiepolo décore une chambre avec des épisodes de l'Arioste : la *Détresse d'Angélique par Roger* et trois scènes des *Amours d'Angélique et Médor* : *Angélique soignant Médor*; *leurs noces*; *les deux amoureux gravant leurs noms sur les arbres de la forêt*.

En France, aux XVI^e et XVII^e siècles, l'Arioste fut plus en vogue auprès des lettrés ou dans les cercles aristocratiques que chez les artistes.

La première édition du *Roland* avec figures que je connaisse, est la traduction de Chappuis parue chez Pierre Rigaud à Lyon en 1577. Elle contient de petites gravures sur bois assez semblables à celles de l'édition vénitienne de 1543.

En 1615, le libraire parisien Robert Fouet lança une autre traduction, celle de F. de Rosset avec les figures de L. Gaultier. Un frontispice offre les bustes de l'Arioste et de son traducteur et, au-dessous, d'un côté, Roland et Roger costumés à l'antique, de l'autre, Marfisa et Bradamante en habit de cour. En principe, il y a une figure par deux chants, mais les planches sont mal réparties et il arrive que la même reparaît plusieurs fois. Leur auteur aime surtout les tableaux guerriers. Il semble, en outre, avoir une passion pour l'Antiquité; il travestit tout à la romaine.

Au cours du XVII^e siècle, le *Roland furieux* a peu inspiré nos artistes. Je ne vois guère que les planches d'Israël Silvestre commémorant les *Plaisirs de l'île enchantée* (fêtes de Versailles en mai 1664). L'île enchantée, c'est l'île d'Alcine. Trois de ces planches se rapportent plus particulièrement au poème de l'Arioste : dans l'une, on voit Roger qu'incarnait

1. *La galleria del Cavalier Marino*, Venetia 1635, p. 16-17.

Louis XIV, pénétrer, à la tête d'un cortège, dans les domaines de la magicienne; les deux autres montrent l'île d'Alcine représentée au milieu du grand étang de Versailles et le feu d'artifice qu'on y tira. L'épisode de l'Arioste n'est que prétexte à carrousels et à illuminations, et nous sommes loin du véritable *Roland furieux*. La même impression se dégage du frontispice composé par Berrin pour le *Roland* de Quinault, avec ses personnages en habit de cour.

En somme, c'est à travers le théâtre que les artistes voient le poème italien. Il en sera de même au début du xviii^e siècle. Dans la série des « fragments d'opéra » destinés à être reproduits en tapisserie, Charles Coypel fait au *Roland furieux* une place petite en comparaison de celle qu'il réserve à la *Jérusalem délivrée*. Sur quatre des sujets de la série, trois sont tirés du Tasse; un seul rappelle l'Arioste et encore de loin : Roland tombe au milieu des fêtes du mariage d'Angélique et de Médor, mais trop tard pour retrouver l'infidèle déjà partie; il confie sa peine à la bergère Bélise, un personnage qui n'existe pas chez l'Arioste.

Angélique et Médor étaient particulièrement sympathiques à nos artistes du xviii^e siècle. Les effusions des amoureux donnaient prétexte à des œuvres d'un érotisme délicat. Boucher ne manqua pas de s'en inspirer pour un des deux petits tableaux ovales qu'il exécuta pour le cabinet de Bergeret. A sa suite, Pasquier, Raoux et Julien peignirent ou dessinèrent cet épisode qui tenta aussi le sculpteur Nicolas-Sébastien Adam. Quant à Fragonard, il connaissait bien le *Roland furieux*, puisqu'il choisit un sujet moins rebattu, l'*Ermite se faisant enlever par des démons pour courir après Angélique* (Ch. VIII. St. 32-33).

Vers la fin du siècle, une belle édition du *Roland* (Trad. par d'Ussieux, Paris, Brunet, 1775-83, 4 vol. in-8°) rappelle l'attention sur l'Arioste. L'illustration est conçue d'une façon singulière; il y a, pour chaque chant, deux figures qui, parfois, représentent la même scène. Ch. N. Cochin est le grand metteur en œuvre. Il exécute la série 1 des planches; la seconde

série est due principalement à Moreau le jeune et à Cipriani, et, dans une proportion plus réduite, à Eisen, à Greuze et à G. Monne. Je ne m'attarderai pas à ces trois derniers artistes dont la contribution est trop modeste, ni à Cipriani qui, avec sa manière sombre et dure, exécrable, disons le mot, détonne à côté de Cochin et de Moreau.

Leurs figures montrent d'une façon assez nette les qualités et, je ne dirai pas les défauts, mais plutôt les impuissances des illustrateurs du XVIII^e siècle. Le côté féminin et voluptueux est admirablement rendu. Certaines planches : *Roger et Alcine*, *Joconde et le roi achetant Fiammette à son père* (Cochin), *Fiammette avouant sa supercherie aux deux amis* (Moreau le jeune), peuvent rivaliser avec ce que la gravure du XVIII^e siècle nous a laissé de plus accompli. Mais tout ce qui réclame de l'accent ou de l'énergie, est mal traduit. Dans les épisodes héroïques ou fantastiques, Cochin surtout, — car Moreau le jeune montre plus de ressources, — trahit un visible embarras. Ses personnages ont une physionomie et une expression d'enfant qui donnent à des scènes comme la *Délivrance d'Angélique* une allure bouffonne.

La Révolution ne fut pas favorable à cette vogue renaissante de l'Arioste; mais, au XIX^e siècle, il devait avoir auprès des artistes français un succès qu'il n'avait pas encore connu. Ce sont toujours les amours d'Angélique et de Médor qui les intéressent le plus. Sous l'Empire et la Restauration, ce sujet n'est plus traité dans la manière de Boucher et de Raoux, mais d'une façon plus décente. La volupté s'y voile de sentiment; le public cherche dans les œuvres d'art une excitation non plus au plaisir, mais aux larmes et à l'émotion. Angélique soignant Médor et ces amants gravant leurs noms sur les arbres, touchent l'honnête visiteur du salon. Il ne se lasse pas de les revoir¹. En 1810 et en 1814, à chaque salon, il y a trois *Angélique et Médor*.

1. Fleury, 1306. — Lesage, 1807. — Berthon, Paul et Ansi aux, 1810. — Berthon, Gudin et Ducq, 1814. — Franque, 1817 et 1822. — M^{lle} Fontaine, 1822.

ROLAND FURIEUX



INGRES (J. A.)
Roger délivrant Angélique.
(Musée du Louvre.)

Phot. Alinari.

Les artistes ne se contentent pas de ce sujet. Ils semblent connaître la vie de l'Arioste autant que son poème. Mauzaisse (1817) et Rubierre (1827) le montrent parmi les brigands. Au cours des salons, nous voyons défiler l'*Apparition d'Argalia à Ferrau* (Hippolyte Garnier, 1824), la *Caverne de Merlin* (Rameau, 1814), la *Délivrance d'Angélique* (Ingres, 1819; Robert-Lefèvre, 1822; Raoult, 1824), l'*Abandon d'Olimpia* (Latil, 1824; Revelli [italien], 1810), la *Fureur de Roland* (Gaudat de Laverdine, 1817), la *Mort de Zerbino* (M^{me} Rumilly, 1808) et le *Combat de Roland et de Rodomont* (Petit, 1827).

Sur l'ensemble de ces œuvres, une se détache. C'est la *Délivrance d'Angélique* par Ingres. On peut dire que ce sujet obséda l'esprit du peintre¹, car il en donna plusieurs répliques au cours de son existence, en 1831, en 1841 et en 1859: la plus complète de ces répétitions se trouve au Musée de Montauban. Le tableau original avait été préparé avec le plus grand soin, ainsi que les dessins de Montauban permettent de s'en rendre compte. On peut dire que Ingres a traduit l'Arioste avec intelligence. L'épisode qu'il a choisi est difficile à rendre, car la représentation de monstres comme l'hippogrieffe et l'orque est scabreuse, et il est facile de tomber dans le ridicule. Le personnage de Roger réalise le type d'élégance et de noblesse chevaleresque qu'a conçu le poète italien. Angélique, elle, est un peu déparée par le mouvement disgracieux du cou. Reproduit de toutes manières ce tableau contribua à maintenir vivant pour le public le souvenir de l'Arioste.

Nous l'avons vu, en France, plus peut-être que dans sa patrie, l'Arioste avait trouvé des interprètes. Il avait laissé indifférentes les écoles des pays du Nord. Les artistes hollandais et flamands qui se sont inspirés du *Roland*, sont rares. Rubens s'est diverti à montrer un ermite caricatural qui mange des yeux une Angélique grasse, surveillé par un diablo-tin grimaçant.

1. V. Lapauze, *Ingres*, Paris, 1914, p. 198.

L'Allemagne n'avait encore rien donné. Mais en même temps que Ingres préparait sa *Délivrance d'Angélique*, un jeune artiste allemand, élève à Rome d'Overbeck et des Nazaréens, méditait un cycle de fresques ayant trait au poème de l'Arioste. Le marquis Massimi avait confié la décoration de sa villa près du Latran à Cornelius, à Overbeck et, sur leur recommandation, à Schnorr de Carolsfeld; ils devaient, comme en une sorte de Panthéon, glorifier les trois poètes : Dante, l'Arioste et le Tasse¹. La salle consacrée à l'Arioste est rectangulaire. Un des côtés allongés formant loggia, l'artiste pouvait disposer de trois panneaux et du plafond. Sur les murs, Schnorr représenta des *Scènes du siège de Paris*, les *Amours d'Angélique et Médor* et la *Fureur de Roland*, puis *Mélisse montrant à Bradamante les princes de la maison d'Este* et le *Baptême de Roger*; la *Victoire de Charlemagne* est le sujet du plafond; les lunettes offrent les principaux personnages du poème, et les retombées de la voûte montrent *Renaud chassant les païens de France*, *Roland tuant Agramant*, *Dudon anéantissant la flotte ennemie* et *l'Assaut de Bizerte*². En outre, Schnorr avait préparé des cartons pour d'autres sujets qu'il ne put peindre à la villa Massimi.

Toutes ces compositions sont d'un dessin à la fois lourd et sec, mal distribuées, chargées de personnages, chargées d'intentions. Schnorr a cherché quelle pouvait être l'essence du *Roland*. Il ne conçoit pas que ce poème soit une œuvre d'imagination et de fantaisie. Il faut pour lui que le *Roland* ait un sens caché aux lecteurs frivoles et qu'un enseignement s'en dégage. Il y voit la représentation du triomphe du Christianisme sur les Infidèles.

Schnorr semble avoir été seul parmi les Allemands à s'occuper de l'Arioste. En France, il en fut autrement. Bien que Dante et même le Tasse soient préférés des artistes, malgré,

1. V. H. W. Singer. *Julius-Schnorr von Carolsfeld*. Bielefeld, 1911.

2. Les cartons de ces peintures se trouvent à la galerie de Karlsruhe et des essins au Musée municipal de Leipzig.



Phot. Braun.

DELACROIX (Eugène).
Roger délivrant Angélique.
(Musée du Louvre.)

avec le mouvement romantique, l'importance grandissante de Shakespeare ainsi que de Goethe et des Allemands, l'Arioste est connu dans les ateliers. Le choix de certaines scènes prouve qu'on le lit. Il a ses fidèles comme le statuaire Du Seigneur qui, de 1831 à 1866, exhibera à trois reprises son *Roland furieux*, comme Bertin qui peint le même épisode et celui de la *Fuite d'Angélique*, comme, plus tard, un élève d'Ingres et de Delaroche, Cambon qui de 1857 à 1880 exposera *Angélique et Sacripant*, *Roger dans les jardins d'Alcine*, la *Délivrance d'Olimpia*. Delacroix, malgré une prédilection évidente pour le Tasse, est attiré par l'Arioste. Une toile, la *Délivrance d'Angélique*, nous le prouve ainsi que des dessins en vue d'un *Roger enlevant Angélique*, une esquisse d'*Angélique et Médor*, enfin une composition représentant *Marfisa et Doralice*.

Entre 1830 et 1920, le *Roland furieux* a fourni le thème d'une quarantaine d'œuvres dont l'énumération est donnée en note¹. Aucune n'a laissé un bien grand souvenir. C'est aussi le cas de celles exposées par des étrangers, des Italiens princi-

1. P = peintre; sc. = sculpteur. Les dates sont celles des salons.

CHANT I. Paysage, scène tirée de l'Arioste, ch. I, Huet, p., 1848 — *La fuite d'Angélique*: Bertin, p., 1833 — *Bradamante*: Fresnaye, sc., 1883.

CHANT IV. *Atlante sur l'hippogriffe*: Leullier, p., 1842.

CHANT VII. *Roger devant Alcine*: Zier, p., 1887.

CHANT X. *L'Abandon d'Olimpia*: Sieurac, p., 1853; Etex, sc., 1842. — *Angélique au rocher*: Peintres: Borthe, 1852; Machard, 1869; Mangeant, 1884 — Sculpteurs: Truphème, Exp. 1835; Carrier-Belleuse, 1866; Millet de Marcilly, 1874; Serres, 1876; Dubois (Eugène), 1881; Jounieau, 1893. — *Roger et Angélique*: Peintres: Pérignon, 1841; Delacroix, 1847; Achet, Salon des refusés, 1863; Lepec, 1865; Chartran, 1875; Blanc, 1876; Gervais, 1886; Darricau, 1894; Weisz, 1894. Sculpteur: Ferrary (1885). — *Roger enlevant Angélique sur l'hippogriffe*: Peintres: Delacroix (n° 1406 de son œuvre catal., par Chesneau); Lévy, 1869; Michelin, 1886.

CHANT XII. *Roland délivre Isabelle*: Coupin, p., 1833.

CHANT XIX. *Angélique et Médor*: Peintres: Bouterwek et Naissant, 1849; Delacroix, 1850.

CHANT XXIII. *La Folie de Roland*: Peintres: Bertin, 1842; Robin, 1869. — Sculpteur: Du Seigneur, 1831.

CHANT XXIV. *La Mort de Zerbino*: Gide, p., 1849.

CHANT XXV. *Ricciardetto délivrant une nymphe poursuivie par un faune Gaucefroy*, p., 1878.

CHANT XXVI. *Marfisa et Doralice*: Delacroix (Exposition des œuvres de D. à l'École des Beaux-Arts en 1885).

pablement qui adhérent à nos salons et aux Expositions universelles de 1855 et de 1867. En 1836, Massimo d'Azeglio, plus célèbre comme homme politique et comme écrivain que comme peintre, apportait un *Combat de Bradamante contre Atlante*, Magni (1855) et Turini (1867) s'attachaient à la figure d'Angélique. Storelli (1840) représentait l'*Arioste récitant son poème au cardinal d'Este*.

Deux éditions illustrées ont contribué, au cours du XIX^e siècle, à rendre l'*Arioste* populaire. La première est la traduction de Philippon de la Madeleine (Paris, 1844), avec 25 planches et de nombreuses vignettes par Tony Johannot, Baron, Français et Célestin Nanteuil. Les vignettes sont particulièrement remarquables par l'élégance et la souplesse de l'exécution. De grandes compositions tiennent dans un tout petit espace. Les planches sont moins intéressantes, car le talent charmant et spirituel des illustrateurs manque souvent de force et d'émotion. Ainsi le Roland du Chant XXIII par C. Nanteuil ressemble trop à un rapin extravagant. Déjà se manifeste aussi ce goût pour les figures grimaçantes qui s'exagérera avec Gustave Doré.

Le *Roland furieux*, illustré par cet artiste, et qui eut une vogue peut-être excessive, a fait oublier injustement l'édition romantique. Doré n'a pas la fantaisie ailée qu'exige l'*Arioste*. Il a une imagination septentrionale. Très à son aise quand il montre les profondeurs de la forêt, ou encore les villes et les châteaux du moyen âge, il est, hors de là, gêné et maladroit. Il a pris des leçons d'exotisme et d'architecture orientale à l'Opéra. Ses constructions sont plantées comme des décors de théâtre. Il n'a pas non plus le sens de la beauté féminine. Ainsi, les suivantes d'Alcine (p. 59) sont massées comme en une figure de ballet, dans un style qui rappelle les décorations de cafés du second empire. Enfin, ce qui est surtout déplaisant chez Doré, c'est l'abus des trognes grimaçantes et grotesques. Il rend hideux le fantastique de l'*Arioste*.

II

La Jérusalem délivrée.

Les raisons pour lesquelles, dès son apparition, la *Jérusalem délivrée* obtint auprès des artistes un succès que n'avait pas connu le *Roland furieux*, sont principalement d'ordre général et s'expliquent aisément. Le *Roland furieux*, destiné à divertir une élite comme celle des petites cours italiennes du xvi^e siècle, n'avait jamais été populaire au vrai sens du mot. Après 1550, il ne correspondit plus à l'esprit qui régna en Italie et dans les pays latins. Au contraire, la *Jérusalem* traduisit à merveille les sentiments contradictoires des contemporains : d'une part, les aspirations religieuses sincères qu'avait développées la Contre-Réforme; de l'autre, le goût indéracinable pour la Beauté et la Volupté, que maintenaient l'éducation classique et les académies.

En outre, je l'ai déjà signalé, les artistes trouvaient dans la *Jérusalem délivrée* des sujets plus nombreux et plus nettement indiqués. C'est peut-être une impression personnelle, mais, en rapprochant deux épisodes parallèles pris chez l'Arioste et chez le Tasse, je me représente mieux la scène décrite par le Tasse.

De son vivant, le Tasse a pu voir la première édition de la *Jérusalem* avec figures, celles de Bernardo Castello (chez Bartoli à Gênes, 1590) qui était de ses amis. Elle furent gravées par Augustin Carrache et par Girolamo Franco. Il y a une estampe par chant sans compter un frontispice. Ce sont de grandes compositions hors-texte, assez plaisantes, peuplées de personnages, avec de nombreux détails, des perspectives de villes, des escadrons qui défilent, mais dépourvues de variété. Les personnages ont des corps allongés à l'excès, avec des extrémités trop fines. Ils sont vêtus à l'antique, même les Infidèles. Leurs attitudes ont un caractère théâtral : les combattants évoluent comme des figurants d'opéra.

Castello a vu uniquement le côté guerrier et religieux du poème. Il a dédaigné tout ce qu'il y a de voluptueux ou de tendre chez le Tasse.

Ses estampes furent très appréciées, même hors d'Italie. On les retrouvera copiées dans des éditions italiennes postérieures, comme celle de Venise (1760 61, chez Antonio Groppo), dont nous aurons à reparler, dans des éditions étrangères (Paris, chez Nicolas et Jean de la Coste, 1648, in-4°, avec des figures de Michel Lasne qui sont des contrefaçons; Londres, chez Tanson et Watts en 1724, édition où Van Gucht s'est contenté de recopier les originaux de Castello).

Castello a donné deux autres séries : l'une pour le volume à petit format imprimé par Giuseppe Pavoni à Gênes en 1604; ce sont de minuscules estampes avec des personnages inexpressifs, — il ne convient pas de s'y attarder —; l'autre pour une édition petit in-f° que le même Pavoni lança en 1617. Castello a essayé de se renouveler. Ses compositions, une par chant, gravées par Camillo Congio, sont enfermées dans un encadrement à fronton. Il a changé de sujets : par exemple, au II^e chant, le supplice d'Olindo et de Sofronia au lieu de l'entretien d'Ismeno avec Aladin.

Le type des personnages, toujours travestis à l'antique, s'est modifié, moins étiré, plus massif. L'esthétique du xvii^e siècle apparaît. Le caractère didactique et édifiant de ces illustrations s'accroît. Les anges ne sont plus en arrière comme dans les gravures de la première série, mais viennent au premier plan, Renaud ne courtise plus Armide, mais est entraîné par ses deux compagnons. Dans l'ensemble, l'exécution est lourde, elle accuse davantage le poncif. Nous tombons dans un genre passablement ennuyeux.

Castello, avant de mourir en 1629, devait voir surgir un rival plus heureusement inspiré, Antonio Tempesta. Avant de parler de cet artiste, je dois mentionner une autre édition parue à Venise, en 1599, chez Gio. Battista Ciotti : un petit livre charmant, avec de minuscules bois, plein de fraîcheur et e

JÉRUSALEM DÉLIVRÉE



COCHIN (C. N.)
Herminie revêtant l'armure de Clorinde.

JÉRUSALEM DÉLIVRÉE



CASTELLO (Bernardo)
Godefroy de Bouillon encourage les Croisés.



naïveté, dans la manière des vieux imagiers. Les personnages vêtus tantôt à l'antique, tantôt à la moderne, ont une bonhomie charmante. Dans la représentation des maisons, des palmiers, il y a un essai de couleur locale.

Tempesta, comme Castello, a laissé trois séries d'estampes. La première accompagne un tout petit livre, paru à Rome chez Gio. Angel Ruffinelli en 1621; dans chacune des minuscules figures, l'artiste a tracé deux ou trois personnages avec une sûreté, une aisance et un agrément qui font penser à nos petits maîtres du XVIII^e siècle. Les suites 2 et 3 ne semblent pas avoir été gravées en vue d'une édition, mais publiées à part. Elles sont très réussies, la deuxième surtout, et préférables aux estampes de Castello. Tempesta a un sens supérieur de la composition : dans un espace restreint, il sait faire évoluer de nombreux personnages et des chevaux, pendant qu'à l'arrière-plan on voit des troupes charger ou tenter l'escalade de villes dont les habitants se défendent. Le tout sans confusion, avec un esprit, une verve et des détails pittoresques qui rappellent Callot et Della Bella.

Tempesta n'habille à l'antique que les principaux personnages; le commun est vêtu à la mode contemporaine. Il représente des soldats qu'il a vus; aussi ont-ils une allure exactement rendue. Surtout, il excelle comme animalier. Il a parfaitement étudié le cheval, ce qui est rare à son époque; où Tempesta apparaît plus faible, c'est dans les compositions moins peuplées et moins animées. Les visages de ses héros sont quelquefois inexpressifs et figés.

Les Bolonais qui, plus que toute autre école d'Italie, subirent des influences littéraires et qui avaient fait une assez large place à l'Arioste dans leurs œuvres, s'inspirèrent beaucoup plus du Tasse. Précédemment¹, j'ai essayé de montrer les affinités qui existent entre ce poète et les Carrache. *Renaud et Armide*

1. *La peinture bolonaise à la fin du XVI^e siècle, 1575-1610, les Carrache*, Paris 1913, p. 8 et 9.

d'Annibal Carrache (Musée de Naples), qui fut exécuté pour le cardinal Farnèse, c'est-à-dire entre 1595 et 1600, est peut-être le premier tableau qui ait traduit le Tasse. Au musée de Bologne, il y a bien des *Funérailles de Clorinde* mises sous le nom de Nicolò dell' Abbate (Catalogue par A. Guadagnini, Bologne, 1907, p. 105), mais cette attribution paraît invraisemblable, la mort de Nicolò ayant précédé l'apparition de la *Jérusalem*. Citons aussi, parmi les premières peintures inspirées par le Tasse, l'*Herminie chez les bergers* de Bartolomeo Schedoni mort en 1615 (Musée de Naples).

Après les Carrache, leurs disciples témoignèrent du même goût pour les héros du Tasse. Dans son *Renaud et Armide* du Louvre, le Dominiquin montre des réminiscences de la figure du chant XVI dans la première série de Castello, non point tant en ce qui concerne la pose des personnages, conforme aux indications du Tasse lui-même, que le grand bâtiment de l'arrière-plan, copié sur le Colisée. Le Dominiquin a donné aussi une *Herminie chez les bergers* (Louvre et National Gallery).

On croirait que l'Albane a voulu rivaliser avec le Dominiquin, car il a traité les deux mêmes thèmes : *Renaud et Armide* (Rome. Coll. privée du prince Pallavicini); *Herminie accueillie par les bergers, Paysage avec Herminie* (Rome, Gal. Colonna).

L'âme romanesque du Guerchin était faite pour comprendre le Tasse. Au Palais Costaguti, à Rome, il peignit l'*Enlèvement de Renaud par Armide*. La Galerie Doria possède de lui un *Tancrede blessé secouru par Herminie*. Pietro Francesco Mola semble avoir été aussi un fervent du Tasse. Il évoque Herminie menant une vie pastorale ou soignant Tancrede. Tiarini a laissé un *Renaud et Armide* (Galerie Borghèse).

Les autres écoles du Nord de l'Italie témoignent d'une grande indifférence à l'égard du Tasse. Chez les Florentins, Allori a laissé un portrait du poète (Offices), Furini un *Renaud dans la forêt enchantée*; chez les Vénitiens, le Padouan a peint un *Renaud et Armide*; enfin, parmi les Génois, Domenico Frasella

JÉRUSALEM DÉLIVRÉE.



Phot. Hanfstaeugl.

POUSSIN (Nicolas).
Hermine secourant Tancrède
(Ermitage, Petrograd).

de Sarzana représenta la célèbre scène d'amour à la voûte d'une chambre du Palais Imperiali à Savone.

Les écoles méridionales font preuve d'une ferveur égale à celle des Bolognais. Les Romains nous donnent la traditionnelle *Herminie chez les bergers* (Romanelli, Galerie Doria; Piètre de Cortone, id.) ou des scènes des amours de Renaud et d'Armide (Piètre de Cortone, Petrograd et Stockholm); mais ils ne peuvent rivaliser avec les Napolitains. Mattia Preti, auteur de trois *Olindo et Sofronia*, et Cavallino sont attirés par la douce Herminie. Luca Giordano et Solimène la représentent arrivant chez les bergers (Prado, Madrid); ils cherchent aussi des épisodes moins rebattus (*La première entrevue de Tancrède et de Clorinde* et *Renaud dans la forêt enchantée*, par Giordano, Prado; *Godefroy blessé*, par Solimène, Besançon).

Au XVIII^e siècle, le Tasse n'est à peu près en faveur que chez les Vénitiens, grâce à Jean-Baptiste Tiepolo et aux éditeurs de livres à figures. A cette même villa Valmerana dont j'ai déjà parlé, Tiepolo associa dans ses inspirations le Tasse à l'Arioste, et aussi à Homère et à Virgile. Il décora une chambre, contigüe à celle de l'Arioste, avec quatre panneaux : *Renaud enlevé sur le char d'Armide*; *Renaud et Armide*; *Renaud voyant dans le miroir sa vie passée*; *Renaud abandonnant Armide*. On peut dire que Tiepolo a été tenté par la *Jérusalem délivrée*. M. Molmenti¹, outre deux panneaux au palais épiscopal de Würzbourg, cite trois petits dessus de porte chez le sculpteur Saint-Marceaux à Paris et quatre toiles dans la collection Cartier à Gênes. A en juger par les reproductions que donne M. Molmenti, il a raison de trouver ces compositions supérieures aux fresques de la Valmerana et aux tableaux de Würzbourg. Dans ces œuvres-là, Tiepolo n'a pas pénétré la pensée du Tasse; son Armide n'est qu'une vieille courtisane impudente auprès de Renaud, héros de théâtre assez froid. Dans les tableaux de la collection Cartier, c'est

1. Tiepolo, Tr. française, Paris; 1911, p. 188, 189, 197.

l'amante qui souffre et le drame intérieur est parfaitement rendu.

Venise a contribué aussi à maintenir la vogue du Tasse au xviii^e siècle par deux remarquables éditions, l'une chez Albrizzi en 1745, l'autre chez Groppo en 1760. La première comprend des figures de Piazzetta. Les planches hors texte (une par chant) sont d'une exécution très habile, mais d'un dessin mou; les personnages manquent d'expression. Par contre, les lettres ornées, les vignettes et les culs-de-lampe montrent une heureuse fantaisie, et Piazzetta peut rivaliser avec les Français contemporains. Je citerai comme un chef-d'œuvre le cul-de-lampe qui ferme le chant IX, où l'on voit une manière de pandour jouer du tambour au grand ennui d'une femme qui bouche ses oreilles.

Novelli, qui illustra la seconde de ces éditions, n'est pas inférieur à Piazzetta. Il n'a pas composé de grandes figures, et le libraire s'est contenté d'intercaler les planches de Castello troisième manière; mais Novelli a disposé, dans le texte de chaque chant, une majuscule ornée, un encadrement pour l'argument, deux ou trois vignettes et un cul-de-lampe. Novelli, enfant de Venise, raffole de turqueries. Ses vignettes montrent des costumes pittoresques, des tentes ou des constructions d'une fantaisie rococo. La grâce de Venise au xviii^e siècle s'exhale de ce volume. Tout est sourire; les combats semblent des joutes et les conseils des réunions aimables; dans les scènes édifiantes, les personnages font leur possible pour manifester une dévotion qui ne les absorbe pas longtemps. Le burin du graveur Leonardis a rendu la légèreté, l'élégance et l'aisance des dessins de Novelli.

Malgré la beauté de l'impression, la *Jérusalem*, sortie des presses de Marenigh à Florence en 1820, est loin de ces splendeurs. Rien n'est plus plat, plus lourd, plus froid et même plus niais que les figures de Sabatelli et de Martinelli exécutées sous la direction de Morghen.

Au xix^e siècle, les artistes italiens ont interprété le Tasse

mais modérément. La vie, ou plutôt la légende de ce poète, a tenté quelques-uns d'entre eux. Au salon de 1833, Rigo montre la Vierge apparaissant au Tasse qu'elle guérit. Busi (Expos. 1867) fait converser le cardinal Cinzio Aldobrandini et son protégé. La Galerie d'art moderne à Rome possède un *Tasse à Bisaccia* par Bernardo Celentano et un *Tasse et Eléonore d'Este* de Domenico Morelli. L'effigie seule du poète a été rendue par Mercuri (salon de 1844) et Balbi (1864 ; au Museo Tassiano à Saint-Onuphre) et par les sculpteurs De Fabris (statue du tombeau du Tasse à Saint-Onuphre, 1857). Antonini (Exp. Paris 1867) et Torelli (Exp. Londres, 1872).

Quelques artistes s'inspirent de la *Jérusalem*. Ils nous font voir Herminie, soit dans sa fuite (De Francesco, Salon 1848), soit gardant les troupeaux (Bezzuoli, Londres 1848), soit penchée sur le corps de Tancrède blessé (Luchini, 1831). Les sculpteurs Bottinelli et Bianchi (Exp. univ. 1855 et 1867) font jaillir du marbre la figure d'Armide, pendant que les peintres retracent ses amours (Alberi, Bologne, 1836), puis son abandon (Peschiera, Exp. Paris, 1855).

En France, c'est au château de Fontainebleau que nous voyons représenter pour la première fois des scènes de la *Jérusalem délivrée* dans une dépendance des Appartements de la Reine, qui reçut le nom de Cabinet de Clorinde. Le Flamand Ambroise Dubois retraça huit épisodes où figurait l'héroïne¹ : *La naissance de Clorinde* — *Argante et Clorinde devant la tour de bois* — *Clorinde et Soliman* — *Tancrede à l'assaut de Jérusalem* — *Tancrede au camp* — *Tancrede contemplant Clorinde* — *Le combat entre Tancrede et Clorinde* — *Le baptême de Clorinde*.

De cet ensemble il reste trois tableaux : le *Baptême de Clorinde*, actuellement au Louvre, et deux autres : la *Naissance de*

1. Le Père Dan, *Trésor des merveilles de Fontainebleau*, 1612, p. 145-146. — Dimier, *French Painting in the XVI century*, London, 1904, p. 209.

Clorinde et Clorinde devant Soliman, restés à Fontainebleau, mais placés dans la chambre de Saint-Louis. Ce sont d'agréables peintures sans rien qui mérite de nous retenir.

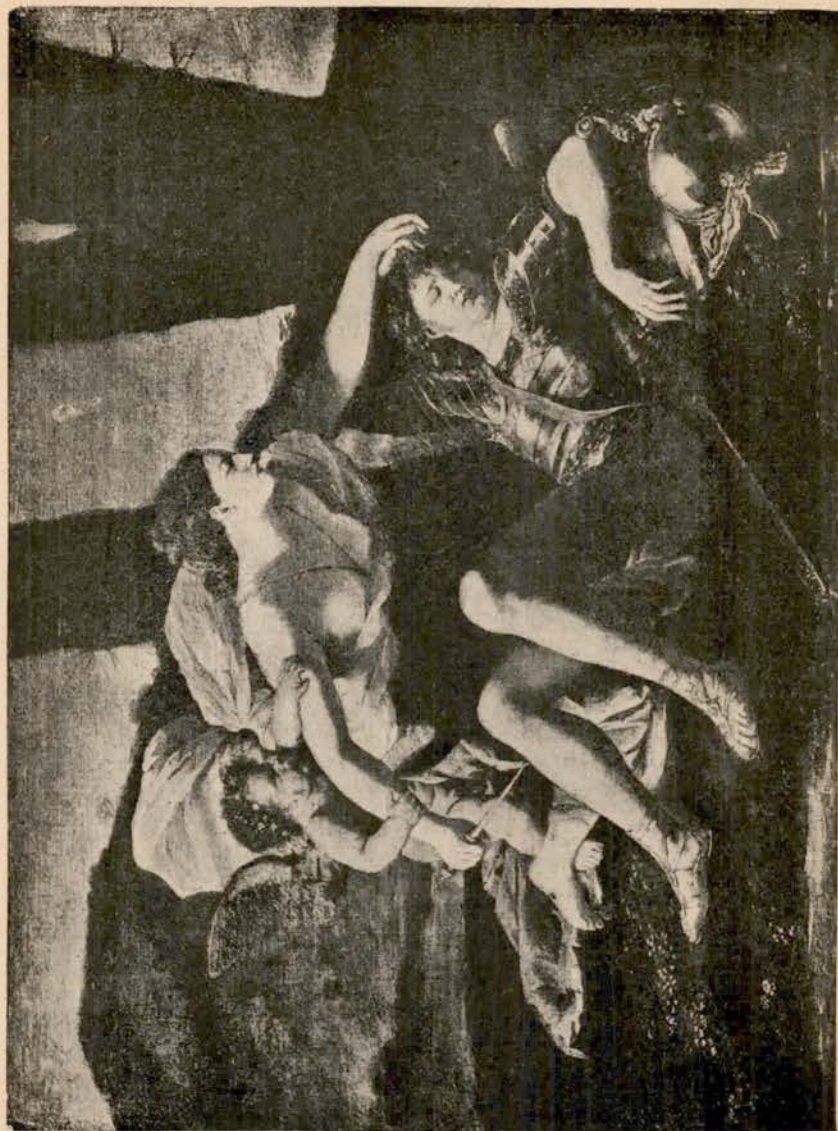
Elles ne semblent pas avoir produit sur les contemporains une impression aussi vive que la série exécutée en 1630 par Simon Vouet pour l'hôtel de Bullion. M. Demonts a écrit sur cette décoration qui appartient à M. Guyot de Villeneuve, une étude importante pour l'histoire de notre art au début du xvii^e siècle¹. Vouet revenait d'Italie avec une formation éclectique, connaissant non seulement l'art mais la littérature de l'Italie. L'Arioste et le Tasse lui étaient familiers. Il était qualifié pour traiter un sujet tel que les *Amours de Renaud et d'Armide*. C'est une illustration complète de l'histoire d'Armide depuis ses incantations au Chant X jusqu'à sa tentative pour se donner la mort (Chant XX). Le côté décoratif a préoccupé Vouet avant tout, mais il a interprété la *Jérusalem* comme un Italien n'aurait pas mieux fait. Il a bien saisi le caractère de langueur passionnée — j'emploie une expression de Fénelon dans *Télémaque*, qui convient au Tasse — propre aux épisodes amoureux de la *Jérusalem*.

Le succès qu'obtinrent ces peintures, est prouvé par les copies et par les tapisseries qui les reproduisirent, avec quelques variantes surtout dans le type des personnages.

Poussin aussi a été attiré par le Tasse dont le poème lui était familier. On possède de sa main cinq tableaux d'après la *Jérusalem* : *Armide voulant poignarder Renaud dont elle devient amoureuse* (Dulwich); *Armide enlevant Renaud* (Berlin); *Renaud et Armide* (Petrograd); *Renaud présentant à Armide son bouclier comme un miroir* (Coll. de Lord Scorsdale à Keddleston-Hall); *Tancrede et Herminie* (Ermitage). Ces interprétations sont différentes suivant l'époque à laquelle elles ont été exécutées. Par exemple si *Herminie retrouvant le corps de Tancrede* offre une scène élégiaque d'une délicate beauté, l'*Armide qui veut*

1. *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, année 1913, p. 58-78.

JÉRUSALEM DÉLIVRÉE

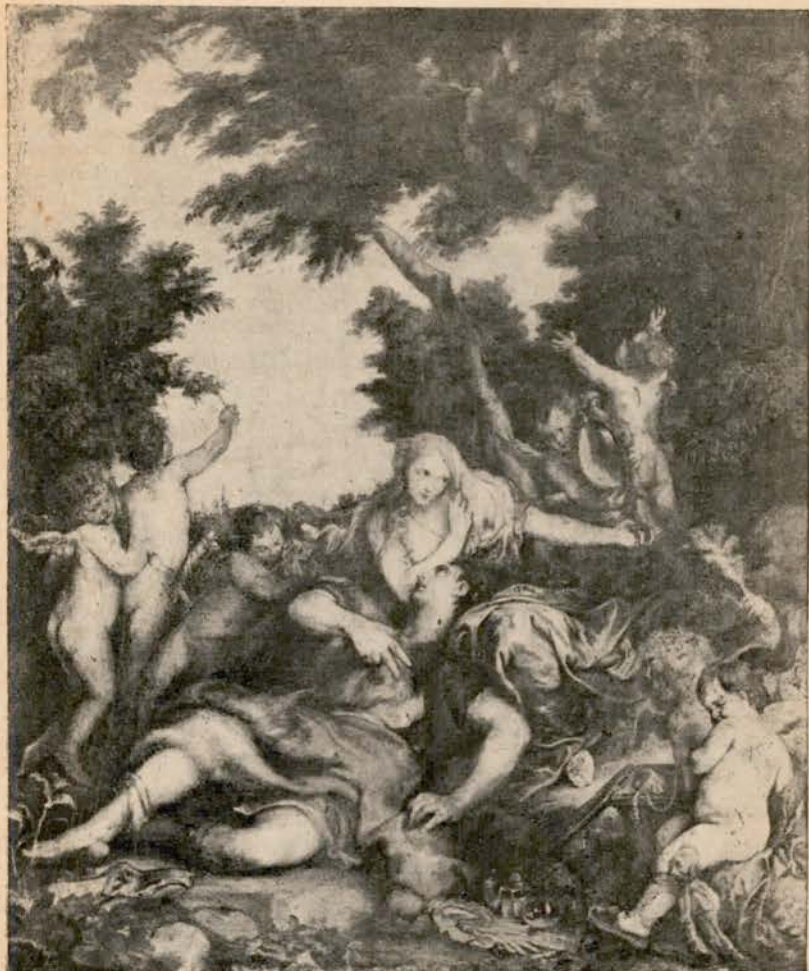


POUSSIN (Nicolas).

Armide, voulant poignarder Renaud, est désarmée par l'Amour.
(Galerie de Dultwich).

Phot. Hanfmann.

JÉRUSALEM DÉLIVRÉE



Phot. Neurdein.

VAN DYCK (attribué à). — Renaud et Armide.
(Musée du Louvre)

poignarder Renaud a un caractère de force presque brutale : Renaud endormi n'est qu'un robuste soldat, et l'Amour au nez retroussé a une physionomie vulgaire.

C'est surtout la génération de Vouet et de Poussin qui s'inspira du Tasse. Ensuite, la vogue de la *Jérusalem* auprès des artistes subit un arrêt jusqu'au xviii^e siècle. Il est curieux de constater que Le Brun et son école n'empruntèrent pas de sujets à ce poème. Je ne vois à citer que trois compositions, tirées par Jacques Rousseau de l'histoire d'Armide, qui ornaient une chambre des Tuileries¹.

Les Hollandais contemporains se soucièrent peu des héros du Tasse. En Flandre, ce poète a inspiré deux maîtres différents par leurs tendances : Van Dyck et Téniers le jeune. On voit que le sujet de *Renaud et Armide* a préoccupé Van Dyck ou du moins son atelier, s'il est exact que le tableau du Louvre, avec deux personnages assez déclamatoires et contorsionnés, et celui du Musée de Bordeaux ne sont pas de lui. En Angleterre, toujours sur le même sujet, se trouvent deux peintures dans les collections Fitz-William et du duc de Newcastle, une grisaille chez lady Eastlake, et une esquisse à l'huile sur papier à la National Gallery. A Téniers le jeune on a attribué, — leur authenticité a été mise en doute, — douze petits tableaux (Madrid, Prado) où les aventures d'Armide sont retracées.

Le Tasse retrouva, mais peu à peu, sa popularité dans les ateliers français au début du xviii^e siècle. Au salon de 1699, Paillet expose « deux sujets de Renaud et d'Armide » ; en 1704, Favannes *Tancrede tuant Clorinde sans la connaître*. Ce même salon de 1704 est significatif : Antoine Coypel et Louis de Boulogne concurremment montrent *Renaud et Armide dans les plaisirs*. Les peintres de cette génération s'appliquent à représenter *Tancrede rendant les armes à Clorinde* (Le Moyne, Musée de Besançon), *Renaud et Armide* (J. B. Van Loo, Musée d'Angers)

1. Bailly. *Inventaire des tableaux du Roy...* publ. par F. Eugerand, Paris, 1899, p. 387.

Herminie chez les Bergers (Restout, Palais de Fontainebleau, et Dorigny, Maison Lombardi à Vérone¹).

Comme le fait remarquer M. Pierre Marcel², c'est à travers la mythologie que les artistes voient les amants du Tasse. Renaud et Armide sont escortés de tritons, de naïades et d'amours. C'est aussi à travers le théâtre qu'apparaît la *Jérusalem délivrée*. Gillot donne ses scènes d'opéras galants, dont *Armide*. La série des fragments d'opéra composée par Charles Coypel en vue de la tapisserie, comprend, sur quatre épisodes, trois qui sont tirés de la *Jérusalem* et inspirés par le livret d'*Armide* : l'*Evanouissement d'Armide*, la *Destruction du palais d'Armide* et le *Sommeil de Renaud*. Ces trois peintures sont partagées entre le Louvre (Réserve) et les Musées de Nancy et de Nantes. Elles ont été traduites à plusieurs reprises par la manufacture des Gobelins³. Leur succès fut tel que le cardinal de Fleury donna en 1737 au même Coypel la commande, qui ne fut jamais exécutée, d'une série plus complète de l'histoire d'Armide en huit tableaux⁴. Le Tasse est à la mode. En 1747, parmi les onze tableaux, ordonnés extraordinairement pour le Roi aux principaux officiers de l'Académie par le directeur général des Bâtimens, figure une *Armide voulant s'ôter la vie*.

En 1751, c'est Boucher qui exécute pour la Manufacture de Beauvais et propose pour les Gobelins une suite de modèles sur les mêmes thèmes⁵ ; Boucher connaissait les œuvres du Tasse, et pas seulement la *Jérusalem* puisqu'il nous a laissé deux peintures inspirées par l'*Aminta* (Paris, Banque de France, et Musée de Tours), sans compter trois dessins (Gravures par

1. Suivant Dussieux, *Les Artistes français à l'étranger*, Paris et Lyon, 1876 p. 522.

2. *La peinture française, de la mort de Le Brun à la mort de Watteau* (1690-1721). Paris, 1906, p. 189.

3. V. Fenaille, *Etat général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours* (1600-1900), t. II, Paris, 1904, p. 323 et suiv.

4. V. Engeraud (F.), *Inventaire des Tableaux commandés et achetés par la direction des Bâtimens du Roi* (1709-1792), Paris, 1900, p. 119.

5. Fenaille, ouv. cité, t. II, p. 238.

Lempereur au salon de 1779) : *Sylvie guérit Philis de la piqûre d'une abeille* ; *l'Amour ranime Aminta dans les bras de Sylvie* ; *Sylvie fuit le loup qu'elle a blessé*. Il avait d'ailleurs affirmé sa prédilection pour le Tasse en prenant *Renaud et Armide* comme sujet de son tableau de réception à l'Académie de peinture. C'est la toile du Louvre pour laquelle la jeune Madame Boucher a servi de modèle.

A la suite de Coypel et de Boucher, les artistes se piquent d'émulation. Chacun veut avoir figuré le couple célèbre¹. Le théâtre d'ailleurs continua à s'interposer entre l'artiste et le poème : en 1751, Leclerc expose des *Enfants jouant une scène de l'opéra d'Armide*.

Les sculpteurs, autant que les peintres, se plaisent à représenter les personnages de la *Jérusalem*, Simon Challes, le frère de Michel-Ange Challes, avec une terre cuite d'*Olinde et Sophronie* et le Piémontais francisé Ladatte avec un groupe en bronze, *Renaud et Armide*.

Certains artistes se spécialisent presque dans l'exécution de scènes de la *Jérusalem*. Corrège, de l'académie de Saint-Luc, exécuta successivement un *Renaud et Armide* et une *Armide qui veut tuer Renaud* (Salons 1753 et 1764), sans compter des esquisses pour une *Destruction du palais d'Armide* (Salon de Bordeaux, 1771). Mais Lagrenée l'aîné fut particulièrement enthousiaste. De 1757 à 1798, pendant une période de plus de quarante ans, il donne la *Rencontre d'Herminie et de Tancrède*, *Renaud et Armide*, *Armide voulant se frapper*, *Ubaldo et le chevalier danois rencontrant les nymphes*, enfin, en 1798, une nouvelle édition de la tentative de suicide d'Armide. Il communique son goût à son frère cadet qui, en 1785, envoie au salon une *Armide abandonnée*.

De vastes ensembles furent aussi exécutés. Au Palais royal

1. Boisot, 1740 : *Renaud quitte Armide* — Favanne (de), 1747 : *Armide désarmée par l'amour* — Amand, 1765 : *Tancrede pansé par Herménie (sic) et Renaud et Armide* — Briard : *Hermine se réfugiant chez un paysan*, Réception à l'Académie de peinture, 1768.

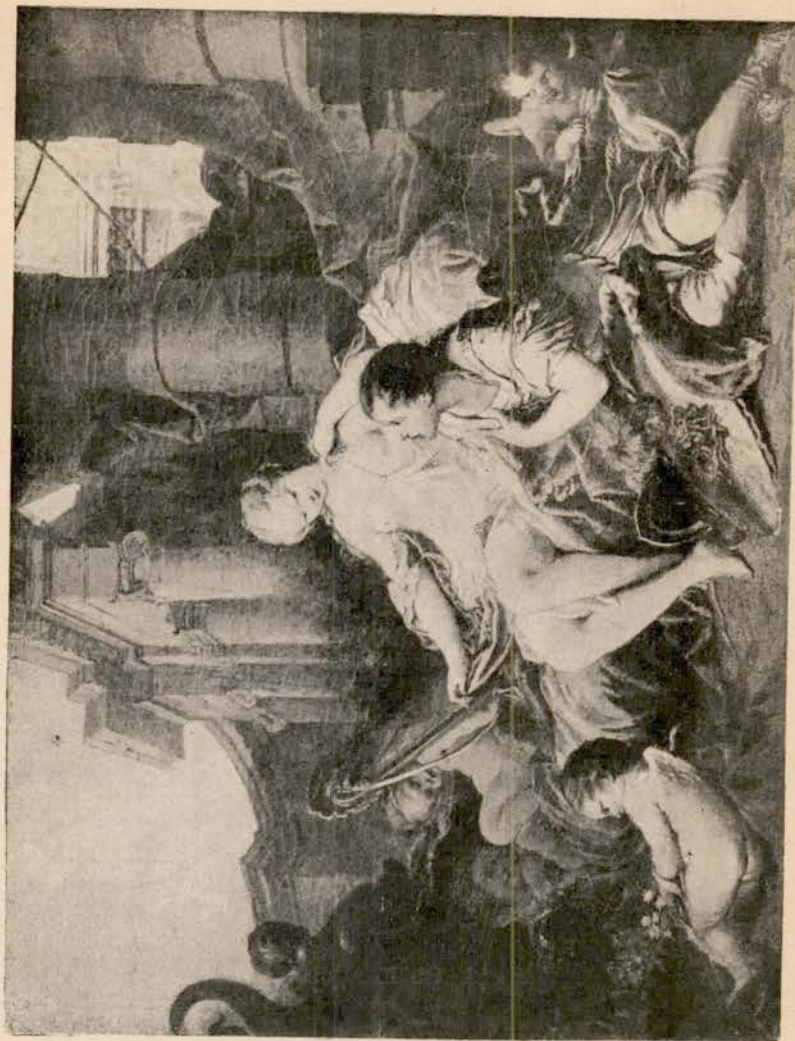
de Turin, Carle Van Loo décora un cabinet avec, dans les pilastres et dans les dessus de porte, onze petits tableaux tirés de la *Jérusalem*¹. Pierre qui s'était exercé avec une *Armide prête à se frapper* (1747) et une *Herminie cachée sous les armes de Clorinde* (grav. par Fessard au Salon de 1753), termina en 1769 au palais de Saint-Cloud (salon du duc de Chartres), un grand plafond où figurait les cinq épisodes suivant : *Renaud et Armide — Ubalde et le chevalier danois — Renaud dans les jardins enchantés d'Armide — le Départ d'Armide — Armide détruisant son palais*.

Le changement de goût qui se manifesta à la fin du règne de Louis XV et sous Louis XVI, n'amoindrit pas le prestige du Tasse. Les Français de cette époque lurent le poète d'une autre façon et y cherchèrent ce dont se souciait fort peu la génération de Louis XV et de Boucher. Les aventures d'Herminie retracées par Bardin (1779), Suvée (1779) et Durameau (1783) satisfont leur sensibilité débordante et leur amour de la nature. En 1789, Taillasson présente *Herminie devenue bergère, gravant sur les arbres ses aventures malheureuses et le nom de Tancrede*. Renaud et Armide ne sont pas délaissés (Vien, 1767 ; Pasquier, 1771 ; Blaise sculpt., bas-reliefs de l'Hôtel de Catalan, Lyon, exp. en 1779), mais on donne davantage de larmes à l'abandon et au désespoir de l'amante infortunée (Vincent, 1787), et les partisans de la vertu apprécient la morale que l'académicien Jollain tire de la passion coupable du héros pour la magicienne². Frago, lui, s'amuse à croquer Clorinde à cheval, armée de sa lance (Musée de Besançon).

1. Cochin, *Voyages d'Italie*, t. IV, p. 14. Voici les sujets : Clorinde délivrant Olinde et Sophronie — Renaud accueilli par Armide — Les deux guerriers qui emmènent Renaud du jardin d'Armide — Renaud qui empêche Armide de se tuer, — Herminie qui parle avec un berger — Tancrede combattant avec Clorinde, — Baptême de Clorinde — Tancrede au tombeau de Clorinde — Herminie regardant Tancrede blessé — Herminie soignant Tancrede.

2. Les chevaliers allant chercher Renaud sont arrêtés par deux nymphes qui s'efforcent de les séduire — Renaud rompt le charme de la forêt enchantée malgré le prestige des nymphes — Renaud quittant Armide pour suivre la gloire. (Livrets des salons de 1777 à 1779.)

JÉRUSALEM DÉLIVRÉE



Phot. Neudeck.

BOUCHER (Français). — Renaud et Armide
(Musée du Louvre.)

En 1786, nouvelle preuve de ce goût pour la poésie du Tasse, le roi offre à son beau-frère, le duc de Saxe-Teschén, une table avec des sujets de porcelaine de Sèvres où est représentée l'histoire d'Armide.

A la fin du siècle, chez les peintres de l'Académie royale à Londres, on sent une pareille sympathie pour le Tasse. Le contact avec notre pays est prouvé par les artistes français qui exposent à cette académie. Louthembourg (1773) y exhibe une *Clorinde*, et, en 1792, Barbier se plaît à oublier le temps présent en évoquant l'île enchantée où Armide et Renaud connaissent le bonheur.

Au cours des xvii^e et xviii^e siècles, il y eut plusieurs séries d'estampes par des artistes français. Au xvii^e siècle, François Chauveau conçut une suite qu'on trouve généralement intercalée dans la *Jérusalem délivrée* en italien parue en 1644 à Paris, avec frontispice par Stella. Elle se compose de cinq planches; la manière de Chauveau est un peu plâte, lourde, appliquée et assez ennuyeuse. Il traite les épisodes qu'il a choisis dans le poème, à la manière de tableaux d'église. Chauveau a aussi exécuté une galerie de beautés féminines créées par divers auteurs. Il fait une part égale à l'Arioste et au Tasse; d'un côté Marphise, Bradamante et Angélique, de l'autre Herminie, Sophronie et Clorinde. Il les a représentées avec de bons visages ronds mais passablement dénués de grâce. Dans son œuvre se trouve une estampe de forme circulaire qui reproduit sans doute un plafond. Toujours dans le même style naïvement lourd, elle montre Tancrede s'évanouissant devant le corps de Clorinde exposé sous une tente, et le tombeau que Godefroy de Bouillon fait ériger en l'honneur de l'héroïne.

Bien plus séduisant est Sébastien Le Clerc dont les figures ont eu un grand succès puisqu'on les retrouve dans des éditions postérieures et publiées à l'étranger, comme celle qui parut chez Foulis à Glasgow en 1763. On y voit des personnages hauts d'un millimètre, de la mine la plus spirituelle, des

escadrons de « bonshommes » microscopiques. La technique est habile : des dégradés dans les arbres et des effets de clair-obscur sont très réussis.

La détestable traduction en vers de Sablon (Paris, 1671) se reflète dans des images non moins mauvaises, où règne un mélange de platitude et de pédantisme.

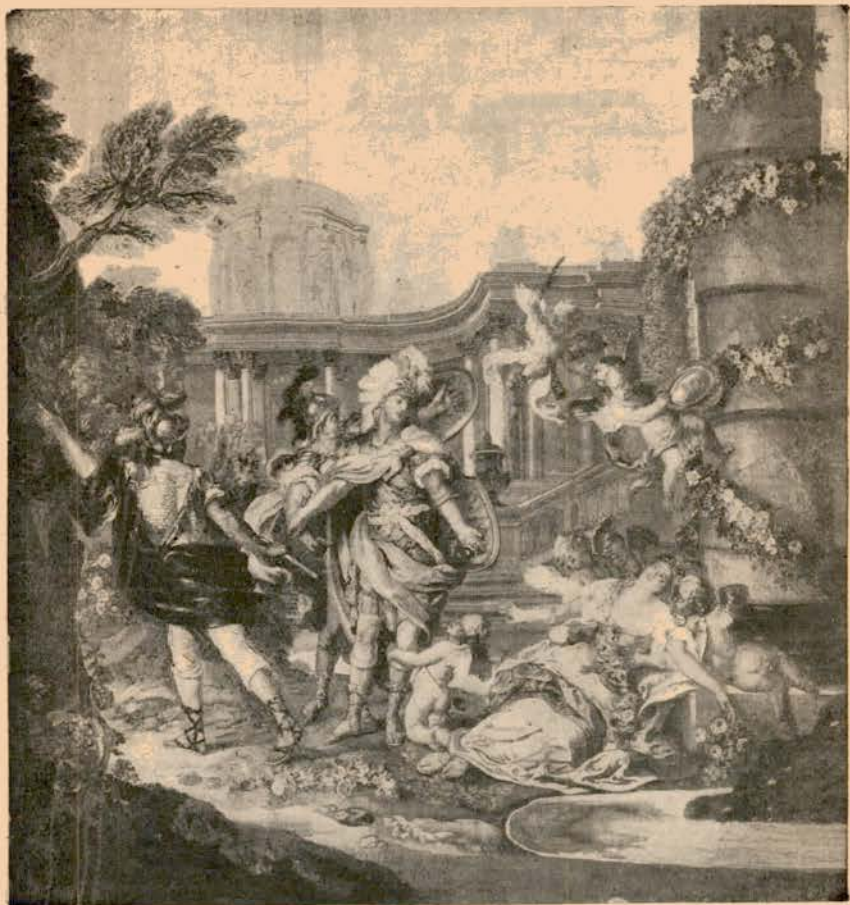
Le XVIII^e siècle a laissé deux belles éditions de la *Jérusalem*. Celle, parue chez Didot (1784), offre par chant deux planches de C. N. Cochin. L'exécution est très réussie, mais, toute bibliophilie mise à part, on doit constater les défauts déjà notés lorsque nous examinions l'*Orlando*. Cochin est incapable de rendre l'énergie ou même toute expression profonde. Toujours cette physionomie de bébé qu'ont ses personnages. Quand ils veulent être dramatiques, ils sont ridicules ou ampoulés : Clorinde présente le profil auguste de Louis XVI et Godefroy devient une sorte d'ecclésiastique chauve. Au fond, ces héroïques ou pieuses gens ennuiant Cochin. Ce qui l'amuse, ce sont les costumes. Il y a d'adorables turqueries et le gothique troubadour fait son apparition. Surtout il s'attache aux aimables femmes qui sont l'agrément de la *Jérusalem*. Le déshabillé d'Herminie qui revêt l'armure de Clorinde, est piquant, mais est surpassé par celui d'Armide, les bras voilés et la gorge nue. Le palais d'Armide est devenu une petite maison.

Ce que je dis de Cochin peut s'appliquer aux figures que Gravelot dessina pour l'édition publiée chez Delalain en 1771. Mais Gravelot, plus adroit, évite le ridicule. Sa mort de Suéno ne nous touche pas, mais elle ne nous fait pas rire. Pour ce qui est d'élégance et de volupté, il est toujours le Gravelot du Boccace, du La Fontaine. En outre, des frontispices, des vignettes et des culs-de-lampe offrent un agrément qui manque à la *Jérusalem* de Didot¹.

On s'imaginerait que la Révolution a mis fin au succès de la

1. V. par ex... la vignette qui termine le chant II, où l'on voit des enfants déguisés en turcs, sous une tente formée de draperies attachées à des arbres.

JÉRUSALEM DÉLIVRÉE



Phot. Alinari

COYPEL (Charles)
L'abandon d'Armide, Tapisserie des Gobelins.
(Musée du Louvre).

Jérusalem dont l'esprit religieux devait déplaire aux hommes d'alors, sans compter les passages voluptueux qui pouvaient choquer les rigoristes. Peut-être en fut-il ainsi de 1789 à 1794. Mais, en 1795, quand on respira plus librement, on vit reparaître les sujets aimés des ci-devant. Le salon de 1795 n'offrit pas moins de six œuvres inspirées par la *Jérusalem délivrée*, celui de 1796 cinq¹.

Sous l'Empire et la Restauration, la *Jérusalem délivrée* eut un succès auquel tout contribua : la renaissance du sentiment religieux, la sensibilité ou l'affectation de sensibilité du public, la curiosité à l'égard du moyen âge, caractérisée par l'engouement pour le gothique troubadour. Ce sont de nouveaux noms qu'on lit au bas des tableaux évoquant le Tasse, parmi lesquels quelques anciens, comme celui de Lagrénée le jeune, qui relie le présent au passé.

Le Tasse compte, parmi ces nouveaux venus, des admirateurs passionnés comme Peyranne ou Taunay qui, à plusieurs reprises, s'inspirent de lui. Il est intéressant d'indiquer les sujets qui ont le plus de succès auprès des artistes ou du public. La touchante Herminie est leur favorite. On la voit écrivant le nom de Tancrede sur les arbres (M^{lle} Bouliard, 1802; Cadeau, 1824), vivant parmi les bergers (Taunay, 1810; Delaval, 1822), et surtout secourant Tancrede (Delécluze et Quinier, 1812; Lagrénée, 1814; Adam fils, 1819; Desmoulins, 1822). Armide a conservé sa séduction. Elle est représentée enlevant Renaud (Berthon, 1824), auprès de son amant (Broc, 1810; Berthon, 1814; Ansiaux, 1817; un anonyme 1817; Bergeret, 1819) ou attendant à ses jours (M^{lle} Forestier, 1819). Clorinde est plus oubliée. Cependant, elle nous est montrée délivrant Olindo et

1. *Herminie chez les bergers* : Lethière, p., 1795; Demarnes, p., 1796. — *Le combat de Tancrede et de Clorinde* : Gensoul, Desfontis, p., 1796. — *Herminie écrivant le nom de Tancrede* : Taillasson, p., 1796. — *Armide et Renaud* : Julien, sc., 1795; Regnault, p., 1705; Chancourtois, p., 1796. — *Les adieux de Renaud à Armide* : Julien, sc. 1795. — *La bataille et la défaite d'Armide et des Infidèles* : Ravault, p., 1795; Robin, p., 1798. — *Armide essaie de se donner la mort* : Leroy, p., 1795 et 1796.

Sofronia, (Peyranne, 1819), en tête-à-tête avec Tancrede (Bertin, 1810) ou mourant (Desoria, 1814 ; Mauzaine, 1817).

Certains artistes ne se contentent pas de ces sujets rebattus. Burguet (1808) évoque Godefroy faisant tirer au sort les futurs défenseurs d'Armide, et Taunay (1806) le fidèle Vafrino se glissant au camp des Infidèles. Peyranne s'intéresse spécialement à Soliman qui voit Ismène en songe (1814) ou qui s'enfuit (1812).

L'œuvre à la fois la plus menue et la plus belle qu'a produite cette époque, n'a pas été inspirée par la *Jérusalem*, mais par l'*Aminta*. C'est le petit dessin exécuté par Prud'hon pour l'édition publiée en 1800 chez Renouard. Silvia, nue, attachée à un arbre, est menacée des entreprises du satyre que Dafné retient par la tête. Cette même scène fut traitée par le peintre Albrier (1822).

C'est pendant cette même période, plus exactement en 1818, que Overbeck concourut à la décoration du casino Massimi à Rome, dont j'ai parlé au sujet de l'Arioste et des fresques de Schnorr de Carolsfeld. La chambre consacrée à la *Jérusalem délivrée* avait des dimensions restreintes. L'ensemble devait comprendre onze compositions : mais Overbeck, malade, ne put en exécuter que huit et passa la main à son ami Joseph Führich. Trois sujets dominent les autres : au plafond, une allégorie de Jérusalem sur un trône, entre deux anges qui planent, avec, dans leurs mains, les chaînes dont elle est délivrée ; sur les murs, le *Supplice d'Olindo et de Sofronia* et l'*Entretien de Godefroy avec Pierre l'ermite*. Overbeck ne s'est intéressé qu'au côté religieux du poème. Il a traité son sujet avec un mélange d'ingénuité et de pédantisme sans originalité. Il a fait un pastiche du Quattrocento, ce qui est le plus grand des contre-sens. Cornelius a laissé aussi six esquisses d'après la *Jérusalem* qui ont été reproduites en lithographie (Berlin, 1843).

Les artistes allemands n'eurent pas d'influence sur les nôtres. Il n'en fut pas de même des écrivains. A mesure que nous

avançons dans le XIX^e siècle, la vogue de la *Jérusalem* parmi nos artistes diminuera, en partie à cause de l'importance qu'après 1830, la littérature allemande prend comme inspiratrice de sujets. Les Romantiques vont puiser chez Goethe, surtout dans *Faust*, chez La Motte-Fouquet, remonteront même au moyen âge et aborderont les Minnesinger. En outre, l'*Histoire des Croisades* par Michaud, parue de 1811 à 1822, fera, si l'on peut dire, concurrence à la *Jérusalem*. Pour peindre avec plus de précision les lieux saints et les combats contre les Infidèles, les artistes soucieux de documentation pensent trouver des informations plus exactes dans le livre de Michaud.

Enfin la sympathie et la curiosité des artistes se porta sur le Tasse lui-même : « N'est-ce pas que cette vie du Tasse est bien intéressante ? Que cet homme a été malheureux ! Qu'on est rempli d'indignation contre les indignes protecteurs qui l'opprimaient sous le prétexte de le garantir contre ses ennemis et qui le privaient de ses chers manuscrits..... » Delacroix s'exprime ainsi dans une lettre de 1819¹, intéressante parce qu'elle traduit le sentiment de la génération présente et de celles qui suivront. Pendant plus de quarante ans, c'est, aux salons, une suite ininterrompue d'œuvres retraçant les souffrances du malheureux poète. Il provoque une crise d'iconomanie en tout genre et en toute matière, allant jusqu'à la peinture sur porcelaine, et telle qu'on en vit rarement au sujet d'un écrivain. L'origine de cet enthousiasme doit être cherchée dans la tradition populaire italienne telle qu'elle a cours encore actuellement². Cette tradition fut fortifiée par le drame de Goethe, et surtout par les *Lamentations du Tasse* de Byron.

1. *Lettres de Eugène Delacroix (1815 à 1863) recueillies et publiées par Ph. Burty*, Paris 1878, p. 41.

2. Dans le *Nuovissimo Melzi*, petite encyclopédie très répandue en Italie, on peut lire au sujet du Tasse, : « Invitato alla corte da Alfonso II, duca di Ferrara, fu oggetto della costui amicizia; ma, poscia, per la grazia di quel sovrano, poichè guardava, vuolsi, con occhio troppo tenero, le sorelle di lui, Eleonora e Lucrezia. Per ordine del duca, Tasso fu costretto a non uscire dalle sue stanze, ed egli accorrossene tanto, da averne il cervello sconvolto. » Suit le récit des malheurs du poète.

L'élégie du poète anglais (1817) avait sans doute fait une vive impression sur Delacroix tout jeune. C'est en 1823 qu'il donna le *Tasse dans la maison des fous* et le *Tasse en prison*. L'infortune du poète le hantait tellement que, les années suivantes, jusqu'en 1827, il revint à ces sujets, les traitant de toute façon, par la peinture ou simplement par le dessin. Il avait pour lui un tel culte que, plus tard, en 1844, il le représenta à la bibliothèque du Palais-Bourbon, à côté de Tite-Live, de Virgile et de Dante.

Delacroix avait été précédé par Ducis qui, dès 1812, donnait des compositions attendrissantes que le burin de Pauquet fils a popularisées. On pourrait constituer un album plaisant en réunissant les images, le plus souvent naïves, où apparaît le Tasse. On le voit à la cour de Ferrare (Ender, 1864), puis à la cour de France, présenté à la reine par Ronsard et Brantôme (Deveria, 1838), au roi par le cardinal d'Este (Navier, 1864). Il travaille dans les jardins de Ferrare (Werner, 1848) et consulte son ami le Père Grillo (Granet, 1845). Ayant achevé son poème, il le lit aux divers membres de la famille d'Este, à Éléonore seule (Ducis, 1814 ; Pauquet père, 1824 ; M^{lle} Sommé, 1831), à Éléonore et au duc de Ferrare (Alexandre Fragonard, 1831), à Éléonore et au cardinal d'Este, ce qui nous conduit à Tivoli (Jadin, 1838). Éléonore trouve ces vers tellement beaux qu'elle les relit seule (M^{lle} Laurent, 1831). Duo d'amour (Provost-Dumarchais, 1842) qui finit mal. Le Tasse, arrêté, s'enfuit d'abord chez les bergers (Lobin, 1843), puis à Sorrente. Voici la maison paternelle (Menjaud, 1824) avec la fidèle Cornelia (Ducis, 1812 ; Alfred de Curzon, 1859). Le Tasse revient à Ferrare et nous arrivons à l'épisode le plus pathétique : le poète est interné (Delacroix, 1823, 1824, 1825, 1826, 1827 ; Deveria, 1825 ; Narcisse, 1843 ; M^m de Lernay, 1837 ; M^{me} Bigarne, 1848). Sa détention est adoucie par des rêves qui le consolent (Menjaud, 1824 ; Pérignon, 1849), puis par les visites qu'il reçoit de la princesse Éléonore (Aimé Marquet, 1850), d'Expilly (Hébert, 1839) et surtout de Montaigne. Cette visite



de Montaigne fut un sujet inépuisable. Sans doute, le sentiment national se donna carrière : il fallait montrer qu'un des nôtres avait été bon pour le pauvre Torquato (Richard, 1822 ; Clérian, 1835 ; Gellait, 1837 ; Van Parys, 1846 ; Housez, 1853). Nous assistons au dernier acte du drame : les cardinaux Aldobrandini vont recevoir le Tasse aux portes de Rome (Perignon, 1819). Il est au couvent de Saint-Onuphre (Robert Fleury, 1827 ; Larivière, 1831) où il meurt (Ducis, 1819 ; Lacaze, 1838). Sa fin a empêché son couronnement, ce dont le peintre Menjaud ne peut prendre son parti ; d'office, il le couronne (1819).

Quant à la *Jérusalem*, de 1830 à 1920, elle a inspiré de nombreuses œuvres dont, pour éviter une énumération fastidieuse, je donne en note une liste aussi complète que possible¹. Cette liste permet de se rendre compte que la *Jérusalem* n'est pas tout à fait oubliée de nos artistes, mais que, plus on avance, moins ils lui empruntent de sujets, et moins variés sont ces sujets. Le public ne lit plus la *Jérusalem*. Au xx^e siècle, les artistes français ne connaissent plus que par tradition les

1. FIGURES ISOLÉES : *Armide* : Barré, sc., 1873 et 1875 ; M^{lle} Gobert (émail), 1884 ; Rimbez, sc., 1884 ; Gervais, p., 1885 ; Vallet, sc., 1894. *Clorinde* : le Coiteux, sc., 1894 ; Delaunay, p., Royal academy, 1882 ; Claudie, p., 1887.

CHANT II. *Olinde et Sofronia sur le bûcher* : Delacroix, 1845 ; *Clorinde demandant la grâce d'Olinde et de Sofronia* : Lesage, p., 1838.

CHANT III. *Obsèques de Dudone* : Herme, p., 1846.
CHANT VI. *Hermione revêt les armes de Clorinde* : Boucoiran, p., 1840.

CHANT VII. *Ilronie et les bergers* : Delacroix, 1859.
CHANT VIII. *La mort de Sueno* : Lacaze, p., 1839.

CHANT XIII. *Les croisés dans le desert* : Schuler, p., 1845.
CHANT XIV. *La nymphe apparaît à Renaud* : Rivaud, p., 1850 — *Renaud prisonnier d'Armide* : Troullé-Varnier, grav. sur camee, 1878.

CHANT XV. *Nymphe des jardins d'Armide*, Beard, p., 1850 — *Carlo et Ubaldo vont chercher Renaud* : Boulanger, p., 1833, Jolivard, p., 1868 ; Coëssin de la Fosse, p., 1904.

CHANT XVI. *Les jardins d'Armide* : Peintres : Marichat, 1839 ; Tassaert, 1850, M^{lle} Moreau, 1878 — *Renaud et Armide* : Peintres : Delacroix, 1845 ; Birotheau, 1847 ; Cambon, 1850 ; Delestra, 1859. Sculpteur : Hebert (Th.), 1859. Peintres : M^{lle} Mounehay, 1862 ; Mottez, 1883 ; Zier, 1902 ; Anquetin, 1904. — *Renaud abandonnant Armide* : Sculpteurs : Dieudonné, 1831 ; Mulot, 1890. Peintre : Jacquet⁸ 8187.

épisodes de ce poème, et surtout le plus célèbre, celui de Renaud et Armide.

Doré avait, à la fin du XIX^e siècle, rappelé l'attention sur le *Roland furieux*. La *Jérusalem délivrée* n'eut pas cette bonne fortune. Nous en sommes restés aux éditions publiées dans la première moitié du XIX^e siècle : celle qui contient la traduction en vers de Baour-Lormian avec figures exécutées par Colin sous la direction d'Ambroise Tardieu, insignifiantes, mécaniques et n'évitant pas toujours le ridicule, et surtout celle qu'illustrèrent Baron et C. Nanteuil pour accompagner la traduction de Philippon de la Madeleine. Outre vingt planches, elle offre de nombreuses vignettes dans le texte. Toutes ces figures ont un accent très romantique. Le moyen-âge, l'Orient, quel thème pour des dessinateurs de cette époque ! L'Orient les a surtout séduits, un Orient qui procède de Decamps (par exemple la planche du Chant II où Clorinde et Aladin sont entourés de farouches giaours). Par ailleurs, un romantisme théâtral domine. Tancredi s'agite sur le corps de Clorinde morte, comme Triboulet sur le corps de sa fille, et Pierre l'ermite bénit Renaud comme on bénissait et comme on bénit encore à l'Opéra.

Gabriel ROUCHÉS.