

Salvo 3 497

Spedizione in abbon. postale

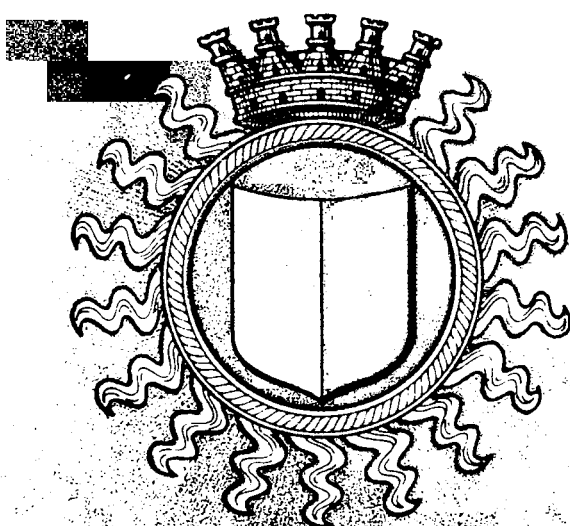
LUGLIO - DICEMBRE 1984

Pubblicazione trimestrale



BERGOMVM

ISSN
0005-8955



BOLLETTINO DELLA CIVICA BIBLIOTECA

A. 1984

N. 3-4

TIPOGRAFIA VESCOVILE G. SECOMANDI - BERGAMO

BERGOMVM

BOLLETTINO DELLA CIVICA BIBLIOTECA

SOMMARIO

SAGGI E STUDI

DENNIS J. DUTSCHKE: <i>Il discorso tassiano « De la virtù femminile e donnesca »</i>	5-28
DECIO PIERANTOZZI: <i>La « Gerusalemme liberata » come poema religioso</i>	29-42
N. JONARD: <i>L'Érotisme dans la « Jérusalem délivrée »</i>	43-62
G. BALDASSARRI: <i>Due repertori per l'ultimo Tasso</i>	63-98
G. BALDASSARRI: <i>Ancora sulla cronologia dei « Discorsi dell'arte poetica »</i>	99-110

MISCELLANEA

B. T. SOZZI: <i>Torquato Tasso e il « Manierismo »</i>	111-122
E. MINESI: <i>Indagine critico-testuale e bibliografica sulle « Prose diverse » di T. Tasso</i>	123-146

INDICI DELLA RIVISTA

1951-1983 (a cura di M. Panzeri)	147-162
--	---------

RECENSIONI

B. T. SOZZI: <i>Recensioni a G. Da Pozzo, B. Basile, F. Pittorru</i>	163-184
G. GRONDA: <i>Recensione a S. Zatti</i>	184-188

SEGNALAZIONI

(a cura di B. T. Sozzi)	189-194
-----------------------------------	---------

NOTIZIARIO

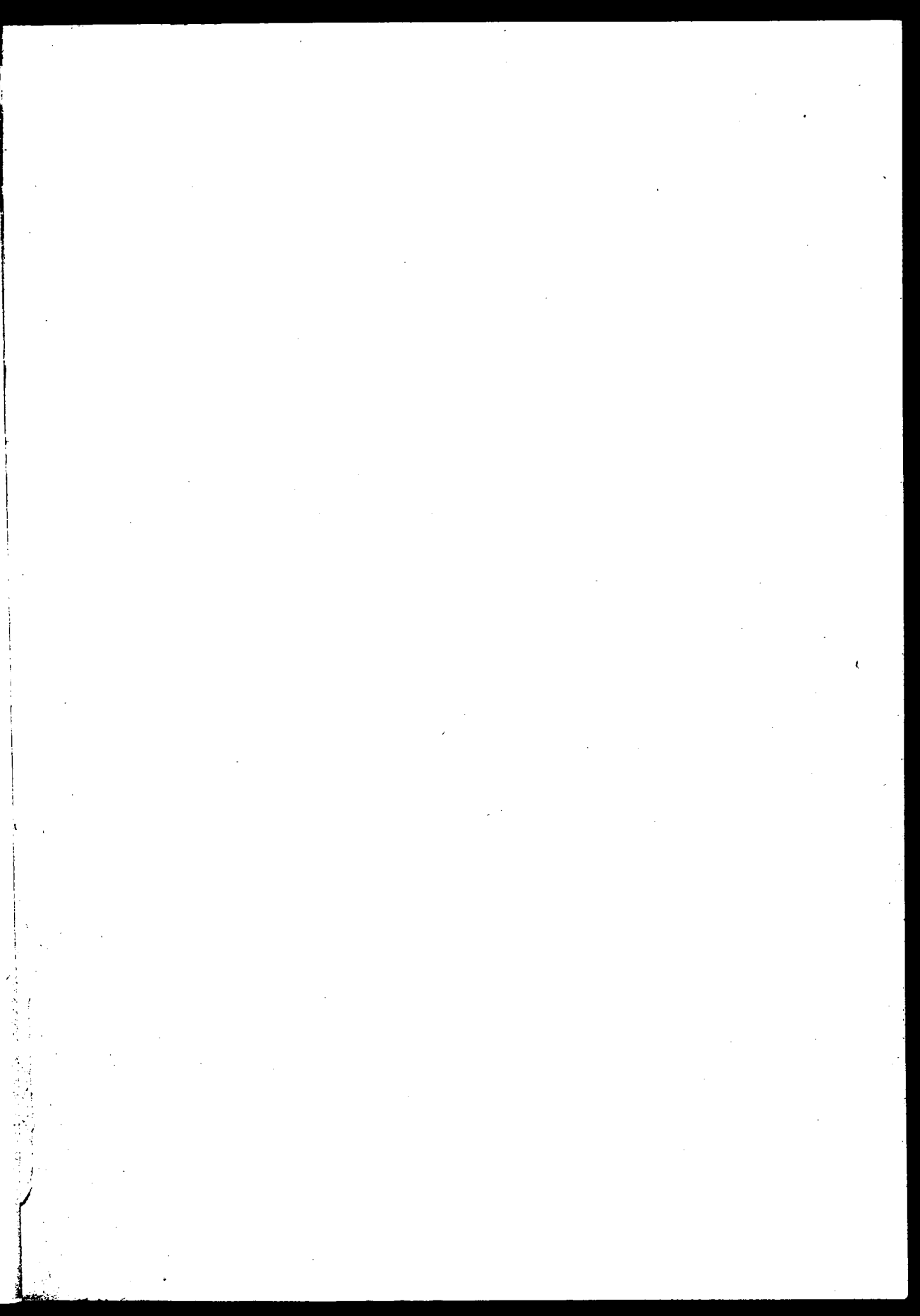
195-200	
<i>Bibliografia tassiana di Luigi Locatelli, studi sul Tasso</i> (a cura di T. Frigeni)	2333-2364

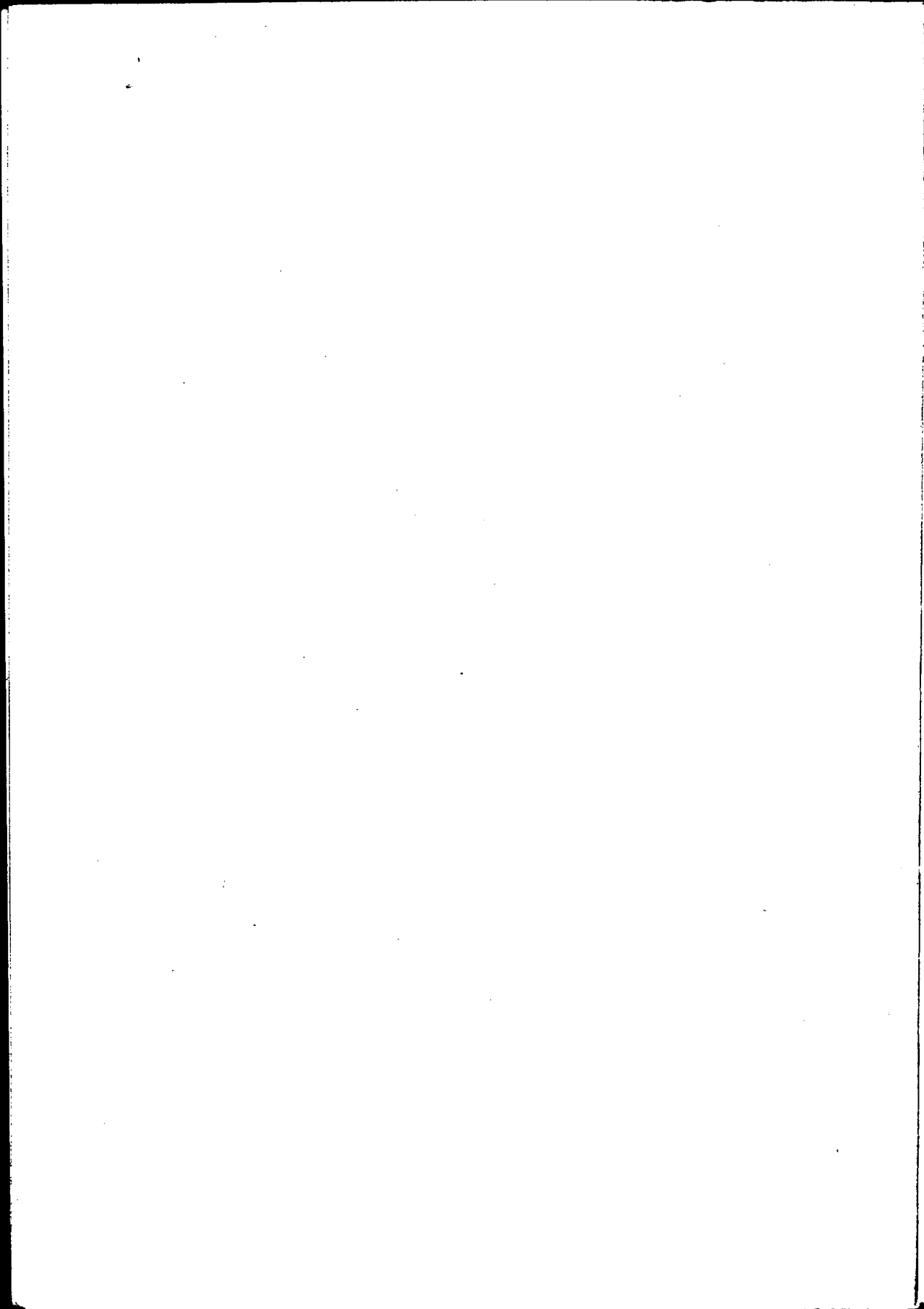
PREZZI DI ABBONAMENTO A « BERGOMVM »

Associazione all'annata LXXVIII	Italia L. 20.000 — Estero L. 25.000
Prezzo di ogni fascicolo semplice	Italia L. 10.000 — Estero L. 20.000
Prezzo di ogni fascicolo arretrato	Italia L. 10.000 — Estero L. 20.000

Per fare o rinnovare l'abbonamento si prega di far uso del C.C. Post. 11312246
Intestato: AMMINISTRAZIONE « BERGOMVM » — Boll. della Civica Biblioteca

Piazza Vecchia, 15 — Bergamo





STUDI TASSIANI

A. XXXII = 1984

N. 32

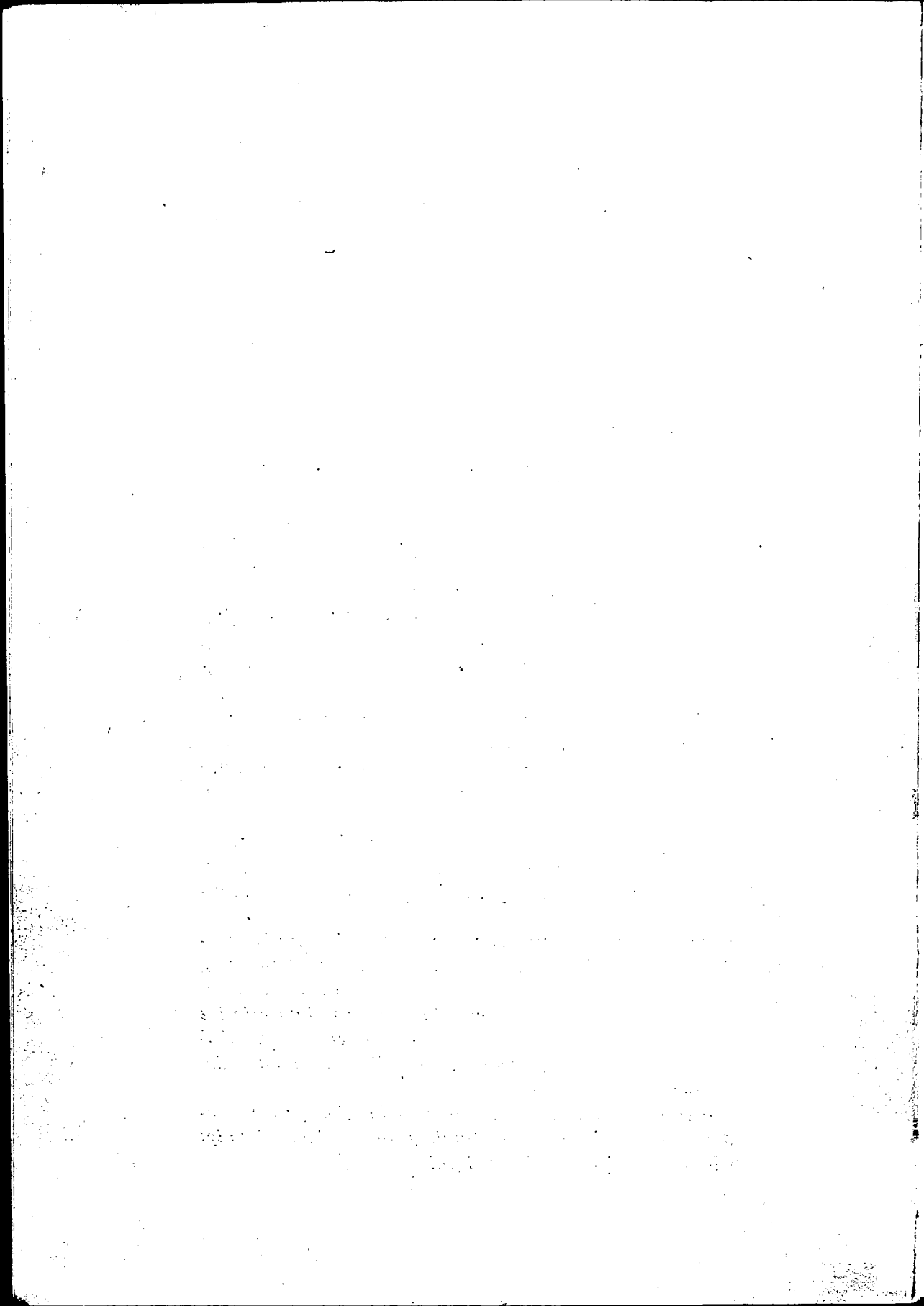
PREMESSA

Dopo la risistemazione del "Centro di studi tassiani" di cui si è dato notizia nel "Notiziario" del precedente fascicolo (n. 29-30-31, pp. 117-123) il nostro periodico continua il suo corso, distinto nelle consuete rubriche con una sola eccezione: l'assenza della "Rassegna dei recenti studi tassiani" curata per tanti anni da Alessandro Tortoreto e da lui portata faticosamente fino al 1978 negli anni della malattia seguita dalla morte. Si è ora provveduto alla sua sostituzione e si prevede per il prossimo fascicolo la ripresa e la continuazione della rubrica. In compenso il presente fascicolo porta una importante novità: l'Indice delle annate del periodico dalla prima fino a questa ultima, compilato dal dott. Matteo Panzeri con un metodo e una tecnica adeguati, diversamente da quanto era avvenuto per i parziali Indici delle due prime annate, che sono da considerarsi annullati.

Per la rubrica "Saggi e studi" si segue anche nel presente numero la norma di dividere equamente lo spazio tra i contributi di carattere filologico e quelli di carattere critico e storico.

Il primo dei saggi illustra la scoperta fatta da Dennis Dutschke dell'autografo della prosa tassiana Della virtù femminile e donnesca, di cui si darà poi a parte l'edizione critica con l'ausilio di altri due autografi della medesima opera rintracciati e illustrati da Guido Baldassarri. Il quale prosegue, nella collana dei "Quaderni" che affiancano il periodico, la pubblicazione dei "postillati" del Tasso.

Col presente fascicolo ha fine la pubblicazione, in Appendice, della prima sezione della Bibliografia tassiana di Luigi Locatelli curata da Tranquillo Frigeni.



L'ÉROTISME DANS LA "JÉRUSALEM DÉLIVRÉE"

Les critiques qui ont étudié la *Jérusalem délivrée* ne manquent jamais de faire allusion à la sensualité du Tasse, plus rarement à son érotisme, l'essentiel de leurs analyses portant finalement plus sur l'amour que sur la sexualité, sujet qui semble aussi tabou aujourd'hui qu'il l'était à l'époque de la Contre-Réforme. Étudier l'amour, c'est examiner les différentes formes que ce sentiment revêt suivant l'objet qui l'éprouve et l'objet qui l'inspire. Or depuis Donadoni, voire depuis Foscolo, on n'a pas manqué de relever qu'il n'y avait pas d'amours heureuses dans le poème, exception faite des amours conjugales de Gildippe et d'Odoardo qui n'intéressent pas plus le Tasse que celles d'Olindo et de Sofronia quand ils convolent en justes noces. Il n'est assurément pas le poète de l'union des cœurs mais celui de l'union des corps, de l'ambrassement des sens, de l'anéantissement de l'un dans l'autre dans une voluptueuse griserie, mais, censure oblige, peu importe qu'elle soit d'ordre psychologique ou administratif, cette fascination du corps de l'autre reste le plus souvent au stade de l'imaginaire. C'est pourquoi le Tasse est, en dernier ressort, le poète du désir plus que celui de son accomplissement, ce qui laisse une large place non seulement à la sensualité, lié aux plaisirs des sens, mais à l'érotisme, qui diffère la réalisation du désir pour en prolonger l'intensité.

Pour le comprendre, il nous a paru nécessaire de faire appel à ce grand philosophe de l'érotisme que fut G. Bataille dont le livre, discutable à certains égards, a le mérite de donner à la sexualité et à l'amour une dimension religieuse intéressante. Nous définirons donc après lui l'érotisme comme "une recherche psychologique indépendante de la fin naturelle donnée par la reproduction et le souci d'avoir des enfants" (1). Il est dès lors évident que la sensualité en fait partie sans pour autant se confondre avec lui puisqu'il est "dans la conscience de

(1) G. BATAILLE, *L'érotisme*, Paris, Les éditions de Minuit, 1957, p. 15.

l'homme ce qui met en lui l'être en question" (2). Il ne saurait, de ce fait, être confondu avec la sexualité qui est, certes, désir sexuel mais aussi autre chose.

En effet, selon G. Bataille, l'expérience intérieure de l'érotisme est fondée sur l'interdit et la transgression. La transgression ne supprime pas l'interdit; elle le dépasse en le maintenant. C'est pourquoi l'érotisme est inséparable du sacrilège et ne peut exister en dehors d'une thématique du bien et du mal, c'est-à-dire, en l'occurrence, d'une chrétienté. On devine les objections — l'érotisme de Bataille ne serait-il qu'un christianisme inverti ou perverti? — mais en ce qui concerne la *Jérusalem délivrée*, la thèse ne laisse pas d'être séduisante. L'érotisme qui s'y déploie est en parfait contraste tant avec l'idée que le christianisme se fait du sacrifice qu'avec celle qu'il a de la femme et de l'amour humain. Car si le Christ est la seule victime espiatoire et si la charité est l'idéal universel, l'érotisme ne peut être une valeur; il ne saurait avoir de place dans une société christianisée où la hantise de la chair réduit le sexe à une fonction et où la passion est une "maladie de l'âme". Refoulé, du moins en principe, de la société, il réapparaît donc dans la littérature avec la bénédiction de l'Eglise qui se laisse abuser par les apparences en considérant la fin plus que les moyens.

Dans le poème du Tasse, l'érotisme est en effet moins dans la description de l'acte sexuel que dans le détour qui y conduit, la littérature, où le désir se trouve nécessairement sublimé par le discours qui l'exprime. Elle est d'ailleurs déjà par elle-même ce détour, la médiation par excellence où se fixe le désir dans sa pureté originelle. Elle n'est certes pas que cela mais elle est aussi cela comme le Tasse n'a garde de l'oublier quand il revendique la place de l'amour dans de poème épique en reprenant à son compte la distinction platonicienne des trois puissances de l'âme: "la ragione e l'appetito irascibile e 'l concupiscibile" (3). Il va de soi que la raison est la plus noble des trois, "quasi regina dell'altre", mais ce que le Tasse montre, ce n'est pas tant son triomphe que sa défaite, la femme

(2) *Ibidem*, p. 34.

(3) T. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, in *Prose*, a cura di E. Mazzali, Milano, Ricciardi, 1959, p. 548.

étant l'instrument de la perdition de l'homme qui succombe au désir.

Dès qu'apparaît Armida dans le camp des chrétiens, c'est en effet le flamboiement des désirs:

"Lodata passa e vagheggiata Armida
fra le cupide turbe, e se n'avvede" (IV, 33).

Même la chaste Sofronia s'offre aux regards d'Olindo comme un objet de concupiscence: Amour la révèle "d'un giovenetto a i cupidi desiri" (II, 15). Dans la *Jérusalem délivrée* il n'est pas une femme qui ne soit un objet désirable mais ce désir qu'elle allume est destiné à n'être qu'une faim inassouvie, qu'il s'agisse des chrétiens ou des païens comme l'Egyptien Adrasto:

"Vedele incontra il fero Adrasto assiso
che par ch'occhio non batte e che non spiri,
tanto da lei pendea, tanto in lei fiso
pasceva i suoi famelici desiri" (XIX, 68).

C'est cet inassouvissement qui explique l'importance du regard maintes fois remarquée par la critique: « L'occhieggiare, da patito o da impaziente, è la forma predominante degli amori della *Liberata*... come già nell'*Aminta*. Occhieggiare da patito può essere quello di Tancredi: ma più frequente è l'occhieggiare impaziente, che investe la femmina, e la spoglia » (4). Ce regard, aiguisé par la frustration, se fait volontiers inquisitorial comme celui d'Altamoro:

"Non lascia il desir vago a freno sciolto,
Ma gira gli occhi cupidi con arte:
volge un guardo a la mano, uno al bel volto,
talora insidia più guardata parte,
e là s'interna ove mal cauto apria
fra due mamme un bel vel secreta via" (XIX, 69).

C'est le propre de l'érotisme de retarder l'accomplissement du désir, de le tenir en bride pour en accroître l'intensité, mais il ne s'agit pas ici d'une technique, car ce regard est à sens unique. Il se pose sur les différentes parties du corps d'Armida qu'il semble savourer à distance et pénètre, par l'imagination, là où il ne peut aller mais le désir du corps qu'il exprime est

(4) E. DONADONI, *T. Tasso*, Firenze, La Nuova Italia, 1963 (5a ed.), p. 215.

à lui-même sa propre fin dans la mesure où ce corps se dérobe. Il reste un objet de convoitise, comme un fruit défendu.

On le voit bien, notamment, quand cet érotisme du regard devient un véritable voyeurisme lorsque Carlo et Ubaldo aperçoivent Rinaldo dans les bras d'Armida:

"Ecco tra fronde e fronde il guardo inante
penetra e vede, o pargli di vedere,
vede pur certo il vago e la diletta,
ch'egli è in grembo a la donna, essa a l'erbetta" (XVI, 17).

Le commentateurs expliquent généralement l'infinif "pargli" en disant que les guerriers n'en croyaient pas leurs yeux, ce qui est sans doute exact, mais il y a une insistance dans le regard (*penetra*) qui ne laisse pas d'être suspecte. Ce qui est certain, c'est qu'ils ne perdent rien du spectacle:

"... Ascosi
mirano i duo guerrier gli atti amorosi".

Observant sans être vus les différentes poses des amants, leur cœur n'est sans doute pas aussi pur que leurs intentions, mais si on devine leur complaisance, on ne perçoit pas leur émoi ou, du moins, on ne le perçoit que dans la mesure où ils servent de médiateurs entre le lecteur et le Tasse dont on retrouve les fantasmes à travers la description qu'il fait du corps d'Armida.

Cette description n'est pas innocente. Elle n'obéit plus tout à fait aux canons de la beauté classique de la Renaissance. Pour le Tasse, le corps, ce n'est plus la liberté de la chair épanouie qui s'offre au regard en toute innocence sans plus rien laisser à deviner; le corps a ses mystères qui demandent à être pénétrés. Jamais il ne s'expose dans toute sa nudité, du moins quand il s'agit des héroïnes. Seules quelques régions sont particulièrement érotisées. Le sein est l'une de celles qui attirent le plus le regard. C'est en effet sur la poitrine d'Armida que se pose immédiatement celui d'Altamoro comme celui des deux guerriers chrétiens: "Ella dinanzi al petto ha il vel diviso" (XVI, 18). Dans le deux cas, le voile est moins fait pour cacher que pour attiser le feu du regard. Il suffit, pour s'en convaincre, de se reporter à la première description d'Armida:

"Mostra il bel petto le sue nevi ignude,
onde il foco d'Amor di nutre e desta.
Parte appar de le mamme acerbe e crude,
parte altrui ne ricopre invida vesta..." (IV, 31).

Ce qui se dissimule stimule l'imagination qui supplée à l'absence: "ne gli occulti secreti ancor s'interna". A l'érotisme de la nudité propre à la Renaissance se substitue l'érotisme du dénudement. Pendant toute une strophe (IV, 32), Armida est lentement déshabillée du regard et le désir s'enflamme à violer ainsi sa plus secrète intimité. Le vêtement, de la sorte, a un double rôle: il freine et aiguillonne la sexualité: il crée l'obstacle que seule traverse la voyance érotique.

Il y a, d'autre part, un évident érotisme de la chevelure à laquelle le Tasse semble avoir été particulièrement sensible, encore qu'on ne puisse tout à fait exclure qu'il s'agit d'un cliché remontant à Pétrarque, mais, en tout état de cause, on n'aime bien que ce qu'on reconnaît pour sien. C'est Clorinda qui, la première, apparaît avec ses "chiome dorate al vento sparse" (III, 21) et c'est ensuite Armida dont la blonde chevelure tantôt respandit au travers d'un voile tantôt se déploie entièrement (IV, 29). Après cette vision lumineuse, le Tasse revient à nouveau sur cette chevelure qui flotte au vent:

"Fa nuove crespe l'aura al crin disciolto,
che natura per sé increspa in onde" (IV, 30).

L'ondulation de la chevelure est associée métaphoriquement à l'ondoiement de l'eau, substance féminine par excellence. Aussi se confond-elle encore tout naturellement avec l'élément liquide chez la sirène du plaisir quand elle apparaît, telle Vénus sortant de l'onde:

"... le sue bionde
chiome stillavan cristallino umore" (XV, 60).

Comme précédemment, elle dénoue ses cheveux:

"che lunghissimo in già cadendo e folto
d'un aureo manto i molli avori involse" (XV, 61).

L'opposition *aureo-avori* provoque un effet de luminosité éblouissant auquel s'ajoute une touche de sensualité apportée par l'épithète *molli* qui rappelle, dans un contexte différent mais tout aussi sensuel, les "molli braccia" (II, 26) de Sofronia. La morbidesse des chairs est, chez la femme tassesque, un élément voluptueux.

C'est encore Armida qui, comme au chant IV, "l crin sparge incomposto al vento estivo" (XVI, 18) avant de nouer ses boucles d'or:

"Poi che intreccio' le chiome e che riprese
con ordin vago i lor lascivi errori,
torse in anella i crin minuti e in esse,
quasi smalto su l'or, cosparse i fiori..." (XVI, 23).

A nouveau nous avons un effet d'opposition chromatique accentué par la comparaison avec les lys et les roses qui termine l'octave.

Enfin, dernière partie du blason féminin, le Tasse, comme l'a noté G. Getto, "è un poeta sempre attento agli occhi, a questo specchio delle passioni" (5). C'est vrai de tous ses personnages mais plus encore d'Armida parce que son regard est un instrument... de séduction. Les croisés viennent se brûler comme des papillons à la flamme de ses yeux (IV, 34); puis, après avoir plaidé sa cause auprès de Goffredo et avoir entendu sa réponse, elle fixe

"le luci a terra, e stette immota alquanto;
poi sollevolle rugiadose e disse..." (IV, 70).

Les larmes dont elle entremêle ses discours la rendent plus attirante encore:

"Ma il chiaro umor, che di sì spesse stille
le belle gote e 'l seno adorno rende,
opra effetto di foco..." (IV, 76).

Après avoir entendu Eustazio, "serenò allora i nubilosi rai" (IV, 89).

Une seule fois ce regard séducteur se change en un regard rieur: au cours de la scène d'amour avec Rinaldo:

"qual raggio in onda, le scintilla un riso
ne gli umidi occhi tremulo e lascivo" (XVI, 18).

Il se met alors à la fixer:

"e i famelici sguardi avidamente
in lei pascendo si consuma e strugge".

C'est l'image même du désir, un désir mortel comme l'a bien vu Donadoni qui écrit: "Rinaldo è, nella beatitudine sua, brama, conato, dolore come di Morte" (6). Il n'y a rien d'éthéré

(5) G. GETTO, *Nel mondo della "Gerusalemme"*, Firenze, Vallecchi, 1968, p. 205.

(6) E. DONADONI, *op. cit.*, p. 216.

dans cet amour ramené à son niveau instinctuel élémentaire, celui de la faim.

Quant aux autres parties du corps, elles restent le plus souvent indéterminées. Il est seulement question de "la bella/sembianza" (I, 47) de Clorinda, de "l'immagine sua bella e guerriera" (I, 48) et de "l'alta beltà" (II, 14) de Sofronia, de ses "bellezze altere e sante" (II, 20). C'est qu'en l'occurrence l'adjectivation comporte un jugement moral sur ces femmes dont la beauté, qui n'a rien de sensuel, s'identifie avec le *decoro* dont il est question dans le dialogue *Il Minturno ovvero de la bellezza* (?). Le Tasse ne décrit que les beautés diaboliques, à commencer par celle d'Armida au chant IV dont le caractère dynamique par rapport à celle d'Alcine a été relevé par G. Getto (8). Elle n'a en effet rien de statique ni de sculptural. C'est une beauté troublante faite pour troubler comme elle le souligne d'ailleurs elle-même en rapportant le propos d'Aronte qui disait

"... ch'io seguendo un mio lascivo instinto,
volea raccormi a mille amanti in seno" (IV, 57).

C'est ce "lascivo instinto" qui se manifeste dans cette scène où Armida joue les fausses pudiques avec cet "avaro sguardo in sé raccolto" et cette rougeur que empourpre son visage. En face des croisés, elle a des effarouchements de jeune vierge. On retrouve, certes, les images traditionnelles de la rose et de l'ivoire pour suggérer la couleur du teint mais la comparaison est profondément renouvelée par l'assimilation de la bouche à la rose:

"ma ne la bocca, onde esce aura amorosa,
sola rosseggia e semplice la rosa".

La sensualité est non seulement dans l'image mais dans la musique du vers, ce qui a fait dire à M. Fubini: "Nella musica tende sempre a risolversi la sensualità tassesca..." (9).

En fait, il n'y a pas tant résolution, dissolution mais amplification, valorisation. L'espèce de vibrato musical que produisent les recherches d'euphonie agit directement sur la

(7) T. TASSO, *Prose*, éd. cit., p. 314: "il decoro e 'l bello è una stessa cosa".

(8) G. GETTO, *op. cit.*, p. 191.

(9) M. FUBINI, *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1947, p. 292.

sensibilité. Nous songeons, entre autres, à l'octave du chant VI qui introduit le thème de la caducité. A la femme-rose succède la rose-femme (XVI, 14). Les répétitions et les parallélismes donnent aux vers leur musicalité mais c'est une musique qui accompagne, voire souligne la représentation érotique de la fleur dont on suit la rapide métamorphose. Elle n'est pas apparue dans sa verte nouveauté que déjà elle se flétrit, "langue", comme dit le poète pour qui toute mort est un alanguissement voluptueux⁽¹⁰⁾.

Non moins érotique est l'épisode de la sirène de l'Oronte dont le chant lascif trahit le trouble causé par le sentiment de culpabilité. La sirène ne surgit pas brusquement de l'onde; elle apparaît peu à peu comme une beauté qui se découvre. Il se dégage de cette scène une sensualité qui suppose un regard fasciné par l'émergence de la nudité⁽¹¹⁾:

"Il fiume gorgogliar fra tanto udio
con novo suono, e là con gli occhi corse,
e mover vide un'onda in mezzo al rio..."

La sexualisation de l'eau est évidente. Comme l'a remarqué G. Bachelard, la fonction sexuelle de la rivière est "d'évoquer la nudité féminine". Il ajoute: "Dans le règne de l'imagination, les êtres vraiment nus, aux lignes sans toison, sortent toujours d'un océan. L'être qui sort de l'eau est un reflet qui peu à peu se matérialise: il est une *image* avant d'être un *être*, il est un désir avant d'être une image"⁽¹²⁾. On le constate, notamment, dans l'évocation des naïades et des nymphes de la littérature classique. Seulement, ici, il s'agit d'une sirène. Du coup, la nudité perd son innocence.

La même scène se reproduit avec les sirènes du plaisir "ignude e belle" (XV, 59), mais, cette fois, le Tasse s'attarde complaisamment à décrire les ébats de ces "due donzelle garrule e lascive" (XV, 58). Il y a une représentation appuyée

(10) Cf. VI, 66; IX, 32; IX, 86; XII, 64.

(11) "La nudité opposée à l'état normal, écrit G. Bataille, a certainement le sens d'une négation. La femme nue est proche du moment de la fusion, qu'elle annonce. Mais l'objet qu'elle est, encore que le signe de son contraire, de la négation de l'objet, est encore un objet. C'est la nudité d'un être défini, même si cette nudité annonce l'instant où se fiorté passera à la voirte indistincte de la convulsion érotique..." (*op. cit.*, p. 144).

(12) G. BACHELARD, *L'eau et les rêves*, Paris, J. Corti, 1942, p. 49.

de la nudité de l'une d'elles, qui est comparée à Vénus sortant de l'onde, mais une Vénus qui a d'étranges pudeurs à la vue des croisés qui la contemplent, car, se sentant observée, elle dénoue sa chevelure. On songe au tableau de Botticelli où le voile vient recouvrir un corps qui s'est déjà offert au regard concupiscent.

L'épisode le plus érotique reste cependant celui des amours de Rinaldo et d'Armida. La belle païenne est une femme lascivement voluptueuse: "langue per vezzo" (XVI, 18). On retrouve dans l'opposition *infiammato-biancheggiando* un de ces effets chromatiques qu'affectionne la sensualité du Tasse qui éclate ici non seulement dans le regard échangé par les deux amants mais dans les baisers qu'Armida donne à Rinaldo:

"S'inchina, e i dolci baci ella sovente
liba or da gli occhi e da le labbra or sugge".

Toute la sensualité trouble du Tasse est dans ces deux verbes mis en valeur aux temps forts du vers. Elle n'a d'égale que celle, non moins troublante parce qu'elle le croit mort, du baiser qu'Erminia donne à Tancredi:

"Lecito sia ch'ora io stringa e poi
versi lo spirito mio fra i labri tuoi" (XIX, 108).

Elle veut exhaler son dernier soupir sur les "languide labra" comme Olindo voulait le faire sur celles de Sofronia:

"s'impetrarò che, giunto seno a seno,
l'anima mia ne la tua bocca io spiri;
e venendo tu meco a un tempo meno,
in me fuor mandi gli ultimi sospiri" (II, 35).

La bouche, en tant qu'organe du baiser plus qu'organe de la voix, est toujours chez la Tasse fortement érotisée.

La beauté féminine, dans tous ses attributs, n'est toutefois pas la seule qui suscite des émotions. Si tous les héros chrétiens ont généralement le privilège de la jeunesse⁽¹³⁾ et de la beauté, Rinaldo et Tancredi sont néanmoins les plus beaux:

"Vien poi Tancredi, e non è alcun fra tanti
(tranne Rinaldo) o feritor maggiore,
o più bel di maniere e di sembianti..." (I, 45).

(13) Rinaldo est d'abord désigné comme "il fanciullo Rinaldo" (I, 58), puis "il fer garzon" (XIV, 17, "l'fero giovene" (XIV, 26) et "il giovenetto" (XVII, 54, 59 et VIII, 54) Tancredi est également "il giovenetto" (III, 17) comme Olindo (II, 15).

Rinaldo, pourtant, l'emporte sur Tancredi. Il est "il più magnanimo e il più bello" (III, 37) mais cette beauté reste indéterminée alors qu'elle est décrite chez le païen Lesbino dont le nom évoque sa nature homosexuelle:

"a cui non anco la stagion novella
il bel mento spargea de' primi fiori.
Paion perle e rugiade in su la bella
guancia irrigando i tepidi sudori,
giunge grazia la polve al crine incolto
e sdegnoso rigor dolce è in quel volto" (IX, 81).

Nous sommes en présence du portrait d'un jeune éphèbe qui ne se distingue d'un portrait de femme que par ce "crine incolto" et par la moiteur de la peau due à la transpiration, encore la distinction ne s'impose-t-elle pas nécessairement. La comparaison assimilant le page à une fleur suggère une délicatesse et une fragilité toute féminine et l'on comprend que le farouche païen soit ému jusqu'aux larmes par cette mort qui, comme tant d'autres, est un "languir", ce qui nous remet en mémoire l'épisode de la rose auquel on pourrait emprunter, pour conclure celui-ci, ce distique:

"così trapassa al trapassar d'un giorno
de la vita mortal il fiore e 'l verde" (XVI, 14).

Dans cette perspective, la brève histoire de Solimano et de "suo Lesbin" fait partie des amours tragiques de la *Jérusalem délivrée* dont l'érotisme, pour être discret, n'en est pas moins évident. L'amour et la mort y sont les compagnons de la jeunesse et de la beauté.

La même discrétion est observée dans un autre histoire d'amour tragique, celle de Tancredi et de Clorinda. Tancredi aime Clorinda qui ne l'aime pas. Entre lui et cette espèce de Diane chasseresse qui, depuis son enfance, méprise la faiblesse de son sexe et les travaux féminins, il ne saurait donc être question de concupiscence. Il n'en est pas moins vrai que toutes leurs recontres, comme l'a remarqué P. Braghieri, sont pénétrées "di un sottile erotismo" (14). De fait, leurs combats sont des combats érotiques qui exprimeraient, selon ce critique, la

(14) P. BRAGHIERI, *Il testo come soluzione rituale. Gerusalemme liberata*, Bologna, Patron, 1978, p. 27.

négation-exaltation qui est à la base de l'amour courtois mystique. Le combat, qui établit une distance et un obstacle entre les protagonistes, serait ainsi l'équivalent de l'épée séparant dans leur lit les corps de Tristan et d'Yseult, épée qui est "strumento e simbolo del desiderio posposto ed esaltato". La preuve en serait fournie par le recours du texte "ad ambiguità semantico-metaforiche che consentono una simultanea significazione guerresca ed amorosa".

L'interprétation est séduisante mais pas tout à fait convaincante, car le mythe de Tristan ne joue aucun rôle dans le poème dont l'érotisme est fondé, d'une façon plus générale, sur l'impossibilité d'aimer, sur le clivage entre le désir et la jouissance. Sans doute en est-il ainsi depuis le XIIe siècle mais sans qu'il soit nécessairement fait appel à un prétendu mysticisme du poète. Quoi qu'il en soit, ce qui est certain c'est l'ambiguïté du vocabulaire, manifeste dès la première rencontre, quand Clorinda, au premier affrontement, apparaît soudainement à demi nue, perd son casque

"e le chiome dorate al vento sparse,
giovane donna in mezzo 'l campo apparse" (III, 21).

La vision de la nudité féminine et celle de la chevelure flottant au vent suggérée par Pétrarque sont sous-tendues par un érotisme que éclate encore davantage quand Clorinda est blessée par un croisé:

"Pur non gi' tutto in vano, e ne' confini
del bianco collo il bel capo ferille.
Fu levissima piaga, e i biondi crini
rosseggiaron così l'alquante stille,
come rosseggia l'or che di rubini
per man d'illustre artefice sfaville" (III, 30).

Le sang qui coule de la blessure forme autour de son cou un collier de rubis, image déjà baroque dans sa nature dans la mesure où elle fait du sang l'ornement de la beauté.

La seconde rencontre sera fatale. On retrouve la même ambiguïté sémantique dans la description du corps-à-corps qui ressemble à une étreinte amoureuse, même si le Tasse éprouve le besoin de préciser que les "nodi tenaci" sont ceux d'un ennemi et non d'un amant. F. Chiappelli écrit à ce propos: "l'immagine dell'antagonismo amoroso sovrasta come un fan-

tasma tormentato quella dell'antagonismo sterminatore..." (15) et G. Getto voit passer dans ces vers "un'allusione rabbrividente di sensualità", tout en précisant en note que l'octave peut sembler faire allusione "ad una situazione nuziale, di sapore fortemente erotico e quasi desiderosa di contrapporre, alla sensualità delle nozze d'odio e di sangue, di questo crudele e mortale ferire. Ma il Tasso non ci autorizza in nessun modo ad una simile interpretazione..." (16).

Il est tout à fait exact qu'il ne s'agit pas de noces symboliques, mais il est non moins certain que le combat est érotisé comme le confirme la mort de Clorinda avec cette épée qui plonge "nel bel sen" et "l sangue avido beve", un sang qui devient "un caldo fiume" en se répandant sur sa tunique "che d'or vago trapunta / le mammelle stringea tenera e leve" (XII, 64). C'est une agression sadique que révèle la présence du sang (17), un sadisme oral comme le montre le verbe *beve* qu'il faut rapprocher du verbe *suggere* dont la fonction est identique (18). Son ambivalence sémantique apparaîtra à l'évidence pour peu qu'on se souvienne de la scène où Armida "liba or da gli occhi e da le labra or sugge" (XVI, 19) le baisers de Rinaldo. A la femme-vampire correspond l'homme assoiffé de sang qui peut être aussi bien chrétien que païen. En l'occurrence, il s'agit de Tancredi dont le Tasse n'hésite pas à dire qu'il jouit la vue du sang (19):

"Vede Tancredi in maggior copia il sangue
del suo nemico, a sé non tanto offeso.
Ne gode e superbisce..." (XII, 58).

Cette jouissance, c'est le plaisir de forcer une intimité rebelle, car "toute blessure est un viol, un moyen d'obliger autrui à

(15) F. CHIAPPELLI, *Studi sul linguaggio del Tasso epico*, Firenze, Le Monnier, 1957, p. 13.

(16) G. GETTO, *op. cit.*, p. 151 et 152.

(17) Freud admet que le sadisme ne serait qu'un "développement excessif de la composante agressive de la pulsion sexuelle qui serait devenue indépendante et qui aurait conquis le rôle principal" (cf. *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1962, p. 43-44).

(18) Cf. X, 2: le loup "sugge da le labra immonde" le sang du mouton et l'épée de Solimano "pasce le membra quasi e 'l sangue sugge" (XX, 79).

(19) Est-il besoin de rappeler que c'est Sade qui, le premier, opéra sur l'homme ce "qu'il faut bien appeler, sans jeu de mots, une prise de sang"? (cf. J. PAULHAN, Introduction aux *Infortunes de la Vertu*, p. X). Sur ce sujet, voir G. BLIN, *Le sadisme de Baudelaire*, Paris, J. Corti, 1948, p. 23.

s'avouer" (20), mais toute hémorragie est ambivalente: elle réunit en elle "une évidence de vie et une fatalité de mort" (21). De là l'exclamation du poète: "Misero, di che godi!...".

Ce thème du sang est un des grands leit-motiv de la *Jérusalem délivrée*. On dira que rien n'est plus normal dans un poème épique mais ce sang "molle" (22), "tepido" (23), "caldo" (24) s'écoule trop abondamment en formant des fleuves (25), des torrents (26) ou des lacs (27) pour ne pas laisser soupçonner quelque chose de morbide dans la sensibilité du poète qui fait irrésistiblement songer à celle de Baudelaire qui, dans *Mon coeur mis à nu*, parle "de l'amour du sang, de l'ivresse du sang, ce plaisir qu'il semble prendre à représenter l'hémorragie le sang" (28). Certes, comme chez Baudelaire, ce goût du sang, ce plaisir qu'il semble prendre à représenter l'hémorragie tiède et quasi sensuelle, ne dépasse pas le cadre de l'obsession imaginative mais ces déluges de sang sont trop fréquents pour ne pas appartenir à l'enfer intérieur du Tasse.

A ce thème il faut rattacher celui des larmes qui sont "un équivalent atténué du sang" (29). Elles sont si abondantes que F. Ulivi a pu parler de la "scoperta vocazione tassiana al 'tema' delle lacrime" (30), vocation dont témoignent, entre autres, deux poèmes de 1593, les *Lagrime di Maria Vergine* et les *Lagrime di Gesù Cristo* qui remontent à une tradition dont le premier modèle avait été offert par les psaumes (31). Cet élément culturel est d'autant moins à exclure qu'il était également présent chez des poètes du XVIIe siècle comme Tansillo, Valvasone et Grillo mais, dans la *Jérusalem délivrée*, le thème est lié

(20) J. P. RICHARD, *Poésie et profondeur*, Paris, Le Seuil, 1955, p. 121.

(21) *Ibidem*, p. 119.

(22) Cfr. V, 32; VI, 44; XIX, 31.

(23) Cf. VII, 91; IX, 15, 37; XX, 92.

(24) Cf. XII, 64.

(25) Cf. III, 8; VIII, 19; IX, 12; XVIII, 105.

(26) Cf. X, 50; XIX, 20.

(27) Cf. IX, 93.

(28) Sur le sadisme de Baudelaire, outre l'ouvrage de G. Blin cité plus haut, voir l'article du Dr CABANIS, *Le sadisme chez Baudelaire*, in *Chronique médicale*, 15, nov. 1902.

(29) J. P. RICHARD, *op. cit.*, p. 122.

(30) F. ULIVI, *Il manierismo del Tasso e altri studi*, Firenze, Olshki, 1961, p. 257.

(31) G. GETTO, *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Ed. Scientifiche, 1951, p. 347-350.

à la fois à l'amour profane et à l'amour sacré comme l'a remarqué G. Getto: "le due vene si confondono in una mescolanza tipica che conferisce al poema come un alone di stemperata tragedia, di languida sentimentalità..."⁽³²⁾.

En vérité, les larmes sont liées au sadisme dans la mesure où elles expriment une souffrance intérieure. C'est le cas d'Olindo qui pleure sur le bûcher de Sofronia (II, 35) et de Clorinda qui pleure en voyant les deux amants (II, 43). Erminia étouffe des sanglots d'angoisse à l'approche du combat que doit livrer Tancredi (VI, 64) et s'enfuit toute en larmes parmi les bergers (VII, 3, 4, 5, 6). C'est l'héroïne la plus larmoyante du poème parce que c'est celle qui souffre le plus, aimant désespérément celui qui ne l'aime pas. Lorsqu'elle le croira mort, elle versera encore, pour une dernière fois, des flots de larmes (XIX, 105).

Quant à Tancredi, il pleure sur la mort de Clorinda (XII, 96) comme Solimano sur celle de Lesbino (IX, 86). Dans tous les cas, c'est la même blessure d'amour, la même souffrance, le même désir de l'autre qui s'éteint par les larmes. La relation avec autrui, autrement dit, ne saurait s'établir dans la *Jérusalem délivrée*, que dans le sang ou par les larmes. Olindo, qui "brama assai, poco spera e nulla chiede" (II, 16), ne peut avouer son amour qu'au moment où Sofronia va mourir tandis qu'Erminia ne peut échanger un baiser avec Tancredi que lorsqu'elle le croit mort. Exception faite d'Olindo et Sofronia qui se marient (II, 53), le destin de tous ces personnages est de souffrir l'un par l'autre, de pleurer l'un pour l'autre. C'est pourquoi M. Fubini a raison d'écrire au sujet de Tancredi que "l'erotismo che ha tanta parte nella sua poesia finisce per svelare un volta tragico: come la passione d'amore o la semplice ansia di voluttà ogni passione umana ha nel poema il carattere di una forza fatale"⁽³³⁾. A ce titre, l'érotisme fait partie de "l'aspra tragedia de lo stato umano" (XX, 73), car, comme l'a affirmé G. Bataille, "il met la vie intérieure en question"⁽³⁴⁾.

Ce qui, dans la *Jérusalem délivrée*, met en effet la vie intérieure en question c'est assurément l'expérience du péché qui

(32) G. GETTO, *Nel mondo della "Gerusalemme"*, éd. cit., p. 166.

(33) M. FUBINI, *op. cit.*, p. 297.

(34) G. BATAILLE, *op. cit.*, p. 34.

s'identifie essentiellement avec celle de l'amour, un amour idolâtre come l'est tout amour profane: "ciascun amor lascivo è specie d'idolatria" est-il dit dans le dialogue *Il Cattaneo o vero degli idoli* (35). Or dans le poème il n'est pas d'amour, nous l'avons vu, qui ne soit concupiscent comme celui dont Armida est l'objet (IV, 33). Elle est au centre des désirs de tous les croisés qui, à cause d'elle, se détournent de leur devoir de chrétiens pour emprunter le chemin de l'erreur symbolisé par l'errance (36) mais il est bien certain que, de tous ces chevaliers errants, c'est Rinaldo le plus coupable parce qu'il fait le plus directement l'expérience du péché dans le jardin de la magicienne. Sa dégradation est telle qu'il est comparé à un coursier qui, après avoir triomphé sur les champs de la gloire, est devenu un simple étalon: "lascivo marito in vil riposo" (XVI, 28). En s'abandonnant aux plaisirs de sens, il a abdiqué ce qui fait la noblesse de l'homme, la raison, une raison qu'il retrouve à l'arrivée d'Ubaldo et de Carlo:

"Così ragion pacifica reina
de' sensi fassi, e se medesima affina" (XVI, 41).

C'est par la raison qu'il triomphe de l'aliénation amoureuse:

"Non entra Amor a ritrovar nel seno,
che ragion congelo', la fiamma antica" (XVI, 52).

L'expérience amoureuse de Rinaldo est donc bien l'expérience du mal qui suppose la transgression d'un interdit symbolisé par le rôle répressif de Goffredo et de Pietro l'Eremita chargés de le ramener sur le droit chemin.

C'est qu'avec le christianisme, come l'a rappelé G. Bataille, le caractère sacré qu'avait l'érotisme dans l'antiquité a été l'objet d'une condamnation radicale. L'opposition de l'Eglise "se fondait sur un caractère profane du Mal qu'était l'activité sexuelle en dehors du mariage. Il faut que d'abord, à tout prix, disparût le sentiment auquel accédait la transgression de l'interdit" (37). Du coup la volupté avait partie liée avec le Mal:

(35) T. Tasso, *Prose*, éd. cit., p. 191.

(36) Sur ce sujet, voir C. KLÖPP, "Peregrino" and "errante" in the *Gerusalemme liberata*, in *Modern Language Notes*, 1979 et S. ZOTTI, *Erranza, infermità e conquista: le figure del conflitto nella "Liberata"*, in *Lettere Italiane*, aprile-giugno 1981.

(37) G. BATAILLE, *op. cit.*, p. 137.

"Elle était en essence transgression" (38), excessive (39) et, par tant, en dehors de la raison. De là la réprobation encourue par Rinaldo qui a commis le péché de la chair dont la ruine morale qui en résulte est assimilée à la mort par la théologie chrétienne.

Le même interdit pèse sur l'amour de Tancredi qui, d'entrée de jeu, est placé sous le signe de la culpabilité:

"S'alcun' ombra di colpa i suoi gran vanti
rende men chiari, è sol follia d'amore" (I, 45).

Sa faute est d'autant plus grande qu'elle met en cause son existence même puisque son "vano amor" le fait souffrir au point qu'il a "la vita a sdegno" (I, 9, ce qui, pour un chrétien, est un péché contre nature. Dans cette passion qui appelle la mort ou le suicide, il y a donc bien transgression d'un interdit (40), interdit renforcé par le fait que Clorinda est païenne. A la différence de Rinaldo, cependant, il ne succombe pas au charme d'Armida mais son amour n'est pas de nature différente:

"Ma contra l'arme di costei non meno
si mostro' di Tancredi invito il core,
pero' ch'altro desio g'ingombra il seno,
né vi puo' loco aver novello ardore;
chè sì come da l'un l'altro veneno
guardar ne suol, tal l'un da l'altro amore" (V, 65).

Son amour est aussi démoniaque que celui de Rinaldo dans la mesure où il empoisonne son cœur. Il est de l'ordre du désir, donc essentiellement maléfique, mais, contrairement à celui de Rinaldo, il n'est pas destiné à être satisfait. Il ne s'exprimera, nous l'avons vu, d'une manière voilée, que dans le duel avec Clorinda et surtout après la mort de celle-ci qui en fera un éternel amant torturé par son fol amour:

"Vivro' fra i miei tormenti e le mie cure,
mie giuste furie, forsennato, errante..." (XII, 7).

(38) *Ibidem*, p. 139.

(39) *Ibidem*, p. 187: "Par définition, l'excès est en dehors de la raison. La raison se lie au travail, elle se lie à l'activité laborieuse, qui est expression de ses lois. Mais la volupté se moque du travail, ...elle est excessive en son essence".

(40) *Ibidem*, p. 25: "Si l'union des deux amants est l'effet de la passion, elle appelle la mort, le désir de meurtre ou de suicide. Ce qui désigne la passion est un halo de mort".

L'épithète *forsennato* rappelle sa "follia d'amore" (I, 45) qui, désormais, ne peut prendre fin qu'avec sa vie: "Ed amando morro'..." (XII, 99). Comme Rinaldo, Tancredi est donc bien un personnage dont l'érotisme est fondé sur la transgression mais, à la différence de ce dernier, qui est passé à l'acte et qui, de ce fait, doit expier son erreur en triomphant des enchantements de la forêt de Saron et se laver de ses péchés, il reste sourd aux exhortations de Pietro l'Eremita qui l'invite à flageller sa "folle colpa" (XII, 87). Il faut que Clorinda lui apparaisse en songe pour qu'il se déturone du suicide.

Dans le camp des païens, Erminia connaît un destin parallèle à celui de Tancredi puisqu'elle aime sans retour d'un impossible amour qui ne peut avoir d'autre issue que la mort. Dans les deux cas, la passion est souffrance et vise à la fusion⁽⁴¹⁾. Ne pouvant posséder l'être aimé, elle souhaite recevoir la mort de sa main (VI, 85). Il y a donc, ici aussi, transgression d'un tabou, au moins au niveau du désir, mais cette transgression ne s'inscrit pas à l'intérieur d'une problématique chrétienne du bien et du mal bien que l'amour soit également négativement connoté. Il est en effet question de "furie d'Amor" (VI, 83) et sa conduite est considérée comme folle (VI, 86, 98). L'amour est aliénation comme le rappelle le thème traditionnel de la prison (VI, 58; XIX, 101). Sa condition se trouve résumée en deux vers lorsque, pour la troisième fois, elle fait le récit de son histoire:

"per mai non ricovrarla, allor perdei
la mente, folle, e 'l core e i sensi miei" (XIX, 92).

Seulement, à la différence des héros chrétiens, elle ne vit pas cet amour sous le signe de la culpabilité mais sous celui de la séparation, de la distance. Seule la mort supposée de Tancredi lui permet d'oser dérober un baiser:

"Lecito sia ch'ora ti stringa e poi
versi lo spirito mio fra i labri tuoi".

Le verbe *lecito* montre bien que, bien que nous ne soyons pas dans une perspective chrétienne, l'interdit existe mais elle n'a

(41) *Ibidem*, p. 143: "Le sens dernier de l'érotisme est la fusion, la suppression de la limite...".

jamais eu l'audace de le transgresser comme elle rappelle qu'elle pouvait le faire quand Tancredi la consolait:

"forse allor, s'era a cercarlo ardit,
quel davi tu ch'ora conven ch'invole".

Quand Tancredi revient à lui, elle disparaît à jamais sans avouer sa passion.

La situation d'Olindo est semblable à celle d'Erminia dans la mesure où il n'ose pas avouer son amour:

"brama assai, poco spera, e nulla chiede;
né sa scoprirsi, o non ardisce..." (II, 16).

C'est cet impossible aveu qui ne lui permet d'envisager de la rejoindre que dans la mort (II, 35), ce qui provoque une réaction de la part de Sofronia qui l'exhorte à de plus nobles pensées:

"Chè non pensi a tue colpe? e non rammenti
qual Dio prometta ai buoni ampia mercede" (II, 36).

Le pluriel *colpe* est vague. Bien que son amour soit fait de "cupidi desiri" (II, 15), il n'est pas clairement vécu sous le signe de la culpabilité. Quoi qu'il en soit, il sera sanctifié par le mariage, "cadre de la sexualité licite" (42).

D'une façon générale, le monde de la *Jérusalem délivrée* est un monde de la démesure où la violence l'emporte sur la raison, *il furore* et *l'ira* sur *il senno* (43). C'est le monde de la guerre qui est "une violence organisée" (44), c'est-à-dire une "organisation collective de mouvements d'agressivité". Il y a, en d'autres termes, transgression d'un autre interdit que celui que nous savons examiné jusqu'ici, l'interdit lié à la mort qui témoigne du rejet de la violence: "la violence, et la mort qui le signifie, écrit G. Bataille, ont un sens double: d'un côté l'horreur nous éloigne, liée à l'attachement qu'inspire la vie; de l'autre un élément solennel, en même temps terrifiant, nous fascine, qui introduit un trouble souverain" (45). De là le thème

(42) *Ibidem*, p. 120.

(43) Cf. W. MORETTI, *Cortesia e furore nel Rinascimento italiano*, Bologna, Patron, 1970.

(44) G. BATAILLE, *op. cit.*, p. 72.

(45) *Ibidem*, p. 51.

de *l'orrore* qui est intimement lié à celui de la fascination des combats (46).

Ces observations confirment ce que le thème du sang nous laissait pressentir: l'univers de la *Jérusalem délivrée* est un univers sadique dans la mesure où c'est un univers où la violence domine malgré l'interdit du meurtre. Entre les croisés, qui sont les représentants du Bien, et les païens, qui sont les représentants du Mal, il y a en effet des rapports sadiques dont témoignent l'acharnement et la désmesure des combats, cette espèce de folie meurtrière qui s'empare des guerriers des deux camps aveuglés par la fureur et la colère au point d'en perdre la raison (47). Or quand on sait que le sadique tend à s'identifier inconsciemment à sa victime, on s'explique mieux la fascination que le Mal exerce sur le Tasse, fascination que sa conscience claire refuse et qui, de ce fait, n'apparaît dans son poème que comme une tentation. Ce que sent le recouvrer son admiraton manifeste pour des guerriers comme Argante et Solimano, c'est cette fascination qui apparaît comme un désir de l'Autre, cet autre qui est l'ennemi mais aussi un autre lui-même. Telle serait alors, si nos raisons sont fondées, l'origine de l'ambiguïté tassesque si souvent relevée per les critiques.

Quoi qu'il en soit, la *Jérusalem délivrée* nous a permis de vérifier que l'érotisme est bien ce qui, dans la conscience de l'homme, met l'être en question dans la mesure où l'expérience érotique se confond avec l'expérience du mal, le péché de la chair, comme en témoignent les amours de Rinaldo et d'Armida vécues comme la transgression d'un interdit. Si l'on excepte l'amour conjugal de Gildippe et Odoardo et, dans une

(46) Cf. VI, 54: "la pugna orribile"; VII, 52: "le chiome sanguinose orrende"; VII, 118: "assalto orrendo"; VII, 20: "l'orror de le morti"; VIII, 32: "ne la sanguigna orribile mistura"; VIII, 85: "macchine conteste orrende e gravi"; IX, 25: "l'elmo orrido"; IX, 93: "L'orror, la crudeltà..." XI, 40: "Le percosse orrende" (id. XX, 103); XIX, 31: "tutto del sangue ostile orrido e molle", etc...

(47) Cf. VI, 48: "Vinta da l'ira è la ragione e l'arte" (cf. II, 19, II, 25; VI, 34, 36, 39, 44, 48; VII, 42, 53, 75, 106, 112, 117; IX, 28, etc...). Pour la fureur, cf. VI, 34, 38, 39, 41, 48, 55; VII, 9, 39, 56; VII, 62; IX, 22, 50, 63, etc... Il en résulte une véritable ivresse de sang: cf. "cupidigia di sangue" (VII, 50); "La fera coppia... ebra di sangue" (IX, 94); "avido pur di sangue" (X, 2); "l'appetito del sangue" (XX, 54), etc...

moindre mesure, d'Olindo et Sofronia, toutes les formes de la passion sont condamnées comme autant de formes d'aliénation mettant en cause le salut de l'homme en le détournant du chemin de la vertu:

"... in cima a l'erto e faticoso colle
de la virtù riposto è il nostro bene.
Chi non gela e non suda e non s'estolle
da le vie del piacer, là non perviene" (XVII, 61).

L'érotisme de la *Jérusalem délivrée* s'inscrit donc bien à l'intérieur d'une problématique du bien et du mal typiquement chrétienne. C'est pourquoi il ne s'exprime ouvertement que dans l'épisode des amours de Rinaldo et d'Armida, les autres si situant, à cet égard, au niveau de l'ambiguïté. Cette ambiguïté tient non seulement à l'ambivalence du vocabulaire amoureux mais au transfert de la violence sexuelle sur la violence guerrière. Le monde de la violence est en effet un univers sadique qui, dans le poème, se manifeste par la fureur des guerriers, le thème du sang et celui des larmes, le désir de tuer étant l'équivalent d'une activité sexuelle. C'est pourquoi l'on peut dire que le monde de la *Jérusalem délivrée* est un monde fortement érotisé, un monde où la passion amoureuse et guerrière domine du début à la fin qui a des couleurs d'apocalypse sanglante.

N. JONARD