

Bruno Pinchard

## Figures de la « cultura perfetta » chez Torquato Tasso

à Alessandro Magini

« Dunque ove tu, Signor, di mille rivi  
sanguinosi il terren lasciati asperso,  
d'amaro pianto almen duo fonti vivi  
in sì acerba memoria oggi io non verso ?  
Agghiacciato mio cor, chè non derivi  
per gli occhi e stilli in lagrime converso ?  
Duro mio cor, chè non ti spetri e frangi ?  
Pianger ben meriti ognor, s'ora non piangi. »  
*Gerusalemme liberata, Canto III, 8*

« Sur cette terre, Seigneur,  
Que tu as laissée ruisselante de ton sang qui l'arrose,  
Je ne pourrais, moi, en ce jour,  
Verser à ce cruel souvenir  
Au moins deux sources vives de pleurs amers ?  
O mon cœur gelé,  
Pourquoi ne passes-tu pas dans mes yeux  
Et, devenu larmes, ne t'épanches-tu pas ?  
Cœur dur, que ne brises-tu ta gangue de pierre ?  
Tu pleureras toujours si tu ne pleures maintenant. »

### I. DE LA POSSIBILITÉ D'UNE « CULTURA PERFETTA »

« Il résulte de ces considérations que la nature à la fois ingénieuse et noble de l'homme, lorsqu'elle s'orne de la connaissance des arts, porte au grand jour des fruits magnifiques et reçoit une récompense immense de ses peines (qu'ignore cependant la masse des artisans). Ainsi comprend-elle combien s'écartent de la vérité ceux qui veulent que les hommes conscients de leur noblesse et de leur dignité se tiennent éloignés du loisir que procurent les arts, parce qu'ils mesurent la grandeur des âmes glorieuses à l'étroitesse de leur esprit. »

Cet orgueil suprême de l'humanisme italien, il appartenait à Daniel Barbaro, patriarche d'Aquilée et commentateur de Vitruve, de le mettre aux pieds du cardinal de Granvelle, ministre de Charles Quint, dans la dédicace de ses *Commentaria* de 1567. Le patricien vénitien, ami de Bembo, de Speroni et membre de l'académie padouane des *Infiammati*, pouvait légitimement s'abandonner à la *praestantia* vraiment impériale des âmes illustres de l'humanisme. A Padoue, l'humanisme avait surmonté les deux obstacles suprêmes que Florence avait légués à la culture nouvelle dont elle avait ressuscité la possibilité. La dénonciation par Savonarole du nominalisme caractéristique de la rhétorique humaniste ne pouvait plus rien

contre les sciences de la nature cultivées à Padoue, et la doctrine ficinienne de l'âme trouvait un contrepoids naturel dans les arts poétiques en honneur à Venise.

Daniel Barbaro pour sa part pouvait prétendre avoir donné la réponse qu'exigeaient de lui et la croyance religieuse et la spéculation philosophique. Et cette réponse n'était pas sans conséquence : à l'ascétisme prophétique, Barbaro oppose que l'amour de l'artisan pour son œuvre est la seule voie qui donne accès au mystère de la création et de la relation de Dieu avec l'œuvre suprême ; à une philosophie conçue selon la seule connaissance de la cause, Barbaro rappelle que la philosophie complète ne saurait se limiter à la connaissance du *verum*, mais doit aussi être connaissance du *certum*, c'est-à-dire narration simple de l'ordre des faits, la tâche suprême d'une *philosophia* vraiment *naturalis* se définissant alors comme la composition du *verum* et du *certum* dans l'unité de la raison et les œuvres de l'humanité.

A cette splendeur de l'humanisme autornal de Venise, un autre membre de l'Académie des *Infiammati*, quoique plus jeune, sut aussi donner ses lettres de noblesse. Ce personnage, c'est le poète Torquato Tasso. Mais ce n'est pas tant du poète que nous entendons parler ici, que de l'auteur des dialogues et des Discorsi qui ont fait de lui le promoteur et le défenseur de la *Cultura Perfetta*, de la culture suprême de l'humanisme italien.

Mais si Torquato Tasso fut, à un titre plus éminent encore que Barbaro, la gloire de cet humanisme latin, il fut aussi l'initiateur d'une nouvelle manière d'entendre les effets d'une telle perfection. Le Tasse fait mieux que célébrer la culture de l'accomplissement, il *l'endure*. L'auteur de la *Jérusalem délivrée* est le martyr du magistère des arts libéraux, et comme tel, son juge.

Barbaro définissait l'architecte, non pas comme le détenteur d'un art, mais comme le *juge des arts*. Cette figure du juge prend un tour singulier avec la personnalité du Tasse. On ne saurait dire que le Tasse dénonce les faux semblants de l'humanisme, à la façon dont un Shakespeare pourra le faire à la suite de Savonarole ou d'Erasmus. Le Tasse a trop connu le joug des arts du discours pour espérer qu'un espace libre du signe se tienne à la portée de celui qui n'échappe à son animalité qu'autant qu'il use des signes. C'est pourquoi le Tasse fait de l'humanisme un cercle enchanté dont on ne sort pas, un cercle qu'on ne saurait rêver de transgresser, mais dans lequel le désir se creuse au point d'engendrer sa figure pure et satanique : la folie.

Nous voudrions considérer la folie du Tasse comme une expérience rigoureuse qui porte sur les difficultés du concept de culture et interroge l'éthique qui y voit l'achèvement des puissances de l'esprit. Si on rassemble dans le vocable de culture tous les phénomènes d'appartenance d'un discours à ce qui ne dépend pas de son instauration en première personne, alors la *cultura perfetta* sera le degré achevé de la dépendance qui peut enchaîner un discours à la langue qui le précède.

Nous poserons ainsi l'hypothèse que l'œuvre de réflexion entreprise par notre auteur dès le séjour à l'hôpital de Sant'Anna (1579-1586), qui aboutira à la publication d'une version corrigée de la Jérusalem (la *Gerusalemme conquistata* date de 1593) et que baliseront les deux versions des *Discorsi del poema eroico* (1587 et 1594), procure une image irrécusable de la culture de l'humanisme achevé, en même temps qu'elle donne lieu à la première effraction de l'harmonie qui destinait cette culture, selon les mots mêmes de Barbaro, à l'œuvre et à l'empire.

Plus largement la méditation tassienne remet en cause la validité de tout appel simple à la culture de l'humanisme italien. Parce que cette culture est d'abord culture de la répétition, elle complique d'un tour toute la puissance d'explication qu'on peut chercher en elle. Quel est en effet l'unité d'une telle référence, si elle n'est que le labyrinthe où se complique une certaine figure de l'amour ou de la mort ? En ce sens le Tasse serait bien le chaînon qui relie

Pétrarque à Leopardi et qui parvient à transmettre l'inquiétude proprement pétrarquienne à la langue codifiée par le Cinquecento dans laquelle Leopardi a choisi de dire la fin de la poésie. Si cette idée rend compte de tant d'hommages au Tasse dispersés dans les œuvres de Leopardi, elle donne peut-être tout son poids à ce jugement du même Leopardi : ce que l'Arioste ou le Tasse ont fait avec ingénuité et innocence, nous le faisons avec art et corruption. Quand on sera entré quelque temps dans l'inquisition intérieure à laquelle se soumet Torquato Tasso, on mesurera quelle détresse le poète de Recanati promettait à ses neveux. Mais d'autres voies depuis nous l'ont déjà enseigné.

## II. UNE CULTURE DE « LETTERATO »

Il convient d'abord de distinguer la « culture parfaite » tassienne d'autres idées de la culture achevée. La dernière culture achevée dont le Tasse pouvait disposer est évidemment la culture scolastique. Voici comment en 1494 Savonarole définissait le savoir du sage :

Necesse est philosophiam in duas partes dividere, quarum una ens reale respicit, altera vero circa ens rationis versetur ; quas partes qui ignorat philosophus et sapiens appellari non debet. Sapiens enim, teste Aristotele, debet omnia scire ut decet<sup>1</sup>. (Livre I Apologeticus *De ratione poeticae artis*)

Tout le savoir scolastique tenait au partage des opérations de l'intellect et de l'objet métaphysique par excellence qui leur servait de référence : l'être. Ce partage assigne à la culture le statut d'une nature, tant qu'elle n'est pas reconduite à l'architectonique des sciences. Parce qu'il se soucie de la culture comme de l'élément où s'inscrit la langue, le Tasse n'appartient déjà plus au champ aristotélécien du savoir. Mais cela, le Tasse ne le sait pas encore. En revanche deux obstacles majeurs interdisaient à ses yeux l'accès à ce type d'ordre du savoir. Le Tasse en effet se définit comme

chi de la filosofia è se non intendente, almeno vago amatore<sup>2</sup>. (à Scipione Gonzaga, 15 avril 1579)

La culture parfaite n'est donc pas celle d'un technicien ou d'un professionnel de la philosophie comme l'était le scolastique. Elle garde du platonisme l'idée d'une approche amoureuse et imagée de la sphère des concepts peut-être irrejoignable par la connaissance humaine.

D'un autre côté, la destination même de la philosophie scolastique est repoussée par le Tasse :

Non voglio fingere di saper teologia, non ne sapendo : c'a questo troppo ripugna le mia natura<sup>3</sup>. (au même, 15 juin 1576)

Si la théologie n'est pas appelée à servir de forme suprême à la *libido sciendi* humaniste, la culture parfaite demeure cependant une entreprise héroïque sans limite assignable. Le Tasse assure en effet que tous les malheurs qui l'ont accablé ne l'ont jamais détourné

da l'impresa di saper tutte le cose umane e divine che sono credute per fede o sapute per rivelazione<sup>4</sup>. (à Maurizio Cataneo mai 1586)

Une telle tâche cependant est tâche de *letterato*, selon les termes mêmes de notre auteur, plus que de philosophe assuré de son savoir parce qu'il sait qu'il sait. Devant le prince qui, le

---

1. — Il faut diviser la philosophie en deux parties dont l'une concerne l'être réel, et l'autre est fondée sur l'être de raison. Celui qui ignore ces parties ne peut être appelé philosophe ni sage. Car le sage, à en croire Aristote, est celui qui sait toute chose dans son ordre.

2. — quelqu'un qui, s'il n'est pas spécialiste de philosophie, en est au moins un amateur passionné.

3. — Je ne veux pas faire semblant de savoir de la théologie, car je n'en sais pas : cela répugne trop à ma nature.

4. — de l'entreprise de savoir toutes les choses humaines et divines qui sont crues par foi ou sues par révélation.

tenant en prison, outrepassé ses droits car il prétend ainsi punir et récompenser les *intentions* des hommes, le Tasse revendique sans honte ses droits d'homme de lettres moderne :

Devrei dunque esser pagato come letterato grande e di gran fama<sup>5</sup>. (*Ibid.*)

Or, ajoutez-t-il aussitôt, on ne peut retenir aucun manquement de ma part à cet office de *lettré*.

Comment définir cette figure du lettré qui porte tout le poids de la « *cultura perfetta* » ? On dira que le *letterato* s'engage vers l'entreprise héroïque du savoir achevé, mais par les moyens de l'écriture et de la poésie plus que par ceux de la logique du nécessaire. La culture achevée sera davantage celle d'un *expositor* comme le furent Plutarque ou Cicéron, que celle d'un *inventor* ou d'un sujet ascétique favorisé par le don de sagesse.

Ce projet, le Tasse le partage, il est vrai, avec les philosophes humanistes, qu'il s'agisse de Ficin attentif aux mythes autant qu'aux dialectiques de Platon, ou de Pic de la Mirandole trouvant dans la vieille *satira* latine un ordre formel suffisant pour la présentation de ses *Neuf cent thèses*.

Pendant là encore le Tasse distingue son entreprise de celle de ces philosophes des temps modernes :

Se al Pico de la Mirandola ed a tanti altri è stato lecito d'accordare Platone con Aristotele ne le cose ne le quali manifestamente discordano, perchè, in virtù di Vostra Signoria, non potrebbe ardire un suo servitor di congiunger con la bocca e con la lingua di lei<sup>6</sup>, piena di autorità, i principii poetici d'Aristotele e di Platone?... ? (à Scipione Gonzaga, 15 juin 1576)

Si la concorde de Platon et d'Aristote est à l'ordre du jour, Le Tasse ne cherchera pas à la poursuivre dans les principes de leurs œuvres — renonçant aussi à la part de sophisme que cette opération suppose —, mais dans la seule question des doctrines poétiques.

Or, comme le précise le Tasse, ces doctrines appartiennent à la « philosophie morale » — autrement dit à la philosophie qui ne requiert pas, selon l'enseignement même d'Aristote, le même degré de certitude que les démonstrations mathématiques ou métaphysiques. De plus, en cette discipline, Platon et Aristote ne disent pas

l'uno cosa contraria a l'altro, se non di picciolissimo rilievo<sup>8</sup>. (*Ibid.*)

Cette conciliation facile des philosophies dans la région des sciences morales ne doit cependant pas tromper. Le Tasse ne se contente pas de former une *vulgate* de lieux communs élégants destinés au public des cours. L'idée même d'une langue et d'une culture communes du monde courtisan ne peut le satisfaire, comme elle a satisfait Castiglione. Campanella assurément se trompe d'ennemi lorsque, au lendemain de la mort du poète, il oppose dans sa *Poétique* la philosophie authentique méconnue par le Tasse, philosophie de la nature bien entendu, et les conventions auxquelles s'assujettissent ceux qui flattent les puissants.

Mais ce n'est pas parce que le Tasse délaisse une physique de l'*ens reale* pour la poétique de l'*ens rationis*, qu'il renonce à un savoir fort et compréhensif. Le Tasse joue son va-tout sur un tel savoir, car c'est d'abord le savoir inouï d'un destin inouï :

---

5. — Je devrais être payé comme un grand lettré de grande réputation.

6. Le Tasse veut dire sans doute qu'il pourrait écrire un dialogue où Scipion Gonzague, mis en scène, défendrait cette concorde contre ses contradicteurs.

7. — S'il est permis à Pic de la Mirandole et à tant d'autres d'accorder Platon et Aristote dans les choses en lesquelles ils s'opposent manifestement, pourquoï, avec le soutien de votre Seigneurie, un de ses serviteurs ne pourrait oser réunir, par votre bouche et votre langue pleines d'autorité, les principes de poétique d'Aristote et de Platon ?

8. — des choses contraires, sinon sur des points de détail.

La mia infelicità è senza antico esempio, e senza nuovo paragone, grande, inaudita, insolita, misérable e meravigliosa, laonde niuna cosa provata, letta o ascoltata può fare c'altri la conosca a bastanza o la creda intieramente<sup>9</sup>... (à Bianca Capello, 28 juin 1586)

Ce savoir qui échappe à la science des principes trouve dans l'existence exceptionnelle de son auteur son meilleur fondement :

è cosa molto insolita a dire e nuova a pensare : nè so se mai prima avvenisse<sup>10</sup>. (à Giulio Antonio Santoro, automne 1594)

C'est une connaissance de la douleur. Penser à elle, c'est précéder tout choix conceptuel, c'est être sûr

di non poter tacere, ma d'esser necessitato a gridar con penna e con inchiostro, come disse quel poeta migliore d'alcun altro. Ma piaccia a Nostro Signore Iddio ch'io possa scrivere d'altre materie<sup>11</sup>... (à Maurizio Cataneo, octobre 1585)

De ces matières, le Tasse ne manque jamais d'écrire, quelle que soit la mélancolie qui l'abatte. C'est que la douleur n'interdit pas l'usage d'une faculté rationnelle intacte qu'il faut appeler avec notre auteur (et dans la lignée d'une tradition qui vient de saint Thomas, Dante et Catherine de Sienne) : *le discernement*.

Le discernement, conçu comme faculté de connaître la vérité, est le second grand trait qui arrache la *cultura perfetta* à un simple jeu de langage. La culture parfaite n'est pas seulement une rhétorique de vulgarisation du savoir. Elle ne verse pas non plus dans la forme d'un dictionnaire ou d'un répertoire des notions communes, elle ne se laisse pas tenter par la forme ouverte de l'encyclopédie, elle ne dessine pas le labyrinthe des savoirs en quête de leur principe, elle s'ordonne plutôt à la question de la vérité comme la philosophie pure, mais en spécialisant son intention aux marges du domaine du vrai tel que l'a balisé Platon : celui de l'image.

Poursuivre le vrai sur le terrain le plus glissant, telle est la tâche qui distingue le Tasse et fait de la poétique un organon du savoir dans le domaine où règnent les ressemblances.

Le lieu propre de la *cultura perfetta* s'instaure donc entre vérité et vraisemblance et se propose de rassembler les savoirs qui saturent ce domaine trop humain pour que la philosophie s'y attarde. La poésie retrouve donc la fonction de totalisation que vise la sagesse, mais aux limites des pouvoirs de la pensée. Elle est culture achevée parce qu'elle est logique de la vraisemblance, comme d'autres cultures peuvent s'estimer cultures accomplies parce qu'elles sont engendrées par la logique du nécessaire.

La perfection de la culture tassienne est donc inévitablement une *perfection seconde*, perfection non pas de l'objet mais du discernement qui parvient à tenir un chemin de vérité parmi des objets labiles, affectés de contingence, entamés de matérialité immaîtrisée. Si le dernier discours fort dont aurait pu disposer le Tasse, le discours scolastique, promet l'accomplissement sapientiel à proportion de l'abstraction et de l'universalité auxquelles l'intellect réussit à s'astreindre, la *cultura perfetta* de l'humanisme tassien fait face aux régimes faibles du discours et érige dans la poétique le lien d'un contre-pouvoir qui tranche en faveur de la vérité, mais en se plaçant du point de vue du divers et de la multiplicité inépuisable. Alors que la poétique n'est encore que le syllogisme le plus faible chez Savonarole en 1494, un siècle plus tard la poétique chez le Tasse est reconnue comme le seul discours capable de promettre la perfection aux savoirs seulement humains.

---

9. — Mon malheur est sans exemple dans l'antiquité et sans comparaison possible aujourd'hui ; il est grand, inouï, insolite, pitoyable et merveilleux. Aussi rien de connu, de lu ou d'entendu, ne peut faire qu'on le connaisse suffisamment ou le croie dans son intégralité.

10. — c'est une chose tout à fait inhabituelle à dire et nouvelle à penser et je ne sais si cela est jamais arrivé.

11. — de ne pas pouvoir me taire, mais d'être contraint de crier avec plume et encre, comme a dit ce poète qui fut le plus grand de tous. Mais plaise à Notre Seigneur que je puisse écrire d'autres matières...

### III. LES FROIDEURS DE L'INCRÉDULE

Le Tasse n'économise pas les efforts pour déterminer ce savoir nouveau inscrit dans les marges de la certitude. Distinction entre l'apparence et la tromperie, défense d'une nature « icastique » de l'imagination, instauration du discernement comme seule faculté proportionnée pour penser le retour de la matière dans la forme, le Tasse visite les ressources de la philosophie la plus traditionnelle pour penser le domaine que la culture des lettres et des *studia humanitatis* lui remet tout en s'avérant incapable de décider jamais si le poème est vraiment prophétie ou seulement naïveté des images.

Mais la philosophie pourrait peut-être stabiliser la poursuite du vrai dans ses images les plus vraisemblables, s'il n'y avait ce moteur de tous les excès, la douleur des sujets. Parce que la culture parfaite doit être le savoir d'un destin crucifié, le Tasse remet à la religion ce qu'il commence dans l'ordre de la nature. Mais ce déplacement qui ne manque pas d'enrichir la culture parfaite de nouveaux échos, se heurte à l'antinomie religieuse par excellence : *croissance* et *incrédulité*. Car à ses malheurs, le Tasse ajoute celui d'être un incrédule, ou du moins *un croyant qui ne peut croire*. Sur ce paradoxe il décide de l'avenir de l'humanisme qu'il initie à une figure extrême jamais affrontée avant lui<sup>12</sup>.

On aurait tort de ne concéder qu'un intérêt secondaire à la conscience que le Tasse avait de son incrédulité fondamentale. Cette épreuve supplémentaire qui vient affecter le prisonnier de Sant'Anna ne saurait être trop vite mise au compte des symptômes dépressifs du poète. Nous poserons au contraire que l'angoisse de l'incrédulité est l'expérience originaire de la poétique tassienne et qu'elle modifie de façon radicale l'idée d'une culture humaniste.

La justesse de cette hypothèse est confirmée par les quelques vers (124 *sqq.*) de Leopardi consacrés au Tasse dans la *Canzone à Angelo Mai* :

Oh misero Torquato ! il dolce canto  
non valse a consolarti o a sciorre il gelo  
onde l'alma t'avean, ch'era sì calda,  
cinta l'odio e l'immondo  
livor privato e de'tiranni<sup>13</sup>...

12. Cette remarque pourrait donner raison à Luther qui se moquait de l'analyse scolastique des péchés, parce qu'elle ne prenait en compte que les désordres de la chair et s'avérait incapable de deviner les abîmes de l'esprit. C'était oublier que dans sa formulation la plus forte la théologie romaine était fondée sur un tel abîme de l'intériorité du croyant. C'est en effet un des grands arguments du cardinal Cajétan dans son combat contre Luther que de lui reprocher une affirmation du *moi* et de sa *fiducia* qui ne pouvait en toute rigueur s'autoriser que par le détour de l'Église. Le sujet croyant ne se suture de ce point de vue que par l'effet de la puissance symbolique de l'Église. Cajétan radicalisait ainsi contre la conscience malheureuse luthérienne la distinction scolastique au moins repérable depuis les *Sentences* de Pierre le Lombard entre *credere Deum* et *credere Deo*, tout en affirmant contre Scot que c'était par un seul et même acte que je *croyais* et que je *croyais croire* (cf. le commentaire de Cajétan à la *Somme Théologique* de Thomas d'Aquin II<sup>ae</sup> II<sup>ae</sup> P.Q. l a. 1, n<sup>o</sup> XI et I<sup>a</sup> II<sup>ae</sup> P. Q. 109 a. 4, n<sup>o</sup> VI. Chez Scot la dist. XXIII du commentaire au livre III des *Sentences* est consacrée à cette question). Cette critique de la *devotio moderna* (qui lui est peut-être congénitale) était cependant encore obscure aux humanistes qui devaient leur autorité à la nouvelle génialité du sujet. Il restait au savoir qu'ils avaient engendré à retrouver l'inquiétude dont Pétrarque l'avait affecté dès son acte de naissance, mais que seuls les grands poètes de la période pouvaient faire triompher contre la naïve assurance de la lettre soudain plus forte que l'esprit. Quoi qu'il en soit on ne s'étonnera pas que selon la logique de la théologie catholique le Tasse adresse *d'abord* la folie de son incrédulité dévote à l'Église et à ses institutions.

13. — Malheureux Torquato ! La douceur de ton chant  
Ne suffit pas à te consoler ou  
A faire fondre la glace  
Où ton âme était prise, ton âme si brûlante,  
Par la faute de la haine,  
De l'immonde rancœur blême  
Des simples hommes et des tyrans.

Leopardi lit bien ; en particulier il lit bien la grande lettre écrite à Scipion Gonzague aussitôt après l'incarcération à Sant'Anna. La lettre commence, avant d'aborder la reconnaissance des torts, dont s'accuse le poète, par une sorte de confession qui reprend l'histoire spirituelle du poète. Or quel est le trait saillant de cette histoire ? Le débat entre l'incrédulité, fruit ultime de la *cultura perfetta*, et la douleur nouvelle de la folie qui reconduit, mais peut-être en vain, sur les traces de la foi religieuse.

Ce moment de la confession tassienne, directement adressé à Dieu, n'est pas à compter parmi les pages aux antithèses faciles de la littérature pieuse. On y voit plutôt, dans la ligne de l'intention de Leopardi, un Tasse à l'épreuve d'une étrange froideur qu'aucun chant ne pourra jamais émouvoir :

fra gli altri dubbi che io aveva (*sic*), questo era il principale, che non mi sapeva (il mio confessore) risolvere se la mia fosse miscredenza o no, e s'io potessi o non potessi essere assoluto. Ma pure mi consolava credendo, e ciò più fermamente che ogni altra cosa, che tu dovessi perdonare anche a coloro che non avessero in te creduto... Perciò tu sai che sempre desiderai l'esaltazione de la tua fede (sebbene non creduta, o non interamente creduta da me) con affetto incredibile<sup>14</sup>... (à Scipione Gonzaga, 15 avril 1579)

L'entrecroisement des croyances et des mécréances complique singulièrement la *cultura perfetta* et la fait vaciller.

De quoi s'agit-il ? D'un homme qui entreprend le cheminement intellectuel d'un philosophe et qui comme tel s'efforce de penser les premiers principes de la nature. Et voici que la philosophie apporte avec elle le doute sur les premiers articles de la foi sans parvenir à prescrire un ordre de vie à celui qui suit sa logique. Aux doutes engendrés par la Raison viennent se mêler l'angoisse des fautes et de la transgression, le constat du désordre qui éloigne toujours davantage la manifestation du divin à l'intellect et à la volonté.

Le dilemme s'achève donc chez le confesseur. Mais la confession n'est jamais assez exhaustive ou absolue pour que la question de la croyance elle-même soit tranchée. Mon confesseur me croira-t-il ? Et s'il me croit, que croira-t-il ? S'il croit à mon incroyance, comment pourra-t-il m'absoudre ? Et comment créditer quelqu'un d'incroyance ? L'incroyance et le doute ne présupposent-ils pas originellement la croyance ? Et comment savoir jamais qu'on croit puisque savoir c'est résoudre et croire c'est refuser la logique de la résolution<sup>15</sup>.

Comment consoler une âme aussi désolée ? Le confesseur oppose toute la force de sa croyance à l'incrédulité indécidable, au point que le récit un instant se trouble et on ne sait plus qui croit, le confesseur ou le mécréant.

Mais le détour par la croyance du confesseur ne fait que rendre la croyance toujours plus intolérable. Le confesseur tente d'arrêter le jeu des impossibles croyances en invoquant la

---

14. — Parmi tous les autres doutes que j'avais, le principal était celui-ci : mon confesseur ne savait pas me résoudre la question si ma prétendue mécréance en était une ou non et si je pouvais donc être absous oui ou non. Mais il s'efforçait de me consoler, en me disant qu'il croyait — et ceci plus fermement qu'aucune autre chose —, que tu devais pardonner aussi à ceux qui n'auraient pas cru en toi... Car tu sais bien que toujours je désirai l'exaltation de ta foi (même si je n'y croyais pas ou du moins pas entièrement) avec une passion incroyable...

15. On ne peut s'empêcher de citer ici Lychetus, le commentateur de Duns Scot au XVI<sup>e</sup> siècle : « Si on lit attentivement (le passage cité par nous dans la note 12), Scot veut seulement que je croie que j'ai la foi infuse, en tant que *croire* est opposé à *savoir*, parce qu'il ne s'agit ici que du fait que nous ne savons pas que nous croyons, mais que nous ne faisons que le croire. Contre Bonaventure 4 Unde Quodlibet 14 a 1, il enseigne expressément que le fidèle ne *perçoit* pas par la foi divine qu'il a la foi. » Lychetus (in Scot opera Lyon 1639 ; Scolie in III Sent dist XXIII p. 25b — 26a). Comme dans le texte du Tasse, ma foi est suspendue à une foi plus haute, la foi divine, la foi de l'Autre, de Dieu lui-même.

croissance la plus ferme qui soit, que la croyance au pardon enveloppe de toute éternité l'incrédulité. Mais la fermeté de cette croyance n'est qu'identificatoire. Il fait partie de l'essence de la foi d'être toujours celle d'un autre, quand moi je ne suis destiné qu'au désir. Parce que ma propre foi se précède toujours dans le don de la foi, je la reconnais en autrui plutôt qu'en moi au point que son achèvement est toujours en autre que moi. D'abord foi du confesseur, voici que la foi est bientôt celle du Seigneur lui-même. Le Tasse n'échappe pas à son destin qui est désir et non pas croyance. Et le voici qui désire, non pas la perfection en lui de la foi qui lui ferait donner son assentiment à la croyance, mais l'exaltation de la foi *de Dieu*, comme si je ne recevais jamais *pour moi*, mais *pour Dieu* le don de ma propre croyance, ce don que je me hâte de lui restituer pour lui demander encore ce que je ne saurais jamais recevoir de sa profusion.

La seule foi possible est donc celle de l'autre à qui il est donné de triompher dans la croyance quand mon désir lui est à jamais *incroyable*, solitaire, déchu. Croire, c'est s'ouvrir le champ de l'incrédulité pour qu'un autre croie à votre place, Seigneur, Pape, Église...

Cette économie de la foi, la philosophie n'en veut rien connaître, même si elle fait semblant de tenir un discours sur le désir, sur ce désir dont le Tasse nous a appris qu'il est originellement incroyable.

C'est assez dire que la *cultura perfetta*, quels que soient son ordre et sa loi de composition, aura cette supériorité sur la philosophie qu'elle parlera de l'homme en termes de croyance plus que de désir, croyance non du sujet, mais croyance de l'autre, s'il est vrai que pour sa part le sujet ne connaît que l'incroyance parmi les figures de la croyance qui l'entourent. C'est à ce prix qu'il peut se connaître *incroyable*, incroyable comme l'était le sort du Tasse, ce sort pourtant juste comme ne cessera de le répéter le poète.

Quel est le fruit de cette épreuve ? *Rien*, ce rien dont le Tasse, aux yeux de Leopardi, est le premier héros (*Zibaldone* 85).

Mais l'expérience du néant risquerait d'être encore trop prometteuse, au cas où elle introduirait quelque négativité créatrice chez le sujet. C'est pourquoi le rien sera gel, froideur, l'œil d'indifférence qui se tient au centre du cyclone des désirs :

e sai che dopo che la tua sferza mi cominciò a percuotere in quella parte dove la mia umanità aveva più di senso, ne l'onore, dico, e ne la reputazione, io non fuggii da te, ma e te procurai d'unirmi ; e la freddezza del mio cuore cominciò, se non a riscaldare, almeno ad intiepidire del tuo amore. E sebbene si dice che i tiepidi sono peggiori de'gelati, questo nondimeno è peravventura sol vero quando l'uomo di quello stato di tiepidezza si contenta ; ma quando procura di maggiormente riscaldarsi può forse credere di essersi ne la tua grazia avanzato<sup>16</sup>. (*Ibid.*)

Il y a même pire que la froideur de l'incrédule, celle que le chant ne peut atteindre, pour reprendre les mots de Leopardi : il y a la *tièdeur*. La tièdeur est moins que le rien car elle n'est que le souci de n'être rien, sans procurer la posture simple d'être rien. La tièdeur est le néant de ceux qui sont pris dans les alternatives : ou bien se contenter de ce rien qu'on est, ou bien ne se réchauffer que de l'espoir d'être autre chose que soi, d'être la chaleur qu'on n'est pas.

---

16. — et tu sais qu'après que ta verge eut commencé à me frapper en cette partie où mon humanité était la plus accomplie, je ne dis pas mon honneur, ni ma réputation, je n'ai pas fui devant toi, mais je me suis soucié de m'unir à toi ; et la froideur de mon cœur commença sinon à se réchauffer, mais au moins à s'atténuer par l'effet de ton amour. Et, quoiqu'on dise que les tièdes sont pires que ceux qui sont de glace, cela ne peut être vrai que quand l'homme se contente de cet état de tièdeur ; mais quand il s'efforce de se réchauffer toujours plus, il peut peut-être croire s'être avancé dans ta grâce.



Saint Jean de la Croix exprime à merveille cette impossibilité supérieure de la contrariété comparée à celle du simple néant, cette impossibilité que le Tasse se plaît à concevoir comme un avancement dans la grâce :

« On voit par là combien ce que Dieu fait, en nettoyant et purgeant l'âme de ses contraires est plus que de la créer de rien. Parce que ces contrariétés d'affections et d'appétits contraires, sont plus opposées à Dieu que le néant — qui ne résiste point. » (*Montée au Carmel*, I<sub>6</sub>)

Dieu procura-t-il jamais cette recreation, cette reformation à Torquato Tasso ? Vient-on jamais à bout de la diversité des oppositions qui se partagent l'âme désirante et croyante ? La résistance de la finitude se rompt-elle en ce point chaud qui exclut la fadeur des tièdes ?

Deux voies s'ouvriront désormais à notre héros.

1. Une voie que j'appellerai *privée* et qui joue sur le renversement des facultés supérieures de l'âme :

« col pensar di te, se non nel modo con che si dee, almeno con miglior maniera che io soleva, cominciava il mio intelletto a presumere di se stesso meno che non era usato ; e cominciava a conoscere chiaramente per prova ch'egli ubbidisce la volontà, almeno in esercitar se stesso a voglia di lei <sup>17</sup>... » (*Ibid.*)

La foi est « atto de l'intelletto comandato da la volontà ». De l'impossibilité de parvenir à un partage clair entre croyance et mécréance, le Tasse passe à une problématique facultaire : renverser les ordres de préséance dans le sein des facultés, tel est l'avenir d'une reconstruction de la *cultura perfetta* après la crise de la faute et de la croyance. La volonté ne procure guère le feu qui manque au poète de la froideur. En revanche elle dessine un lieu d'exercice pour l'intellect. Commandé, l'intellect retrouve sa vocation constructive et l'image achevée du savoir humaniste trouve une articulation nouvelle à cette forme d'autorité que fournit la résolution de la volonté. On ne discute pas ici si la béatitude est le propre de l'intellect ou de la volonté. On remarque seulement que celui qui s'est donné pour tâche de dire le vrai parmi les vraisemblances a tout à gagner à cette dignité qui résulte d'un fondement volontaire du sujet. Le destin exceptionnel devient l'occasion de l'exceptionnelle volonté qui seule conduit l'office du vrai à sa fin <sup>18</sup>.

2. L'autre délivrance consiste à ne plus voir en Dieu le Juge des fautes, mais « un non so che d'infinito <sup>19</sup> » (*ibid.*). Loin de reconduire la *cultura perfetta* à une *vanitas scientiarum*, ce savoir négatif réengendre la possibilité d'un monde et une nouvelle fécondité pour les degrés les plus dépréciés de la science humaine. Ce monde sera celui où règnent la trace et le fragment et la recomposition de son sens appartiendra au système de l'allégorie. L'humanisme retrouve l'avenir que la froideur léopardienne un instant a failli lui faire perdre.

---

17. — Et en pensant à toi sinon à la façon qu'il faut, au moins d'une meilleure manière que celle qui m'était accoutumée, mon intellect commençait à moins présumer de lui-même qu'à son habitude ; et il commençait à connaître clairement par son expérience qu'il obéissait à la volonté, au moins en s'exerçant selon son souhait...

18. Catherine de Sienne n'est pas loin : « Sachez-le bien : les idées ont beau *venir*, si la volonté ne consent pas, même le désir de mourir pourrait vous assaillir : il n'y a pas de péché. La volonté seule est cette chose qui offense. Puisez donc courage dans la Sainte et bonne volonté, et laissez là les raisonnements... » (à un moine de la Chartreuse retenu prisonnier). Plus nuancé, Duns Scot, malgré le rôle de champion de la volonté que le premier humanisme florentin lui a fait joué contre les thomistes, écrit : « L'assentiment ne dépend pas entièrement de la volonté. Il y en a en effet qui voudraient donner davantage leur assentiment et qui cependant le donnent moins. C'est pourquoi les Apôtres demandaient : « Seigneur, augmente notre foi. » (Luc 17)... Il n'y aurait pas besoin de faire cette demande si tout l'assentiment dépendait de la volonté ; pas même la foi n'exclut tout doute, mais seulement le doute qui vaic et entraîne à l'opposé de ce qui est croyable. » (*op. cit., ibid.*, n° 15). La volonté ne modifie donc en rien la dialectique de la foi infuse et du désir de croire, ni sa projection pathétique dans l'exaltation due à l'autre. C'est ici que notre deuxième point trouve sa nécessité.

19. — un je ne sais quoi d'infini

#### IV. LA FABBRICA ALLEGORIQUE

Dieu — ou la matière — ne sauraient être connus dans ce moment de la réflexion tassienne que selon les registres d'une suite d'images réglées. Mais ceci suppose d'abord que la théologie donne à penser le monde comme un ensemble de traces dont la cause est un créateur divin imprimant son image dans son œuvre :

E sebbene io conosceva che questo non era conoscere Iddio ne la sua essenza divina, o almeno vederlo a faccia a faccia, come vide Mosè, ma era un vedere i vestigi de le sue piante ch'egli ha impresse ne le cose create da lui, o al più una parte de le sue mani onnipotenti, con laquale ha fabbricata questa gran macchina de l'universo<sup>20</sup>... (*Ibid.*)

Mais s'il appartient à la théologie de fournir une représentation achevée d'un tel acte créateur, la nature a doté les hommes d'un savoir moyen qui leur permet de mettre en œuvre à l'aide d'effets de sens plus indicatifs qu'adéquats, le grand rassemblement de ce qui est, dans l'unité. Ce savoir, c'est l'allégorie et voici comment, en 1593, le Tasse conçoit la participation de l'allégorie à l'architectonique du savoir trop humain de la vraisemblance :

Le parole che si distruggono nella superficie deono essere intese profondamente ; e in questa guisa sopra i fondamenti dell'istoria conviene fabbricar coll'allegoria una fabbrica intellettuale, o della mente che vogliam dirla<sup>21</sup>... (*Giudizio sopra la Gerusalemme*, 1593)

On aurait tort de croire que la référence tassienne à l'allégorie et à son pouvoir constructeur parmi le jeu des vraisemblances ait toujours été de soi dans l'expérience poétique du Tasse. A cet égard les aveux de la lettre à Scipion Gonzague du 15 juin 1576 sont d'un intérêt exceptionnel :

Io, per confessare a Vostra Signoria illustrissima ingenuamente il vero, quando comminciai il mio poema non ebbi pensiero alcuno d'allegoria, parendomi soverchia e vana fatica... Ma poi ch'io fui oltre al mezzo del mio poema e che cominciai a sospettar de la strettezza de'tempi, cominciai anco a pensare a l'allegoria, come a cosa ch'io giudicavo dovermi assai agevolar ogni difficoltà. E la trovai (accomodando le cose fatte a quelle che s'aveano a fare) qual vostra Signoria vedrà<sup>22</sup>...

Ainsi naissent les divers sens de la *Jérusalem* selon que Jérusalem sera le nom d'une cité (sens littéral), la figure de l'âme fidèle (sens moral), la figure de l'Église militante (sens allégorique) ou la figure de l'Église triomphante (sens anagogique). Mais ce montage des significations n'a pas été le premier geste du Tasse, à la différence d'un Dante qui n'écrit que pour faire jouer à plein ces registres du discours (*Convivium II*).

Si Dante, comme le soutient le Tasse, ne supporte d'être comparé à personne à cause de la « divinité » de son poème, le Tasse pour sa part fait de l'allégorie non pas le cœur de son entreprise, mais une défense :

pur io non offendo, ma mi defendo ; e la difesa è concessa da tutte le leggi<sup>23</sup>. (*Ibid.*)

Depuis Plutarque, le Tasse le rappelle dans le livre V des *Discorsi* de 93,

non è rikusata questa difesa de « poeti »<sup>24</sup>.

20. — Je savais que ce n'était pas là connaître Dieu dans son essence divine, ou à tout le moins le voir face à face, comme le vit Moïse, mais que c'était voir les traces de ses pieds qu'il a imprimées dans les choses qu'il a créées, ou au plus une partie de ses mains toutes puissantes avec lesquelles il a fabriqué la grande machine de l'univers...

21. — Les paroles qui s'opposent en surface doivent être comprises en profondeur ; et de cette façon, sur les fondements de l'histoire, il faut architecturer avec l'allégorie une architecture intellectuelle, ou de l'esprit si nous voulions l'appeler ainsi...

22. — Pour confesser ingénument la vérité à Votre Seigneurie illustrissime, quand je commençai mon poème, je n'eus aucune idée d'allégorie, car cela me paraissait une fatigue inutile et vaine... Mais quand je fus au-delà de la moitié de mon poème et que je commençai à soupçonner l'étroitesse d'esprit de notre temps, je me mis à penser à l'allégorie comme à une chose qui, à mon avis, devait lever aisément toute difficulté. Et accommodant les choses faites à celles qui restaient à faire, je mis au point cette allégorie de la façon que Votre Seigneurie verra...

23. — car je n'attaque pas, je me défends ; et la défense est concédée par toutes les lois.

24. — cette défense des poètes n'est pas interdite.

Mais la grandeur du Tasse à nos yeux de modernes tient à cette impossibilité terrible où il se trouve de distinguer entre des tours de style et des choix personnels, entre des figures du discours et le théâtre de son âme. En juillet 1586, annonçant la correction de sa *Jérusalem* à Lorenzo Malpiglio, voilà le Tasse qui insiste de nouveau sur la nécessité d' « accommoder » à « notre religion » la figure de l'allégorie, malgré son origine païenne. Et il ajoute aussitôt à son correspondant :

Ma io scrivo a Vostra Signoria queste cose con molta fede, onde la prego che non voglia che siano divulgate, perchè sarebbe quasi un rimuovere il velo da la scena... Leonde ricopriamo questo poema con questo velo di fede sino al tempo<sup>25</sup>...

Le Tasse exige de son correspondant le secret, la confiance, la foi... Mais pourquoi au juste ? Comment décider ? L'allégorie est voile recouvert d'un voile. La foi est dans le voile, dans le correspondant, dans l'allégorie, dans l'auteur de la lettre qui déborde, une fois n'est pas coutume, de la foi qu'il ne reconquerrait qu'à grand peine sur l'insatisfaction que lui procurait sa propre tiédeur. Soudain cet excès de santé dans la croyance renouvelée par l'idée du secret et du théâtre ouvre un autre espace que l'allégorie, d'abord seulement ramassée comme une dépouille, retenait dans ses rets. Car l'allégorie n'est pas une architecture de lumière, elle est le clair-obscur des significations, la labilité du jour et de la nuit dans les intentions des œuvres d'art. Demetrius Phalère et Vettori son commentateur ne dirent-ils pas à bon droit :

che l'allegoria fosse simile o la notte ed a le tenebre : laonde ella dee esser usata nè misteri ; e per consequente ne' misteriosi poemi, come è il poema eroico<sup>26</sup>. (*Discorsi*, Livre V, *op. cit.* p. 325)

Au monde aveuglant d'évidence où règne l'incroyance, le Tasse vient de substituer le monde titanique de Piranèse, le monde de la nuit où les vérités sont des mystères et les apparences des chemins. On se souvient de l'invocation à la nuit dans le combat de Tancrède et de Clorinde (*Jerusalem* XII 54 sq.) :

Degne d'un chiaro sol, degne d'un pieno  
teatro, opre sarian si memorande.  
Notte, che ne profundo oscuro seno  
chiudesti e ne l'oblio fatto si grande,  
piacciati ch'io ne'l traggà e'n bel sereno  
a le future età lo spieghi e mande<sup>27</sup>.

La poésie fait de la Nuit un théâtre. Nulle bouche d'ombre dans ce programme. Il faut faire sortir un jour une gloire qui est scellée par la nuit et qui ne connaîtra jamais que le soleil du langage et de l'imagination du poète. Mais celui-ci n'accomplit son office que selon l'autre nuit du double sens, selon le théâtre voilé de l'allégorie. La seconde nuit répond à la première, aucun monde n'est ultime.

---

25. — Mais j'écris ces choses à votre Seigneurie avec une confiance absolue. Aussi la prié-je de n'en rien divulguer, car ce serait comme lever le rideau de la scène... Donc recouvrons ce poème de ce voile de foi jusqu'au moment choisi...

26. — que l'allégorie était semblable à la nuit ou aux ténèbres. C'est pourquoi elle doit être utilisée dans les mystères ; et par conséquent dans les poèmes mystérieux, comme est le poème héroïque.

27. — Des actes si mémorables  
Seraient dignes d'un soleil de feu,  
Dignes du théâtre du monde.  
Nuit,  
Nuit qui as enseveli  
Dans l'ombre de tes antres obscurs  
Et dans l'oubli  
Une action si haute,  
Permits que je la sorte au jour,  
Que je la déploie, que je la convoie  
Dans une grande lumière jusqu'aux âges futurs.

L'épopée mystérieuse accompli, mais en même temps trahit la culture de la pluralité des sens dont elle est l'héritière.

Innotescunt autem divina hominibus secundum quod diversimode sunt affecti<sup>28</sup> (ST III<sub>55</sub> 4r),

écrit Thomas d'Aquin pour justifier les étranges apparitions du Christ ressuscité, sous une autre forme que la sienne. Ainsi tout ce que nous feignons n'est pas fausseté, même si l'image n'est pas le mode adéquat de la présentation de la vérité. Mais si l'image *signifie*, alors elle est figure de vérité et c'est par son moyen que l'incommunicable se communique et que le Christ est encore présent, même à ceux dont la foi s'en va.

Pris dans le domaine des significations pour essayer de se défendre, le Tasse au contraire engage la *cultura perfetta* dans une obscurité où toutes les images ont leur droit à la vérité, mais où aucune n'éclaire ultimement les autres. C'est bien à propos de cette libération des images à l'égard de l'hypothèse du sens qu'il faut reprendre la thèse de Grégoire citée par Thomas :

Talem (Christus) se eis exhibuit in corpore qualis apud illos erat in mente<sup>29</sup>. (*Ibid.*)

L'utopie d'une manifestation imaginaire proportionnée au sens qu'on lui donne se renverse en son contraire dans la *cultura perfetta* : le sens n'est plus qu'un résultat de la diversité des manifestations imaginaires et la *mens* déserte l'assurance de la signification méditée pour l'exhibition des formes.

Cependant le Tasse ne perd pas le fil du discernement, quand bien même il serait parvenu au cœur de l'opéra fabuleux de l'imaginaire consolateur. Même quand la croyance se retire, il y a encore des chemins pour soumettre à la question de l'Un les risques d'une culture toute en clair-obscur.

Ainsi se propose-t-il tout d'abord de limiter l'extension de l'allégorie dans la structure du poème et par là l'imagination des interprètes qui veulent que tout détail signifie. Dans la lettre du 15 juin 1576, invoquant l'autorité de Ficin et d'Augustin, il soutient qu'il n'est pas nécessaire que l'allégorie corresponde jusque dans le moindre détail au sens littéral : seul le soc de la charrue laboure la terre, mais la charrue suppose d'autres pièces pour mener à bien son office, disait Saint Augustin. L'ordre et la connexion du poème instituent donc une limite à la fiction des figures et au sens qu'elles engendrent. C'est bien pourquoi Aristote, ajoute-t-il, tout tourné qu'il était vers la structure du poème, ne parle pas de l'allégorie et par là la réduit à un aspect *accidentel* de la composition poétique.

L'équivocité de l'allégorie tantôt *fabbrica* du poème selon la tradition platonicienne, tantôt figure de style selon la tradition aristotélicienne, permet de délivrer un instant la pensée du Tasse du système de l'allégorie. Même dans l'institution allégorique de la poésie qu'est le *Giudizio sovra la Gerusalemme* de 93-95, le Tasse prend le risque d'exposer le système allégorique aux aberrations d'une figure du style, le *scherzo*, trait ou pointe, issu de la poésie lyrique et qui a valu tant de critiques au Tasse de la part des puristes du style épique :

Laonde al poeta ancora, il quale è quasi divino nell'imitazione, si dee concedere, ch'egli scherzi colle favole e colle similitudini, lasciando parte all'istoria e parte all'allegoria<sup>30</sup>. (Livre I *in fine*)

Au-delà de l'architecture que réalisent l'histoire et l'allégorie, il y a encore place pour l'autorité souveraine du poète qui soudain fait alliance avec la part accidentelle qui résiste à

28. — Les choses divines se font connaître aux hommes selon les diverses manières dont ils en sont affectés.

29. — Le Christ leur apparut dans son corps, comme il était pour eux dans leur esprit.

30. — C'est pourquoi il faut concéder aussi au poète, puisqu'il est quasiment divin dans l'imitation, qu'il joue avec les fables et les ressemblances, en donnant cependant une place à l'histoire et à l'allégorie.

l'ordre allégorique pour faire valoir un droit qui excède le rapport de l'image à son sens. La rectitude de la *fabbrica* devient ainsi la condition d'une évasion hors de ses lois, d'autant plus redoutable qu'elle ne tient pas aux aléas d'une transgression subjective, mais se caractérise par l'introduction d'une autre loi de constitution de l'œuvre poétique : le style.

C'est pourquoi notre poète s'attarde dans les *Discorsi*<sup>31</sup> de 93 sur l'interprétation possible de l'allégorie comme une simple figure de style procurant de la grandeur à l'élocution. Cette grandeur trouve son comble dans le moment tendu où l'allégorie se dénonce elle-même et semble dire qu'elle n'est pas seulement l'image d'elle-même ; Pétrarque ne disait pas autre chose dans la *Canzone XXIII* :

l'non son forse chi tu credi<sup>32</sup> (v. 83).

Ainsi si les allégories n'ennuient jamais parce qu'elles sont comme ces peintures et ces images qu'on change de lieu pour les exposer aux yeux des spectateurs, la combinatoire de ces images encombrantes qui font l'ombre de la littérature ne trouve sa règle propre que dans le suspens où elle vacille. Mais ce vertige n'est plus le vertige sans règle que nous avons déjà rencontré. C'est un vertige *pour le style*, un vertige destiné à la langue et qui n'opère que pour renforcer la consistance élocutoire de la langue. La langue ne cède pas aux images, elle les sauve d'elles-même et s'enrichit des pertes et des jeux dont elle devient la scène inimitable.

Mais cette défaillance presque sublime de l'image qui acquiesce au sens annonce l'autre salut qui vient délivrer le Tasse de la fantasmagorie des images : la reprise variationnelle de la théologie.

Le Tasse dans son *Giudizio* de 93-95 se propose de sauver Homère des critiques platoniciennes en invoquant les moyens nouveaux dont la théologie chrétienne dispose pour penser les images.

Contre Joseph l'Hébreux qui reproche à Homère ses images inconvenantes des dieux, le Tasse fait valoir avec Denys l'Aréopagite et Thomas d'Aquin que les « similitudes dissemblables » approchent davantage le mystère divin que les « similitudes semblables », car il y a encore une forme de convenance dans la dissemblance. L'amitié ne naît-elle pas aussi bien entre les êtres différents qu'entre ceux qui se ressemblent ?

Prenons l'exemple suivant : Homère a décrit des dieux changeants. Or saint Thomas<sup>33</sup>, s'il accorde que Dieu *dans son essence* est « omnino immutabilis »

secondo quel detto : Ego deus, et non mutor, nondimeno per similitudine è detto mutabile, secondo ch'egli diffonde la sua somiglianza, quasi per gradi, dalle cose supreme insino all'infime. Laonde nel settimo della Sapienza si legge, che *Sapientia est mobilior omnibus mobilibus*. Ma Dio è l'istessa Sapienza : dunque Iddio è mobile. E senza fallo, ragionando in questo modo di rassomiglianza, Iddio è mobile, non altrimenti che diciamo il sole giunger fino in terra, perchè vi manda i suoi raggi. E perchè Omero non ragionò in altro modo, che nel rassomigliativo, nè in altra più discreta maniera poeticamente poteva ragionarne, non merita di ciò riprensione, ma lode<sup>34</sup>. (*Giudizio* Livre I)

31. — Cf. *Discorsi*, 93 Livre VI p. 351 (vol. II).

32. — Je ne suis peut-être pas celle que tu crois.

33. — *Somme Théologique* IP, Q. IX a 1 ad 2.

34. — selon cette parole : *Ego Deus et non mutor*, néanmoins par similitude il est dit changeant, selon qu'il diffuse sa ressemblance comme par degré des choses suprêmes aux plus basses. C'est pourquoi on lit au livre VII de la *Sagesse* : *Sapientia est mobilior omnibus mobilibus*. Mais Dieu est la Sagesse elle-même : donc Dieu est mobile. Et sans erreur, si on raisonne selon ce mode de la ressemblance, Dieu est mobile, de la même façon que nous disons que le soleil arrive jusqu'à la terre, parce qu'il y envoie ses rayons. Or Homère ne parle pas dans un autre monde que celui de la ressemblance et il ne pouvait pas, en tant que poète, parler de façon plus exacte. Aussi ne faut-il pas le reprendre, mais le louer.

Le Tasse le souligne, nous voici arrivés aux limites des tâches du poéticien et nous touchons au domaine où, aux dires de notre poète, la mélancolie seule nous oriente. Mais cette échappée réinstalle deux fois la *cultura perfetta*, cela n'est pas discutable ; une première fois en valorisant la dissemblance des images contre une trop immédiate ressemblance, la seconde fois en justifiant la connaissance du sens des images par la seule force de leur ressemblance.

La théologie vient donc assurer les images sur leurs deux extrémités les plus périlleuses : la dissemblance et la ressemblance. Dans un cas comme dans l'autre, « intellectus nec falsus » comme disent les scolastiques, autrement dit, nos conceptions ont prise sur l'absolu. Qu'elle s'écarte ou qu'elle se rapproche de sa signification, l'image ne cesse de parler de sa référence et toutes les postures lui sont bonnes pour parler de l'absolu, pour donner une forme à l'absolu. L'interdit des images, comble de la dissemblance, et le vieux fond poétique de l'humanité, idolâtre de la ressemblance, se conjoignent en un Dieu qui sait être à la fois le même et l'autre, parce qu'il n'est pas seulement son essence, mais risque son être au-delà de la perfection de sa nature.

Une *cultura perfetta* trouve ici son point ultime de conciliation. Somme poétique des images parce qu'elle est au service de la forme et de la langue, c'est-à-dire de la vraisemblance, la culture parfaite tassienne accompli, au-delà de la raison et de la folie, la promesse humaniste d'une sagesse qui passe par les formes plus que par les concepts. Mais cette totalisation d'une culture entière née avec la latinité et s'achevant avec le Dieu chrétien, vaut plus que la promesse d'une harmonie entre les contraires qui traversent cette totalité. Parce que la diversité des modes d'être et d'expression est préservée dans ce principe divin créateur qui a su conquérir la volonté tassienne et la prévenir des présomptions de l'intellect, la diversité du monde n'est pas perdue. Dieu est l'ombilic sur lequel s'enroulent les contraires du monde, chacun à sa place, sans que la teneur de son absolutité abolisse les différences qui sont son œuvre ultime de créateur. Du moins telle est l'espérance de Torquato Tasso. Car ce n'est pas le moindre paradoxe de son œuvre exemplaire et première en la modernité que de s'achever sur une espérance, elle qui ne connut, aux dires de son héros, que l'« ambizione mondana », puis la vanité de tout. Cette espérance, il nous la rend concevable comme espérance *de la modernité*, s'il est vrai que la modernité ait quelque chose à voir avec le règne des images privées de référence. C'est pourquoi il n'était pas vain de parcourir avec lui le chemin d'une vertu théologale qui n'a pas craint de s'inscrire au lieu même de la perdition. Une singulière recomposition des vertus se manifeste d'ailleurs dans l'œuvre du poète. Comme le Nerval d'*Aurélie*, il connaît la charité qui survit au fond des asiles. S'il rend l'assentiment de la foi aussi improbable que le moi lui-même, il ne manque pas de faire reposer le principe de la croyance dans la connaissance de la vérité, autant que dans une soumission aveugle de la volonté. Enfin il ajuste la variété des vraisemblances à l'espérance en la diversité infinie de la bonté divine. Un portrait fragmenté se redessine dans cette couronne qui ne brille pas moins parce que sa constellation est dispersée aux points extrêmes du ciel où elle fut d'abord écartelée.