

Michel Orcel

## « Io son Clorinda »

Notes pour une lecture du Chant XII de la *Jérusalem libérée*

Dans le précieux dossier que forme la correspondance du Tasse durant la composition et la révision des vingt chants de la *Jérusalem libérée*, une lettre, en date du 27 avril 1575, révèle que le chant X est « plutôt le milieu du volume que de la fable, parce que le vrai milieu de la fable est au chant XIII<sup>1</sup> ». Au-delà de l'information que nous fournit cette note sur la conscience qu'avait le poète de bâtir une structure où l'apparente symétrie de la forme dissimulait une ambiguïté substantielle (on se rappelle l'adage zen : « La vraie beauté est une rupture partielle et délibérée de la symétrie »), la même note suggère que, si le vrai centre du poème est le chant XIII, quelque chose doit s'achever au chant XII. Suggestion peu hasardeuse puisque c'est là que disparaît une des héroïnes du récit. Et une autre lettre, de l'été 1576, nous confirme l'importance de ce chant : alors que le Tasse, exposant à son correspondant la « fable de la *Jérusalem* », résume chaque épisode de manière assez abondante, deux chants émergent par la brièveté de leur analyse : le chant IV, qui narre « l'assemblée des démons et l'arrivée d'Armide », et le chant XII, défini plus rapidement encore par ces mots : *Mort de Clorinde*.

Mais avant de mesurer la fonction de ce chant au sein du poème et d'en suivre l'arc opératique (ce n'est pas sans raisons que Monteverdi en a transposé musicalement l'épisode central), il faut évoquer ce que fut, dans l'éclat de la dernière Renaissance ferraraise, la grande théorie tassienne du poème héroïque. Et d'abord son désir de rejoindre l'Histoire, de viser aux choses de l'Histoire « non comme elles furent, mais de la manière qu'elles auraient dû être ». De ce désir découle la double théorie du vraisemblable et du merveilleux : par la *licenza del fingere*, le poète retisse l'Histoire dans le vraisemblable universel et non dans la vérité des choses singulières.

---

1. On doit la mise en valeur de cette lettre à Ezio Raimondi, qui, dans un très brillant essai (*Introduzione à Gerusalemme liberata*, vol. I, B.U.R., Rizzoli, Milan, 1982), a analysé la symbolique du poème à partir de la même indication, mais dans une direction différente de la nôtre : sa thèse s'appuie principalement sur les rapports entre chant XII de la *Jérusalem* et chant VI de *l'Enéide* et sur l'opposition entre foré et cité.

Parallèlement, la critique subtile du poème chevaleresque (dont l'archétype est le *Roland furieux*) laisse voir en négatif le projet tassien : un poème qui renoue avec les préceptes de la *Poétique* et les grands modèles homérique et virgilien. Adhésion à l'Antique, mais plus mesurée qu'on ne pourrait s'y attendre. En récusant l'emploi de l'hendécasyllabe blanc, choisi par Trissino pour son *Italia liberata*, et en élisant à sa place la vieille octave, stance de huit hendécasyllabes rimés, le Tasse refuse d'imiter l'hexamètre gréco-latin (l'Ennius italien, c'est Foscolo qui en jouera le rôle tardif), et parie sur la Mémoire du récit : en rapportant que les gondoliers de Venise se répondent de rive en rive les stances du Tasse, Stendhal nous apprend qu'il avait vu juste. Plus encore, Tasso confesse qu'il ne juge pas blâmable que le poète « s'éloigne de l'imitation des Anciens, auxquels il est peut-être superstitieux de vouloir ressembler en toutes choses » (lettre du 30 mars 1576).

Cependant, au-delà de ces principes, il s'agit de dégager la vraie nature métaphysique du poème. Pour cela, il convient de se défaire de la moderne conviction qu'Aristote et Platon représentent deux pôles opposés de la pensée philosophique. Dans l'Italie renaissante, le néo-platonisme couronne ou corrige sans difficultés l'aristotélisme padouan, et comble parfois les insuffisances ou les manques du Stagirite (les deux derniers livres de la *Poétique*, par exemple). C'est ainsi que les *Discours sur l'art poétique et en particulier sur le poème héroïque* montrent comment le « formalisme » aristotélicien peut être intimement orienté en fonction de la problématique néo-platonicienne de l'Un et du multiple ; au centre de l'argumentation sur la Matière, la Forme et les ornements de l'épopée, le *Second Discours* enchasse une étonnante période de trente-cinq lignes dont la beauté rhétorique ne trompe pas : c'est là que bat le cœur du poème futur :

« ... De même que, dans cet admirable magistère de Dieu qui s'appelle le monde, on voit le ciel parsemé ou divisé par tant de variétés d'étoiles, et, descendant peu à peu, l'air et la mer pleins d'oiseaux et de poissons, et puis la terre, hôtesse de tant d'animaux féroces ou doux, en qui l'on trouve des ruisseaux, des sources, des prairies, des lacs, des champs, des forêts, des montagnes, ici des fleurs et des fruits, et là des neiges et des glaces, ici encore des habitations et des cultures, et là des solitudes et des terreurs — et cependant le monde, qui renferme de si nombreuses et diverses choses, est un, une est sa forme et son essence, un le mode selon lequel ses parties, dans une concorde discordante, ensemble sont jointes et rassemblées, et si rien ne manque en lui, rien non plus ne s'y trouve de superflu ou de non-nécessaire ; de même, je juge que d'un excellent poète (lequel n'est appelé divin que parce que, ressemblant au suprême Artisan dans ses œuvres, il en vient à participer de sa divinité) peut naître un poème où, comme dans un petit monde, soient liés ici des ordonnances d'armées, des batailles navales ou terrestres, des prises de cités, des escarmouches et des duels, des descriptions de sécheresses et de disettes, des tempêtes, des incendies, des prodiges ; qu'on trouve ici encore des assemblées célestes ou infernales,

et qu'on voie là des séditions, des discordes ; ici des erreurs, des hasards et des enchantements, là des œuvres de cruauté, d'audace, de courtoisie, de générosité, et là encore des événements d'amour, tantôt heureux ou malheureux, tantôt joyeux ou pitoyables — et que, cependant, ce poème, qui renferme une telle variété de matière, soit un, une sa forme et sa fable, et que toutes ces choses soient composées de manière que l'une regarde l'autre, qu'elles se correspondent, et que, nécessairement ou vraisemblablement, l'une dépende de l'autre, si bien qu'en retirant ou en changeant de place une seule partie, le tout s'écroule. »

Le Monde. Tel est le terme auquel renvoie la métaphore du poème, « figure du Tout <sup>2</sup> ». Et le poème est un microcosme où l'unité se réalise non seulement par la « forme » et la « fin », mais par la composition spéculaire et le jeu de dépendance des éléments. Ceci est à retenir si l'on veut entendre ce qui, par-delà les ombres éphémères du *Combattimento*, va s'opérer au sein du poème, dans la sphère idéale où — autre empreinte platonicienne — l'Éros couvre le destin et l'identité du Héros.

En s'ouvrant sur la réminiscence virgilienne du *Nox erat* (« C'était la nuit, et ne prenaient repos... »), le chant XII annonce à la fois sa couleur nocturne, sa narrativité lyrique (l'imparfait) et son ancrage dans un temps où la production littéraire, pour divine qu'elle fût tenue, n'avait pas l'absurde prétention de créer *ex nihilo* : le capital classique étant non seulement tenu pour indispensable à la rumination créatrice, mais souvent exploité jusqu'à la traduction — on le verra plus loin. A partir de cette tonalité dominante, le chant se développe sur un mode presque musical, qu'on peut résumer ainsi : une introduction (stances I à XVII), divisible à son tour en prélude, dialogue, ensemble et transition ; le récit d'Arsète (stances XVIII à XLI) ; un intermède qu'on pourrait presque dire orchestral : c'est la destruction de la grand-tour (stances XLII à XLIX) ; puis le combat de Tancrède et Clorinde (stances L à LXXIII) ; une nouvelle transition, et aussitôt le lamento de Tancrède (stances LXXV à XCIX), son grand air, dont les deux parties s'articulent autour du sermon de Pierre l'Ermite et de la vision onirique de la béatitude de Clorinde. La clausule du chant est enfin assurée par six stances, dont les deux dernières, aux tonalités prophétiques, préparent la suite du poème.

En suivant un tel découpage, on voit apparaître aussitôt la structure du chant : l'ouverture, les transitions et la conclusion permettent l'enchaînement dynamique de trois épisodes, d'une valeur numérique équivalente (respectivement 24, 23 et 25 stances), marqués chacun par un thème fondamental : le Récit, le Combat, le Lamento.

---

2. L'expression est de Pierre Oster Soussouev (*Rochers*, Babel, 1982).

## RÉCIT

Lorsque Arsète entame devant Clorinde le grand récit lyrique de sa naissance obscure, le texte assume soudain une double valeur. L'une, déclarée, est fonctionnelle et narrative : il s'agit d'éclairer *in extremis* l'origine d'un Héros dont on n'a guère jusque-là qu'une image actuelle et emblématique, et de le charger affectivement pour conduire le lecteur à participer à sa mort. L'autre, dissimulée, est autobiographique et symbolique. Pour mieux saisir cette seconde valeur du récit, il faut revenir au premier *Discours de l'art poétique*, où le Tasse définit le *narrare* comme le lieu « où apparaît la personne du poète », expression ambiguë, s'il en est. Derrière la théorie du poème héroïque, il y a donc, latente, une théorie du Récit, dont le premier axiome établit cet engagement personnel et pour ainsi dire biographique ; le deuxième axiome — défini par opposition aux principes du tragique — pose que les héros doivent recevoir « le comble de la vertu » ou « l'excès du vice », c'est-à-dire qu'ils dépouillent la psychologie « moyenne » du tragique pour assumer une qualité héroïque à l'état pur : passionnante profession de foi dans le Roman anti-psychologique, si l'on veut, mais qui ne doit pas abuser : de même que le poème vise à l'Histoire, le héros tend à l'incarnation d'une puissance de la Psyché.

L'hypothèse que nous proposons alors est la suivante : si dans le récit « apparaît la personne du poète » (et que le récit d'Arsète n'est, lui-même, que la mise en abyme du Récit qu'est le poème), Clorinde ne pourrait-elle pas représenter la figure héroïque du Tasse ? Et d'abord parce que Clorinde est l'héroïne qui va masquée. Il n'y a pas ambiguïté sur sa définition sexuelle, il y a mensonge. C'est ainsi qu'elle fait son entrée dans le poème au chant II :

*Mentre sono in tal rischio, ecco un guerriero...*

(Tandis qu'ils courent un tel danger, voici un guerrier).

(Et l'on tient peut-être là un double aveu, car, hors de son contexte, le vers pourrait signifier : « Tandis que *je* cours un tel danger, voici un guerrier », comme si justement le moi en péril émanait soudain une figure salvatrice.) Indice plus flagrant de cet investissement du moi dans l'héroïne, le récit d'Arsète évoque l'arrachement à la mère dès l'enfance et les tribulations d'une vie d'exilé sous la conduite du père, expériences qui furent celles du Tasse enfant.

(Ajoutons, bien que l'essentiel ne soit pas là, que le mensonge sur la nature sexuelle de Clorinde pourrait être interprété comme un aveu de l'homosexualité du Tasse, à peu près assurée aujourd'hui. Ironie éclairante de l'histoire, il semble bien aussi que le poète ait entretenu une relation passionnelle avec Orazio Ariosto, le propre neveu de l'Arioste, image rien moins que symbolique du père et du rival littéraires...)

Telle est la charge biographique qui pèse sur l'héroïne, mais ce n'est pas la seule. Dans le complexe et subtil entrelacement des symboles qui trame la *Jérusalem*, Clorinde est sans nul doute le personnage le plus intensément mythologique. Son nom, ses emblèmes, son origine, sa vie, tout paraît

inconsciemment répondre à une *imago* qui, loin de vider l'héroïne de sa vérité humaine, la fait palpiter d'une vie supérieure et tragique.

*Mentre sono in tal rischio, ecco un guerriero...  
Io son Clorinda, disse...*

Dans la lettre de l'été 1576 que nous citons plus haut, le Tasse confesse que, s'il a respecté les noms historiques des héros francs, il a dû inventer lui-même ceux des Sarrasins (car les véritables, ajoute-t-il, sont « variables, incertains et pleins de ténèbres »). Le nom de Clorinde est donc bien une fiction porteuse d'une certaine lumière, d'un certain sens. De fait, son étymologie (Χλωρίς tiré de χλωρός) désigne la guerrière comme la Verte ou la Pâle. Retenons les deux termes, l'un parce qu'il évoque les puissances de la nature, les bois, les « rives herbues » où Tancrede vit Clorinde pour la première fois, et l'autre parce qu'il s'incarne dans la stance de la mort :

*D'un bel pallore ha il bianco volto asperso...*

Mais revenons au chant II : avant même que Clorinde ne se nomme, les spectateurs (les lecteurs) ont vu « le tigre qu'elle a pour cimier sur son casque ». A peine une notation, que deux rapides stances sur l'éducation virile de la jeune fille viennent renforcer sans l'éclairer :

*Segui le guerre, e 'n esse e fra le selve  
Fera a gli uomini parve, uomo a le belve.  
(Elle courut les guerres : en elle et dans les bois,  
Fauve elle parut aux hommes, et homme aux bêtes).*

Il faudra attendre le chant XII pour connaître enfin la révélation : Clorinde, enfant blanche née d'une reine « qui était noire, oui, mais le noir n'ôte pas la beauté », fut sauvée de la jalousie de son père par Arsète, qui, la dissimula dans une corbeille, « parmi fleurs et feuillages » (Flora, la déesse romaine pointe derrière la Chloris gecque), et, au fond des *bois*, elle fut miraculeusement nourrie par une tigresse. Ajoutons que Clorinde a également été sauvée des eaux, et ce détail nous ramène à l'influx virgilien de la *Jérusalem*, par l'intermédiaire de la vierge Camille, dont l'enfance exilée, l'éducation guerrière et la consécration à Diane (Camille fut nourrie du lait d'une jument et vêtue d'une peau de tigresse) font le modèle majeur de l'héroïne tassienne (*Enéide*, livre XI). Virgile :

*... Ille innare parans infantis amore  
tardatur caroque oneri timet...*

Et le Tasse :

*Que faire ? Toi, tendre fardeau aimé,  
Je ne veux pas t'abandonner, mais je veux fuir.*

On ne poussera pas plus avant le dépouillement des symboles dont Clorinde se vêt comme autant de voiles<sup>3</sup>. Soulignons seulement que son armure est blanche, blanche de cet éclat lunaire qui resplendit au chant VI (« Era la notte (...) e già spargea rai luminosi e gelo / di vive perle la sor-

gente luna »), lorsque Herminie, troquant, dans un chassé-croisé d'identités, sa robe contre l'armure de l'Héroïne (« Io son Clorinda, disse »), gravit une colline où, frappée par les rayons de l'astre, elle illumine le désert.

## COMBAT

Le thème de l'armure, si fécond dans l'analyse que nous avons ébauchée, conduit directement à l'épisode central du triptyque et permet de mesurer, là encore, combien les valeurs narrative et symbolique du récit sont étroitement mêlées. Avant même le monologue d'Arsète, la guerrière a procédé à ce qu'on peut appeler l'Échange des couleurs :

*Clorinde pose ses dépouilles tissues  
D'argent, le heaume orné, les armes fières,  
Et, sans plume ou emblème, elle en vêt d'autres  
(Néfastes présages !) mates et noires...*

Mais cet échange symbolique — déplaçant du paysage au Héros l'irradiation nocturne du chant — ne se justifie pas moins par les nécessités matérielles du récit : en dépouillant l'armure et le cimier qui la désignent aux yeux des Francs, Clorinde peut accomplir, dans la nuit, la destruction de la tour ; et Tancredi, lui, pourra se méprendre un peu plus tard sur l'identité de son adversaire, et de sa victime.

De tous ceux qui ont évoqué la charge érotique et véritablement charnelle du *Combattimento*, seul Pierre Jean Jouve s'est approché de ce qui semble bien en être le cœur profond — mais sans pouvoir s'empêcher, hélas, d'y imprimer ses propres troubles sexuels et religieux. Concédonsons-lui cependant la primeur : « Imaginons que Tancredi, le guerrier loyal et fougueux, représente la personne consciente du poète. Imaginons que Clorinde, partie féminine de lui-même, est sa poésie, son idéal, sa psyché obscure rejoignant son âme<sup>4</sup>... » De cette hypothèse, ne retenons qu'une chose : Tancredi est aussi une figure du moi. Là-dessus, la tradition s'accorde : dans le héros, le Tasse a voulu s'incarner. Mais est-ce par son origine (il vient de Campanie) ? Par sa beauté, sa perfection chevaleresque ? Ou bien plutôt par la tristesse et l'angoisse qui signent son entrée dans le poème :

*Vede Tancredi aver la vita a sdegno,  
Tanto un suo vano amor l'ange e martira...*  
(Il voit Tancredi avoir la vie en horreur  
Tant un vain amour l'angoisse et le tourmente),

3. Sur ce point, on renvoie le lecteur à la masse d'informations fournie par Paolo Braghieri dans *Il testo come soluzione rituale*, Patron Editore, Bologna, 1978.

4. *Folie et génie : le Tasse*, Argile n° XVI, été 1978.

et plus loin :

*Così vien sospirato, e così porta  
Basse le ciglia e di mestizia piene...*  
(Ainsi vient-il soupirant, ainsi porte-t-il  
Les yeux baissés et de tristesse pleins).

Dans la tristesse obscure, dans cette « ombre de faute » qui pèse sur Tancredi, il faudrait être aveugle pour ne pas reconnaître la propre détresse du Tasse, son angoisse d'errant, et les deux pôles de la paranoïa : la faute et l'innocence. Aussi n'est-il pas interdit de nommer Tancredi la figure mélancolique du moi. Du coup, le combat s'éclaire, par-delà sa terrifiante humanité (je tue celle que j'aime), dans sa fonction symbolique de duel intérieur. Et, du coup, vibre plus intensément l'harmonie, la concordance fatale, du temps, de l'espace désertique et du combat, depuis l'invocation :

*O Nuit, qui renfermes en ton sein ténébreux,  
Immense, et dans l'oubli, un si grand acte,*

et sa subtile antithèse :

*... et qu'en leur gloire brille  
Le très haut souvenir de ton Obscurité,*

en passant par la vision qui marque l'approche du terme :

*Déjà languit le rai de la dernière étoile  
Vers la prime blancheur qui s'allume à l'Orient,*

et jusqu'à la tacite apparition du jour sur le corps inanimé de Clorinde :

*Elle fixe des yeux le ciel, et de pitié  
Soleil et ciel semblent tournés vers elle.*

Il faut cependant définir encore l'enjeu, ou la fatalité, de ce combat. Il convient, pour cela, de revenir à ce que Tasso exposait lui-même du poème comme microcosme où l'unité se réalise par des effets spéculaires. Au sein d'une forme narrative, il va de soi que ces effets ne peuvent pas être purement symétriques, et que l'auteur doit non seulement en dévier les rayonnements, mais les intégrer dans un champ de forces actives. Si, par exemple, les héros du poème se répondent de camp à camp (Godefroy/Aladin, Ismen/Pierre l'Ermite, Tancredi/Clorinde, Renaud/Armide, etc.), des intrus viennent fausser le jeu des relations symétriques. Tel est le rôle d'Herminie, amante non aimée de Tancredi. Mais, plus encore, ce sont les « nœuds » (terme fondamental dans les *Discorsi*), qu'on a pu appeler des obstacles<sup>5</sup>, qui vont retarder puis relancer l'action, objectivement ou au sein même des héros. Ici, c'est le dernier cas qui nous intéresse, dans les

---

5. Nous nous référons à un essai, malheureusement encore inédit, de Mario Fusco : *la Question des obstacles dans la Jérusalem délivrée*.

personnes de Tancrède et Renaud, car c'est en eux que l'Éros, par une série d'initiations, va conduire le poème jusqu'à la prise de la cité intemporelle.

A relire la *Jérusalem* dans cette perspective, on risque fort de voir apparaître un autre texte : l'allégorisme des commentaires baroques ou la lecture romanesque du siècle dernier ne peuvent plus subsister qu'en tant que degrés inférieurs d'interprétation (même si le plaisir narratif, par exemple, doit être absolument maintenu comme composante substantielle du texte).

On sait donc que c'est au chant XII que disparaît Clorinde, mais a-t-on jamais noté que, de ce moment-là, le rôle de Tancrède s'éteint peu à peu pour laisser monter l'étoile de Renaud ? Un lien étrangement nécessaire lie les amours des deux héros. Tancrède aime la vierge guerrière, la chasse-resse, mais, à chaque rencontre avec elle, ses propres facultés guerrières s'évanouissent (chants I, III, VI), et il fait l'expérience de la passivité amoureuse, cette perte du contemplatif dans l'objet de sa contemplation : dans sa vision théophanique, Tancrède s'éprouve sans armes, sans défense, comme féminin. Il faudra qu'il affronte la jeune fille en croyant affronter un guerrier (« un uom la stima ») pour se comporter à nouveau en mâle et réaliser symboliquement, dans une « œuvre de cruauté » qui est aussi un « avvenimento d'amore », son union avec elle :

*Le guerrier plonge dans le beau sein son glaive,  
Qui s'immerge et, avide, boit le sang ;  
Et la veste qui, d'or vague brodée,  
Renfermait les mamelles, tendre et léger,  
S'emplit d'un fleuve chaud...*

A l'inverse, Renaud, ensorcelé par Armide, découvre sa propre féminité comme un avilissement de ses facultés masculines : il devra s'arracher à ces liens, non seulement pour conquérir Jérusalem (sans lui, qui doit vaincre les enchantements de la forêt, la conquête ne serait pas possible), mais, sans qu'il le sache et le veuille, pour permettre à la magicienne de se métamorphoser en femme aimante (« E di nemica, ella divenne amante »). Renaud s'unit à Armide dans un lieu, magique, où règne la clarté, un lieu végétal, humide, un jardin — et la quittant, il pourra la retrouver ; Tancrède, lui, va « connaître » Clorinde dans le désert et la nuit — et la (re)connaissant, il la perd :

*Tremar sentì la man, mentre la fronte  
Non conosciuta ancor sciolse e scoprio.  
La vide, la conobbe, e resto senza  
E voce e moto. Ahì vista ! ahì conoscenza !*

Enfin, Renaud fait passer Armide de l'état maléfique à l'état humain, cependant que Tancrède libère Clorinde de son humanité pour l'introduire à l'état céleste.

On en arrive ainsi à cette curieuse conclusion que Renaud, l'ancêtre fabuleux des Este, est le héros terrestre du poème, alors que Tancrède, en qui le Tasse s'est incarné, en est le héros spirituel et/ou l'anti-héros (mélancolique). C'est lui qui fait l'expérience de l'Éros théophanique, couronne



plus glorieuse, mais destin plus déchirant : dans la perte de l'aimée (soi-même, ou Dieu, ou l'unité), dans le meurtre de sa propre figure héroïque, il s'exile de l'histoire, et du poème. Et c'est là peut-être qu'on saisit le mieux la nostalgie qui pèse sur la *Jérusalem*, où le désir d'infini — déjà si romantique — ne peut se réaliser qu'en passant les portes du songe ou de la mort. La mélancolie tassienne n'est pas seulement l'expression d'une Renaissance à son déclin ou l'aveu de l'impossible désir du poète de s'égalier au prince, elle est aussi le signe d'une dépossession de l'être qui préfigure déjà la « nuit sans étoiles » de Leopardi.

## LAMENTO

La critique italienne a accoutumé d'admettre qu'avec la mort de Clorinde s'éteint la poésie du chant XII. Et même les commentateurs les plus fins, tempérant ce jugement, reconnaissent à ce troisième mouvement un « degré mineur d'intensité émotive, presque inévitable, du reste, après le sommet musical de l'octave funèbre<sup>6</sup>... » Bien qu'on puisse à bon droit se demander si cette conviction n'a pas ses lointaines racines dans la fameuse distinction crocienne entre poésie et non-poésie — et si elle ne résulte pas, plus généralement, du goût de notre époque —, elle peut au moins servir à prendre conscience d'une forte mutation stylistique entraînée par la mutation narrative.

Si l'on sait depuis longtemps que, par essence, tout langage est rhétorique, l'on sait aussi que les formes et l'intensité des figures sont signifiantes. Si bien qu'au sein d'un discours articulé comme l'est le chant XII, la mutation ou l'accroissement subits de l'appareil rhétorique sont à analyser non seulement par rapport au récit avoué, mais encore en fonction de son symbolisme latent. Or, ici, nous avons vu que la mort de Clorinde, loin d'être une pure péripétie tragique, a valeur de rupture, d'exil, de dépossession. Et chacun peut constater, par une lecture tant soit peu attentive, que, dès les premiers mots du *lamento* de Tancredi, le texte précipite soudain l'affolement de sa rhétorique — entendue naturellement dans l'apparat classique des figures, mais aussi, et surtout, dans le dynamisme même (le nombre, pour parler comme le Tasse) et la poésie rimée. Une rhétorique qui atteint non plus certains éléments du discours, comme c'était le cas jusqu'alors, mais qui contamine l'être même du texte, dans une inflation pulvérisant le sens :

*Je vivrai dans mes torts, mes souffrances  
(Ah, mes justes furies), errant et forcené,  
J'aurai peur des brunes ombres solitaires  
Qui me rappelleront ma prime erreur,  
Et du soleil qui dévoila ma détresse,*

---

6. Ezio Raimondi. *op. cit.*

*Je tiendrai en horreur, je fuirai la vision.  
Je me craindrai moi-même, et me fuyant toujours,  
Je me serai toujours proche à moi-même »*

(...)

*Oh, pareils à la main, mes regards sans pitié,  
Elle, a fait des plaies, vous, vous les contemplez.*

...

*Secs, vous les contemplez ? Ah, que mon sang  
Ruisselle où refusent d'aller mes larmes !*

Et Tancrede « déchire ses linges et ses blessures, / et des plaies irritées pleut un ruisseau ». On ne saurait trouver plus belle métaphore que ce jaillissement du sang comme substitut à l'écoulement des larmes, pour signifier la violence de cette substitution du délire à la langue du récit<sup>7</sup>. Du reste, cette irruption de la folie, ce passage d'une langue à une autre, se traduit, se trahit, par d'autres signes. Dans une étonnante lettre du 20 octobre 1576, le Tasse évoque le climat d'inspiration onirique dans lequel il écrivait la *Jérusalem* :

« Cette nuit, je me suis réveillé avec ce vers dans la bouche : “ E i duo che manda il nero adusto suolo ” (*Et les deux qu'envoie le noir sol brûlé*). Et, en le prononçant, il me vint à l'esprit que l'épithète noir ne convenait pas, parce que la terre brûlée est plutôt blanche que noire et que la couleur noire est, pour les terres, un signe de fertilité et d'humidité. Je me rendormis ; et, en rêve, je lus dans Strabon que le sable d'Éthiopie et d'Arabie est très blanc ; et ce matin, j'ai retrouvé le passage en question... »

Et, un peu plus loin, le poète précise l'origine du vers : « Oh, pareils à la main, mes regards sans pitié » :

« ... Le vers “ O non men che la man luci spietate ”, c'est à raison que vous le jugez plus naturel, car c'est dans la ferveur majeure que je l'ai écrit. »

« Il fervor maggiore », c'est-à-dire la fureur poétique qui est « un rapt que l'imagination exerce sur nous » (lettre du 16 janvier 1577, à Orazio Ariosto). On ne peut pas être plus clair. Mais est-ce là tout ? Non, car, lorsque s'achève la première partie du monologue de Tancrede, pour préparer la vision platonicienne de la béatitude de Clorinde, le Tasse quitte jusqu'à sa propre langue et, dans le pur écho des *Géorgiques*

*(Te, dulcis coniunx, te solo in litore secum,  
te veniente die, te decedente, canebat...*

...

7. Passionnante duplication de ce symbole, au chant suivant, Tancrede, tentant de rompre les enchantements de la forêt, frappe de son épée l'arbre central (un gigantesque cyprès en forme de pyramide) : du sang en jaillit, et Tancrede entend se plaindre la voix de Clorinde (en réalité son fantasma). Ces deux stances se trouvent, par ailleurs, exactement au centre du chant XIII.

*Qualis populea maerens Philomela sub umbra  
amissos queritur fetus, quos durus arator  
observans nido implumis detraxit ; at illa  
flet noctem ramoque sedens miserabile carmen  
integrat et maestis late loca questibus inplet),*

transcrit Virgile dans une strophe d'une détresse et d'une sincérité telles que l'on peut y recueillir aujourd'hui un enseignement sur le « traduire » comme exercice d'une dépossession qui est — substantiellement — une réappropriation de son propre chant :

*C'est elle au coucher, elle au point du soleil,  
Que, las, il appelle, qu'il pleure et prie,  
Ainsi qu'un rossignol à qui le dur vilain  
Dérobe au nid ses petits sans plumage,  
Qui pleure les nuits affligées et désertes  
Et, d'un chant pitoyable, emplit les bois et l'air.*

Ainsi s'achève, ou presque, le douzième chant. Comme pour répondre au troisième *Discours de l'art poétique*, consacré aux « ornements » (qu'il faut comprendre comme les « accidents » aristotéliens du poème), discours dont la perte de rigueur formelle, voire la confusion (mêlant l'analyse philosophique du langage à l'exposé des moyens rhétoriques) et l'abondance des citations, ne doivent pas dissimuler les germes d'une très moderne poétique, destinée à fleurir, trois siècles plus tard, avec Leopardi. On fait ici allusion, dans le cadre de l'exposé sur la magnificence du langage héroïque, à la rhétorique du « *peregrino* » (c'est-à-dire du terme éloigné de l'usage commun, archaïque ou étranger), qu'on ne peut pas ne pas relier à la théorie de la fureur poétique, puisque toutes deux participent d'une même projection du langage hors de soi :

« Au poète, en revanche, lorsqu'il parle en sa propre personne, comme quelqu'un que nous croyons être plein de divinité et ravi par divine fureur au-dessus de lui-même, il est permis de penser et de parler très au-dessus de l'usage commun, et comme avec un autre esprit et *une autre langue* » (3<sup>e</sup> *Discours de l'Art poétique*).

C'est que non content de subvertir au plan civil la suprématie récente encore du Toscan, illustrée par l'Arioste, le Tasse, en ouvrant résolument la poésie aux paroles *traslate* (métaphoriques), *straniere* (étrangères) et *finte* (inventées), réactive la quête originelle d'une Langue qui avait été celle de Dante, et relance, pour la poésie italienne de l'avenir, cette pratique, toujours théorisée, toujours tâtonnante, d'une véritable langue de laboratoire.

---

**Note.** Pour les extraits de la *Jérusalem* cités, les traductions entre parenthèses doivent être tenues pour littérales ; les autres renvoient à notre version du *Chant XII de la Jérusalem libérée*, l'Alphée, coll. italienne, Paris, 1984.