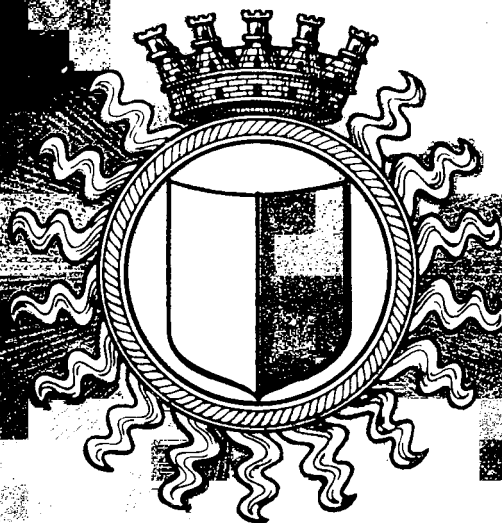




BERGOMVM



STVDI TASSIANI

N. 24

A. 1974

N. 1 - 2

B E R G O M V M

BOLLETTINO DELLA CIVICA BIBLIOTECA

S O M M A R I O

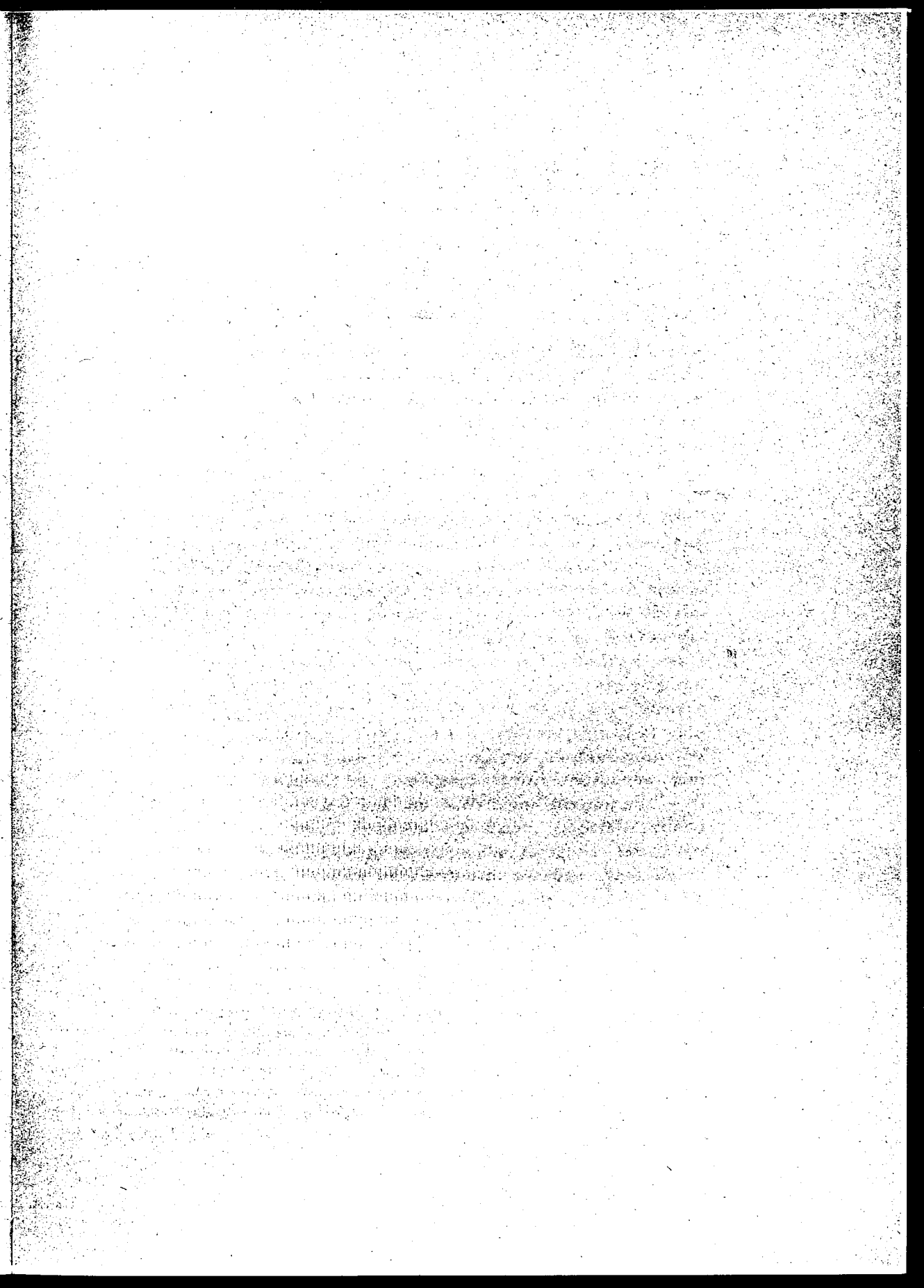
	Pagine
A. TORTORETO: <i>A XXV anni dalla morte dell'Avv. Luigi Locatelli (1872-1849)</i>	5-6
SAGGI E STUDI	
N. JONARD: <i>Le temps dans la « Jérusalem délivrée »</i>	7 22
A. DI BENEDETTO: <i>Veritas filia temporis (Il sonetto tassiano al tempo)</i>	23-32
A. MANETTI: <i>Le conclusioni amorose</i>	33 46
B. CERESA: <i>La prima traduzione tedesca della " Gerusalemme Liberata », ad opera di Dietrich Von Dem Werder (1626)</i> .	47 70
A. TORTORETO: <i>Ariosto e Tasso. Saggio bibliografico (1957-1974)</i>	71-78
BIBLIOGRAFIA	
A. TORTORETO: <i>Rassegna bibliografica dei recenti Studi Tassiani (1973)</i>	79-97
MISCELLANEA	
D. RADCLIFF UMSTEAD: <i>Strutture del conflitto nel dramma pastorale tassiano</i> (Trad. di Cosma Siani)	99-112
RECENSIONI E SEGNALAZIONI (a cura di B. T. SOZZI e A. DI BENEDETTO)	
	113-120
NOTIZIARIO	
	121
<i>Bibliografia Tassiana di Luigi Locatelli. Studi sul Tasso</i> (a cura di T. FRIGENI)	1781-1875

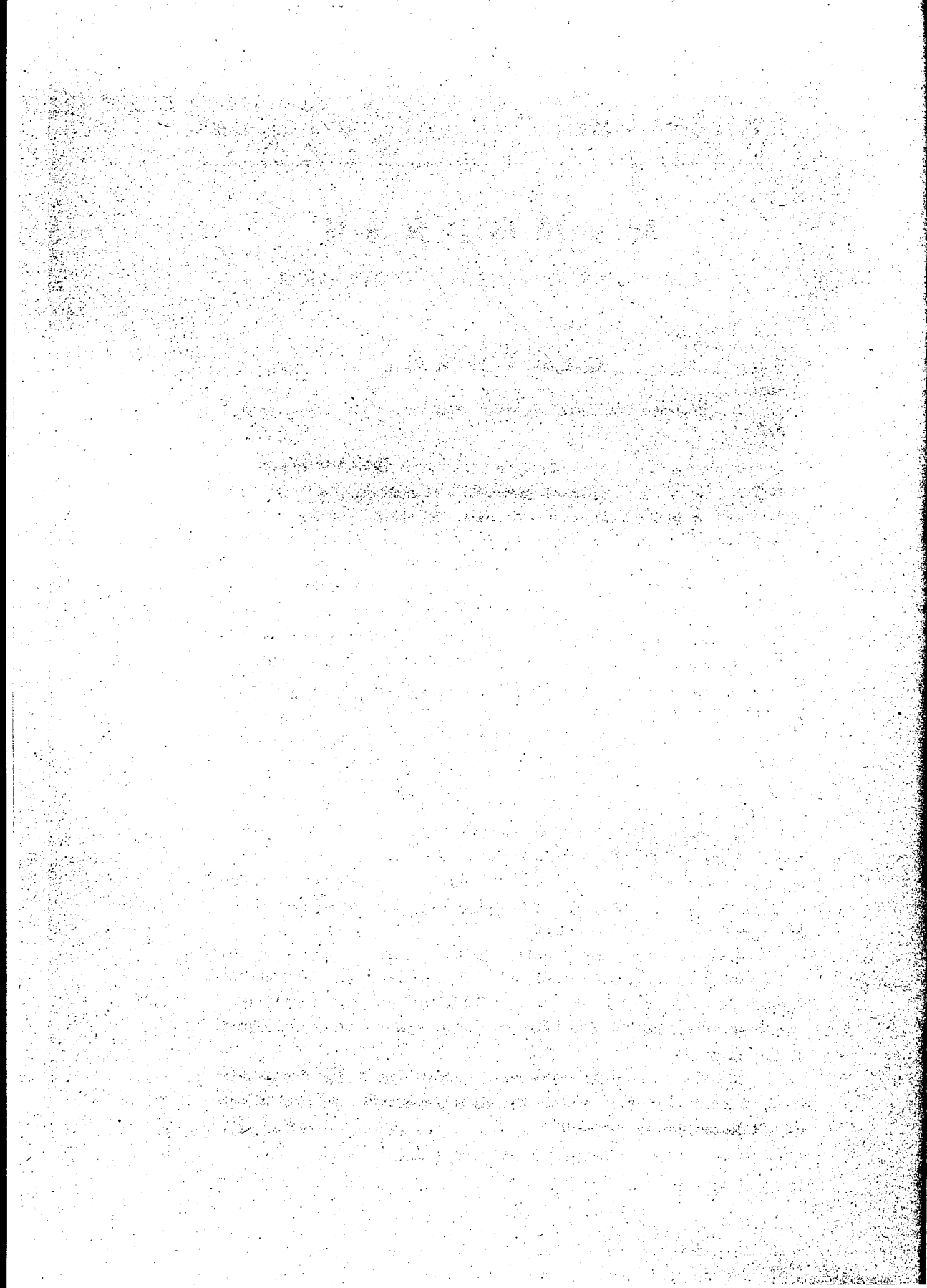
PREZZI DI ABBONAMENTO A BERGOMVM

Associazione all'annata LXV	Italia L. 2000 — Estero L. 3000
Prezzo di ogni fascicolo semplice	Italia L. 750 — Estero L. 1000
Prezzo di ogni fascicolo arretrato	Italia L. 1500 — Estero L. 2000

Per fare o rinnovare l'abbonamento si prega di far uso del C. C. Postale 17-1507 intestato: AMMINISTRAZIONE « BERGOMVM » — Bollettino della Civica Biblioteca

Piazza Vecchia, 15 — Bergamo





Questo ventiquattresimo fascicolo di Studi Tassiani si apre con un ricordo di Luigi Locatelli, e si compone di contributi di studio, di critica e di bibliografia consueti alla formula specialistica e rigorosa voluta per la nostra rivista e ad essa costantemente mantenuta.

Ricordare, nel venticinquennio della morte, Luigi Locatelli, bibliofilo e bibliografo del Tasso - anzi del Tasso - è non solo un dovere, ma una testimonianza di ricordo significativo con gli antecedenti e, in certo senso, con le origini medesime del Centro di Studi Tassiani.

La raccolta tassiana da lui tanto incrementata presso la Civica Biblioteca di Bergamo, si da renderla la più dotata e apprezzata del mondo; il suo lungo impegno di descrizione bibliografica delle edizioni del Tasso e degli "studi" sul Tasso, i cui voluminosi risultati costituiscono la Bibliografia tassiana, ordinata e ricca di ogni genere di indicazioni e di notizie, hanno costituito infatti, e continuano a costituire, appunto la ragione fondamentale del sorgere in Bergamo - collegato istituzionalmente con la Civica Biblioteca e col suo bollettino "Bergomum" - di quel Centro di Studi Tassiani che l'avv. Locatelli aveva tante volte auspicato e proposto, e che, forse, nel 1944, nel centenario della nascita di Torquato, sarebbe sorto, come egli pensava e intendeva, se non fosse stato quello un anno di guerra aspra e inibente.

L'indice del ventiquattresimo fascicolo si presenta da sé: analisi critiche e strutturali di aspetti della poesia tassiana; fortuna del Tasso; saggi bibliografici e recensioni; continuazione della Bibliografia Tassiana, sezione studi, di L. Locatelli.

Anche in questa ritornante occasione il Centro esprime i suoi vivi ringraziamenti agli studiosi collaboratori ed ai generosi sostenitori.

INVESTIGATION

REPORT OF THE COMMISSIONER OF THE BUREAU OF INVESTIGATION

INVESTIGATION OF THE ACTS OF VIOLENCE COMMITTED BY THE
MEMBERS OF THE KLU KLUX KLAN IN THE STATE OF MISSISSIPPI
DURING THE YEAR 1944

REPORT OF THE COMMISSIONER OF THE BUREAU OF INVESTIGATION
INVESTIGATION OF THE ACTS OF VIOLENCE COMMITTED BY THE
MEMBERS OF THE KLU KLUX KLAN IN THE STATE OF MISSISSIPPI
DURING THE YEAR 1944

REPORT OF THE COMMISSIONER OF THE BUREAU OF INVESTIGATION
INVESTIGATION OF THE ACTS OF VIOLENCE COMMITTED BY THE
MEMBERS OF THE KLU KLUX KLAN IN THE STATE OF MISSISSIPPI
DURING THE YEAR 1944

REPORT OF THE COMMISSIONER OF THE BUREAU OF INVESTIGATION
INVESTIGATION OF THE ACTS OF VIOLENCE COMMITTED BY THE
MEMBERS OF THE KLU KLUX KLAN IN THE STATE OF MISSISSIPPI
DURING THE YEAR 1944

REPORT OF THE COMMISSIONER OF THE BUREAU OF INVESTIGATION
INVESTIGATION OF THE ACTS OF VIOLENCE COMMITTED BY THE
MEMBERS OF THE KLU KLUX KLAN IN THE STATE OF MISSISSIPPI
DURING THE YEAR 1944

S A G G I E S T U D I

LE TEMPS DANS LA « JÉRUSALEM DÉLIVRÉE »

Le thème du temps dans la *Jérusalem délivrée* n'a, à notre connaissance, fait l'objet d'aucune étude particulière, même si son importance n'a pas échappé à la perspicacité de critiques aussi avertis que G. Getto qui, dans son livre *Nel mondo della « Gerusalemme »*, a fait de nombreuses remarques pertinentes à ce sujet. Notre propos sera donc modeste : partir des observations antérieures éparses dans les différents ouvrages pour arriver à une synthèse permettant de donner une interprétation globale du sentiment du temps chez un poète aussi angoissé que l'était le Tasse par l'instabilité des choses de ce monde.

Il n'a en effet échappé à personne à quel point il avait durement senti peser sur lui les servitudes du temps, à preuve son hypocondrie et sa mélancolie placées sous l'emprise du passé, son sentiment de culpabilité, ses appréhensions de l'avenir, bref toutes ces manifestations d'une conscience déroutée seule en face des forces de mort. Ce sont là, dira-t-on, les symptômes d'une perception perturbée de la durée propres à une conscience malade. C'est vrai, mais nous n'aurons garde d'oublier que le Tasse n'était pas le seul, à son époque, à être pénétré de la mutabilité de la nature de l'homme aussi bien que des institutions. Il est le contemporain de Spenser qui voyait « toujours tourner la roue du changement qui régit les affaires humaines »⁽¹⁾, de Shakespeare qui affirmait dans *Henri IV* que nous sommes les sujets du temps⁽²⁾ et de Ronsard qui écrivait un *Discours de l'Altération et Change des choses humaines* (1569). Que l'on considère ou non le discours du Tasse sur le temps comme la parole morbide d'un paranoïque, nous devons nous interroger sur le sens de ce discours. C'est ce que nous avons essayé de faire en étudiant la place du temps dans la *Jérusalem délivrée*.

(1) Cf. P. REYER, *Essai sur les idées dans l'oeuvre de Shakespeare*, Paris, Didier, 1947, p. 291.

(2) « We are time's subjects and time bids be gone » (I, 3). Sur ce sujet, voir l'ouvrage cité ci-dessus, p. 385 sqq.

Dans le poème, le temps est d'abord une réalité objectivement mesurable, le premier point de repère étant fourni dès la strophe 6 du chant I :

« Già 'l sesto anno volgea, ch'in oriente
passò il campo cristiano a l'alta impresa ».

A partir de là les épisodes sont situés les uns par rapport aux autres par référence à différents moments de la journée. Les deux premiers chants nous fournissent un exemple qui vaut pour tous les autres. L'ange Gabriel, envoyé par Dieu, arrive au camp des croisés avec l'aurore :

« Sorgeva il novo sol da i lidi eoi,
parte già fuor, ma 'l più ne l'onde chiuso ».

Il exhorte Godefroy à reprendre le combat. Celui-ci rassemble aussi-tôt ses compagnons pour leur demander d'être élu chef suprême, ce qui est chose faite après l'intervention de Pierre l'Ermite. Le lendemain, c'est la revue des troupes qui commence à l'aube :

« Facea ne l'oriente il sol ritorno
sereno e luminoso oltre l'usato ».

Trente et une strophes sont consacrées à la description de la parade, après quoi Godefroy envoie un messenger à l'empereur de Constantinople. Le lendemain, les croisés se mettent en marche vers Jérusalem :

« Il dì seguente, allor ch'aperte sono
del lucido oriente al sol le porte... »

Le chant se termine sur les préparatifs d'Aladin qui renforce son dispositif de défense, mais la journée ne prend fin qu'au chant suivant quand le roi, après avoir reçu la visite d'Ismen, s'empare de l'image de la Vierge et la ramène dans sa mosquée. Ce n'est que le jour suivant qu'il s'aperçoit de sa disparition (II, 8). C'est à ce moment que s'insère l'épisode d'Olinde et de Sophronie qui se termine par l'exil des protagonistes et le bannissement d'autres chrétiens qui rejoignent d'autres croisés à Emmaüs dans l'après-midi (II, 56). De la sorte, on passe sans hiatus du camp païen au camp chrétien. Godefroy fait dresser les tentes et quand ce travail est achevé, Alète et Argant viennent en ambassade à l'heure du crépuscule :

« L'avean già tese, e poco era remota
l'alma luce del sol da l'oceano ».

Alète prend la parole; Godefroy lui répond, ce qui provoque la colère d'Argant qui déclare la guerre. Le chant prend fin avec la pleine nuit (II, 94 sqq).

L'étude de ces deux, chants nous permet de constater que la journée n'est l'unité de mesure ni des épisodes ni des chants dont la durée est extrêmement variable. Si le premier comprend trois journées, le second ne dépasse pas une journée et demie et l'épisode le plus important (41 strophes) n'excède pas une matinée. La durée du discours est donc loin de coïncider avec la durée de l'action. Il se passe fort peu de choses les trois premiers jours — surtout des discours — alors que les jours suivants sont on ne peut plus remplis. Cela signifie que l'utilisation du temps est purement subjective. Il n'a pas de réalité propre. Nous n'en voulons pour preuve que le début du chant II :

« Mentre il tiranno s'apparecchia a l'armi,
soletto Ismeno un dì gli s'appresenta... ».

Il y a une contradiction évidente entre *mentre*, qui indique la durée, et *un dì*, qui intervient à l'intérieur de cette durée comme si elle se prolongeait plusieurs jours alors qu'elle n'est que la suite de l'action qui a débuté au chant précédent. En verite, le temps historique ne fait ici rien à l'affaire. Le temps de la *Jérusalem délivrée* n'est pas celui des horloges. Le poème est une fable rythmée par un temps fabuleux.

On peut le vérifier notamment au chant X qui s'ouvre sur un adverbe suivi d'un gérondif indiquant la continuité: « Così dicendo... » (3). Le chant précédent s'était en effet terminé sur les paroles rageuses de Soliman obligé de battre en retraite. Il s'en retourne donc « per quella via ch'è più deserta e sola » (X, 3) en direction de l'Egypte et ne consent à faire une halte qu'à la tombée de la nuit:

« Poi quando l'ombra oscura al mondo toglie
i vari aspetti e i color tinge in negro,
smonta... » (X, 5).

Il s'endort quand toutes les choses se trouvent « ne la più alta notte » (X, 6). C'est alors qu'Ismen lui apparaît en songe pour l'exhor-

(3) Voir à ce propos les remarques de G. Getto qui a étudié ces passages d'un chant à l'autre dans son livre *Nel mondo della « Gerusalemme »*, Firenze, Vallecchi, 1968, p. 264 sqq.

ter à revenir à Jérusalem (X, 8). Il se réveille et aperçoit le magicien avec lequel il échange quelques mots (X, 9-13) et c'est déjà le matin :

« Quinci veggendo omai ch'Apollo inaura
le rose che l'aurora ha colorite... » (X, 14).

Il est clair que la durée se contracte ou s'élargit selon les nécessités du récit. Ce sont le plus souvent les dialogues qui occupent un espace de temps hors de proportion avec leur durée réelle. Discours ou monologues semblent par conséquent avoir pour fonction de dilater le temps, mais en fait il n'y a pas de durée véritable. Le Tasse ne s'intéresse pas au temps pour lui-même mais pour ce qu'il renferme, si bien que nous sommes en présence d'une série de séquences temporelles qui correspondent aux moments importants de l'action.

Il serait vain, en effet, de vouloir mesurer la durée de l'ensemble du récit qui nous entraîne dans le monde intemporel du merveilleux avec Ismen qui emporte Soliman sur son char « veloce sì che di volar gli è aviso » (X, 17). Une fois de plus, c'est un dialogue, celui entre le magicien et son passager, qui est chargé de donner l'impression de l'écoulement du temps (st. 18-24). Arrivé devant le camp des croisés, Soliman, à la vue du spectacle de désolation et de mort qui s'offre à lui, veut se précipiter, mais Ismen le retient et le conduit jusque sur la montagne de Sion (st. 25-28). Là les deux hommes pénètrent dans une grotte secrète qui les conduit à la salle du trône où Aladin tient conseil (st. 29-56). L'épisode, dont la durée est fonction de la vitesse inconnue du char d'Ismen, ne saurait évidemment être précisée, se termine platement par ce diptique :

« Così a conciglio il palestin tiranno
e 'l re de' Turchi e i cavalier qui stanno ».

D'une façon plus maladroite encore on revient à Godefroy, un simple *ma* servant de transition (st. 57). Le chef des croisés entend alors de la bouche de Guillaume le récit de son séjour chez Armide et de sa délivrance par Renaud (st. 60-72); à la suite de quoi Pierre l'Ermite prend la parole pour prédire la gloire des Estes et la nuit tombe avec la dernière strophe :

« Sorge intanto la notte, e 'l velo nero
per l'aria spiega e l'ampia terra abbraccia ».

C'est une des rares fois où, à quatre strophes près, la durée d'un chant coïncide avec celle de la journée ⁽⁴⁾, mais cette coïncidence

(4) Sur ce sujet, voir G. GETTO, *op. cit.*, p. 263.

est purement artificielle, d'ordre vraisemblablement structurel, car nous sommes à la moitié du poème quand, avec le retour de Renaud, le vent de l'histoire va tourner ⁽⁵⁾ en faveur des croisés ⁽⁶⁾. C'est pourquoi l'affirmation d'E. Raimondi que, « nella *Liberata*, il tempo, il sentimento della stagione e dell'ora, è un protagonista piuttosto che una comparsa occasionale » ⁽⁷⁾ semble devoir être nuancée.

En effet, l'alternance du jour et de la nuit si souvent remarquée par les critiques ne nous paraît pas être à l'origine d'un rythme temporel dans la *Jérusalem délivrée* ou alors il faut considérer que ce rythme est très discontinu. Il serait, croyons-nous, préférable de parler d'a-rythmie. Quant aux saisons, elles ne jouent pratiquement aucun rôle, ne serait-ce que parce que l'histoire se déroule sur un court laps de temps, pendant l'été. C'est pourquoi ce qui fait la poésie des nuits et des aurores, c'est qu'elles servent essentiellement de commentaire lyrique à l'action ou de contrepoint musical en quelque sorte à l'état d'âme des personnages. Elles interviennent dans la structure générale du poème mais pas nécessairement dans le découpage des scènes. Cela peut arriver mais ce n'est pas la règle générale qui, en l'occurrence, nous semble être le changement de lieu. Dans cette perspective, c'est surtout le rapport espace-temps, si bien étudié par G. Getto, qu'il faut prendre en considération. Il suffit, pour s'en rendre compte, d'examiner le chant VI qui est en grande partie occupé par la longue nuit d'Herminie.

En effet, l'adversatif *ma* sert de charnière entre les deux chants et permet de passer du camp des croisés à celui des païens retranchés à l'intérieur de la ville (« Ma d'altra parte... »). Aladin autorise Argant à se battre en duel. Tancrede relève le défi (st. 24-25) mais se laisse distraire par l'arrivée de Clorinde (st. 26-27), si bien qu'Othon prend sa place et se fait faire prisonnier (st. 28-35). C'est alors que Tancrede se reprend (st. 36-37) et qu'a lieu le combat que la nuit interrompt :

« tempo è da travagliar mentre il sol dura,
ma ne la notte ogni animale ha pace » (st. 52)

(5) Notons que le Tasse ne tire pas parti de cette nuit comme il sait la faire en d'autres lieux (cf. G. GETTO, *op. cit.*, p. 266).

(6) Cela s'explique peut-être par le fait que cette nuit est celle de Godefroy. Or Godefroy est l'homme qui veille et qui médite pendant que les autres dorment. Voir aussi: III, 71.

(7) E. RAIMONDI, *Vitalità del Tasso*, in *Convivium*, 1960, p. 587.

Habilement, le Tasse nous fait ensuite entendre les commentaires du public qui s'interroge sur l'issue du duel le lendemain, ce qui permet de s'arrêter à celle qui a plus que tous des raisons de s'inquiéter :

« Ma più di ciascun altro cui ne cale,
la bella Erminia... » (st. 55).

Il nous fait alors connaître ces raisons par une sorte de flash-back qui nous explique l'origine de son amour pour Tancredi et sa présence à Jérusalem (st. 56-62). Nous sommes ainsi ramenés au présent et à son état d'âme (st. 64). Elle s'endort mais un cauchemar où elle entend son bien-aimé l'appeler à l'aide la réveille (st. 65). Elle songe à aller le rejoindre pour le soigner (st. 66-69); elle hésite, combattue entre l'honneur et l'amour (st. 70-76) et incertaine sur la façon de quitter Jérusalem (st. 77-78); enfin elle se décide à prendre l'armure de Clorinde (st. 79-88) et elle part (st. 89):

« e la notte i suoi furti ancor copria,
ch'a i ladri amica ed a gli amanti uscia ».

A partir de ce moment-là, le thème de la nuit revient comme un leit-motiv, soit pour exprimer la peur (st. 94), soit pour éclairer le tableau (st. 103). Le chant ne se termine pas avec la nuit qui se prolonge au chant suivant pendant toute la fuite d'Herminie. La nuit a donc une fonction structurelle dans la mesure où elle partage le chant en deux en mettant fin au duel de Tancredi et d'Argant qui a suffi à occuper la journée, mais elle a plus encore une valeur lyrique, tantôt tragique - le songe -, tantôt dramatique - la sortie de Jérusalem -, tantôt sentimentale - l'effusion d'Herminie devant les tentes des croisés. L'unité de mesure de ce chant n'est pas un temps métrique, mais, un temps subjectif qui relève de la durée du discours. Intimement lié à la nature élégiaque du personnage, il résulte donc d'un choix esthético-psychologique.

Quant aux personnages, ils n'évoluent pas dans le temps. Ils évoluent dans l'espace mais restent fondamentalement eux-mêmes du début à la fin. C'est la loi du poème épique dont les héros n'ont pas encore l'épaisseur psychologique que leur donnera le roman. Les uns et les autres, païens et chrétiens, sont porteurs d'un destin fixé de toute éternité par Dieu qui préside à toutes choses :

« Seda colà dond'Egli e buono e giusto
dà legge al tutto e 'l tutto orna e produce
sovra i bassi confin del mondo angusto,

ove senso o ragion non si conduce;
 e de l'Eternità nel trono augusto
 risplendea con tre lumi in una luce.
 Ha sotto i piedi il Fato e la Natura,
 ministri umili, e 'l Moto e Chi 'l misura,
 e 'l Loco e Quella che, qual fumo o polve,
 la gloria di qua giuso e l'oro e i regni,
 come piace là su, disperde e volve,
 né, diva, cura i nostri umani sdegni » (IX, 56-57).

Ainsi l'existence d'un destin providentiel — qu'on nous passe cette alliance de mots — explique que la psychologie des personnages ne relève pas de la structure du temps qui reste purement contingent. Ou bien, comme Godefroy, ils n'ont pas d'histoire, ou bien ils sont incapables de se construire une histoire. C'est ce qui se passe notamment dans les aventures amoureuses qui sont autant de rendez-vous manqués, car ce qui domine dans la *Jérusalem délivrée*, c'est moins la Providence que le jeu du hasard et du destin. Cela ne signifie pas que tous ces personnages se définissent en dehors de toute relation temporelle. Herminie, par exemple, « che nudrisce nel sen l'occulto foco / di memoria via più che di speranza » (VI, 60), vit plus dans le passé ou dans l'avenir que dans le présent ⁽⁸⁾, tout comme Soliman mais pour des raisons différentes ⁽⁹⁾. Seulement, dans les deux cas, cette dimension psychologique est donnée dès le départ. Le poème ne fait que l'objectiver en un destin, dramatique pour l'une, tragique pour l'autre.

Cette différence tient, nous semble-t-il, non seulement à la nature tout à fait opposée des deux personnages mais à la présence ou à l'absence de l'amour dans leur existence. L'amour est en effet la grande affaire des chrétiens dans la *Jérusalem délivrée*. C'est par rapport à lui qu'ils se déterminent; c'est lui qui met leur honneur en jeu, qui fait qu'ils se sauvent ou qu'ils se perdent, et si le moraliste contre-réformiste y voit la racine de tout mal, le poète a tendance à y voir un bien suprême parce qu'il arrache l'homme à sa solitude. L'image du paradis qu'il nous offre, c'est celle d'un amour partagé. Aussi n'est-il pas étonnant que l'amour soit lié au sentiment du temps qui, dans le poème, apparaît comme la pierre de touche de toutes choses.

(8) Cf. G. GETTO, *op. cit.*, p. 159.

(9) *Ibidem*, p. 97.

On le voit bien en effet dès le chant IV lorsqu'Armide vient séduire les croisés. Elle n'a pas à sa disposition d'autre philtre que son charme naturel et la rouerie de son sexe qui a su élever la coquetterie au niveau d'un grand art. Tous les chevaliers sont pris « d'un piacer tenace e forte » (V, 61), ce plaisir qu'en bon épicurien le Tasse identifie avec l'amour. Un seul résiste et c'est Godefroy qui nous est présenté comme un ascète qui, ayant déjà fait le tour des vanités de ce monde, est engagé sur le chemin du ciel :

« In van cerca invaghirlo, e con mortali
dolcezze attrarlo a l'amorosa vita,
ché qual saturo augel, che non si cali
ove il cibo mostrando altri l'invita,
tal ci sazio del mondo i piacer frali
sprezza, e se 'n poggia al Ciel per via romita,
e quante insidie al suo bel volo tende
l'infido amor, tutte fallaci rende » (V, 62).

D'emblée, donc, l'amour est rangé non seulement parmi les plaisirs éphémères mais les plaisirs mortels qui mettent en jeu le salut de l'homme. Au regard d'un homme pieux comme Godefroy l'amour n'est rien confronté à l'éternité. La pensée pleine de Dieu, nul obstacle ne peut le détourner de sa route :

« Né impedimento alcun torcer da l'orme
pote, che Dio ne segna, i pensier santi » (V, 63).

Par rapport à lui, paragon de vertu, l'histoire des autres croisés n'est autre que celle d'un dévoiement.

Le cas le plus exemplaire est évidemment celui de Renaud qui se fera réprimander par Pierre l'Ermitte pour s'être égaré sur le chemin de la vertu :

« Signor, non sotto l'ombra in piaggia molle
tra fonti e fior, tra ninfe e tra sirene,
ma in cima a l'erto 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).

Il n'y a donc pas de doute sur la signification morale de l'épisode majeur des amours de Renaud et d'Armide, mais ce qui nous importe de voir, c'est ce que représente cette tentation à laquelle a succombé le soldat du Christ.

Le séjour de la magicienne est une image mythique du paradis. Il a toutes les caractéristiques des représentations édéniques, à commencer par l'éternité. L'île Fortunée sur laquelle se trouve le palais d'Armide est un lieu où elle mène avec Renaud « in perpetuo april molle amorosa vita » (XIV, 71). L'amour — c'est bien connu — abolit le temps. Dans les bras de la magicienne, Renaud, dans un éternel printemps vit un éternel amour ⁽¹⁰⁾:

« Sovra lui pende; ed ei nel grembo molle
le posa il capo, e 'l volto al volto attolle,

e i famelici sguardi avidamente
in lei pascendo si consuma e strugge.
S'inchina, e i dolci baci ella sovente
liba or da gli occhi e da le labbra or sugge,
ed in quel punto ei sospirar si sente
profondo sì che pensi: "Or l'alma fugge
e 'n lei trapassa peregrina" ... » (XVI, 18-19).

L'amour est bien ce plaisir voluptueux qui s'est fait « domo / sovra i sensi di lui possente e forte » (XIV, 65). A ce moment-là, la conscience aliénée ne perçoit plus l'existence de la durée. Dans cette extase délicate, le héros, affranchi de l'ordre du temps, est un homme sans mémoire.

On sait comment il en est arrivé là. Il a trop écouté le chant ensorceleur de la sirène du plaisir. Ce chant est un hymne au plaisir qui se fonde tout d'abord sur la vanité de la gloire et de la vertu :

« O giovenetti, mentre aprile e maggio
v'ammantan di fiorite e verdi spoglie,
di gloria e di virtù fallace raggio
la tenerella mente ah non v'invoglie! » (XIX, 62)

De la vertu Renaud s'en est jusqu'ici moins soucie que de la gloire. C'est même pour cela qu'il a quitté le camp des croisés :

« Parte, e porta un desio d'eterna ed alma
gloria ch'a nobil core è sferza e sprone » (V, 52)

Apparemment, le Tasse ne le blâme pas, ce qui est confirmé par l'épisode de la sirène puisque c'est une voix mensongère qui s'en prend

(10) Sur ce paysage éternel, voir aussi le chant XV, st. 53 (« Aure fresche mai sempre ed odorate / vi spiran con tenor stabile e certo... ») et le chant XVI, st. 10 (« co' fiori eterno il frutto dura, / e mentre spunta l'un, l'altro matura »).

au sentiment de la gloire. Il faut cependant le distinguer du sentiment de la renommée qui n'est qu'une vaine idole :

« La fama che invaghisce a un dolce suono
voi superbi mortali, e par sì bella,
è un'eco, un sogno, anzi del sogno un'ombra,
ch'ad ogni vento si dilegua e sgombra » (XIV, 63).

Le chant se termine par une invitation à jouir des plaisirs de la vie (XIV, 64).

Cette invitation est fondée sur la brièveté de la jeunesse reprise, entre autres, des poètes de la Renaissance ⁽¹¹⁾ :

« Folli, perchè gettate il caro dono
che breve è sì, di vostra età novella? » (XIV, 68)

La même idée est reprise au chant XVI par le perroquet qui développe le thème traditionnel du *carpe diem* :

« — Deh mira — egli cantò — spuntar la rosa
dal verde suo modesta e verginella,
che mezzo aperta ancora e mezzo ascosa,
quanto si mostra men, tanto è più bella.
Ecco poi nudo il sen già baldanzosa
dispiega; ecco poi langue e non par quella,
quella non par che desiata inanti
fu da mille donzelle e mille amanti.

Così trapassa al trapassar d'un giorno
de la vita mortale il fiore e 'l verde;
né perché faccia indietro april ritorno,
si rinfiora ella mai, né si rinverde.
Cogliam la rosa in su 'l mattino adorno
di questo dì, che tosto il seren perde;
cogliam d'amor la rosa: amiamo or quando
esser si puote riamato amando » (XVI, 14-15).

(11) Le thème, à dire vrai, se trouve déjà dans la poésie érotique et bachique des poètes de Lesbos et de l'Ionie, dans les odes d'Alcée et d'Anacréon et de bien d'autres poètes encore de l'antiquité, mais il a connu un regain de faveur à la Renaissance grâce à des poètes comme Laurent et le Politien. Ce thème est trop connu pour que nous y insistions. Aussi nous bornerons-nous à renvoyer à la thèse d'IDA MAIER, A. Politien. *La formation d'un poète humaniste*, Paris, Droz, 1966, p. 263 sqq.

Depuis les élégiaques latins, c'est la même chanson d'amour qui toujours recommence, la même exhortation à cueillir sans tarder les roses de la vie, comme si vivre et aimer n'était qu'une seule et même chose. Et pourtant, replacé dans l'ensemble du poème, l'épisode ne laisse pas d'étonner par son ambiguïté.

En effet, l'amour apparaît à la fois comme l'image d'un bonheur éternel et néanmoins transitoire puisqu'il faut se hâter de ne point le laisser échapper. De même, si l'on comprend qu'une « *magica larva* » (XIV, 61), qualifiée par ailleurs d'« *empia* » (65), fasse de la vertu un mirage trompeur, on comprend mal qu'elle mette également en cause la gloire et la renommée qui font partie de ces « *piacer frali* » dont Godefroy s'est détourné. R. Ramat parle à ce sujet d'un « *nuovo De contemptu mundi* » (12), ce qui est pour le moins étrange quand on sait que c'est la sirène du plaisir qui le prononce. Car enfin, dans la perspective chrétienne qui est celle du poème, c'est la sirène qui a raison comme le prouve, notamment, le passage où le Tasse nous montre le trône de Dieu avec, au-dessous de lui, la Fortune qui, « *qual fumo o polve, / la gloria di qua giuso e l'oro e i regni, / come piace là su, dispende e volve* » (IX,57). La gloire, sujette aux caprices de la Fortune, est une valeur trop instable pour qu'on puisse s'y arrêter. Il faut y ajouter le sentiment de l'honneur qui, comme l'a remarqué G. Getto, tend à se confondre, dans la *Jérusalem délivrée*, avec celui de la gloire (13). A Renaud, qui s'est rebellé devant la décision de Godefroy, Tancredi tient ce langage :

« Di transitorio onor rispetti vani,
che qual onda del mar se 'n viene e parte,
potranno in te più che la fede e 'l zelo
di quella gloria che n'eterna in Cielo? » (V, 46).

Faut-il donc croire que la sirène mêle le vrai et le faux et s'exprime comme un moraliste chrétien pour mieux tromper Renaud qui avait déjà entendu la même leçon de la bouche de Tancredi? Nous ne le pensons pas. Il nous semble qu'elle établit plutôt une hiérarchie au sommet de laquelle se trouvent les plaisirs des sens. De cette façon déguisée ou, si l'on préfère, équivoque, le Tasse place l'amour au-dessus de tout en nous avertissant que ce qu'il gagne en intensité il

12) R. RAMAT, *Per la storia dello stile rinascimentale*, Messina, D'Anna, 1963, p. 222.

(13) G. GETTO, *op. cit.*, p. 29.

le perd en durée, si bien que, finalement, c'est le sentiment de l'instabilité qui domine et l'emporte sur toute autre considération :

« Quanto è vil la cagion ch'a la virtude
umana è colà giù premio e contrasto!
in che picciolo cerchio e fra che nude
solitudini è stretto il vostro fasto!
Lei come isola il mare intorno chiude,
e lui, ch'or ocean chiamat'è or vasto,
nulla eguale a tai nomi ha in sé di magno,
ma è bassa palude e breve stagno » (XIV, 10).

Ces paroles d'Ugon apparu en songe à Godefroy replacent toutes choses dans leur juste perspective. La grandeur de l'homme n'est rien mesurée à l'infini de l'espace, de même que tout ce qu'il construit de durable sur cette terre n'est rien comparé à l'infini du temps.

Nous touchons ici à ce qui fait « l'aspra tragedia de lo stato umano », mais ce n'est pas aux chrétiens qu'il revenait de l'exprimer, trop occupés qu'ils étaient à courir derrière le mirage de l'amour. Il y a, il est vrai, l'admirable strophe qui chante l'élégie de la caducité :

« Giace l'alta Cartago : a pena i segni
de l'alte sue ruine il lido serba.
Muiono le città, muino i regni,
copre i fasti e le pompe arena ed erba,
e l'uom d'esser mortal par che si sdegni :
oh nostra mente cupida e superba! » (XV, 20)

Cette méditation sur Carthage, au cours du voyage fantastique de Charles et d'Ubalde transportés sur le navire de la Fortune, est un des nombreux exemples qui montrent l'intervention directe de l'auteur dans le discours épique. Cela seul suffirait à nous indiquer que, sous l'aspect conventionnel du thème, se cache un sentiment profond qui correspond à la vision du monde du poète. Il ne nous paraît pas excessif de dire que la disparition de Carthage préfigure la chute de Jérusalem, car le sujet du poème est bien la conquête de la ville sainte, une conquête qui ne peut avoir lieu qu'au prix d'une destruction par le feu et le sang. C'est une conquête qui ne fonde rien et l'on pressent qu'un jour ou l'autre Jérusalem n'échappera pas à la loi de l'instabilité universelle.

Ce n'est pas un hasard, en effet, comme l'a remarqué G. Getto, si la chute de Carthage « e l'alte sue ruine » est mise en relation avec

la naissance du détroit de Gibraltar grâce à une « alta ruina », un cataclysme naturel (XV, 22), ce qui nous vaut ce soupir mélancolique en fin de strophe « tanto mutar può lunga età vetusta! ». Le mot *ruina* est par ailleurs une de ces « parole-tema o parole-mito » fort bien analysées par M. Fubini (14), employé tantôt pour évoquer les restes d'une grandeur écroulée, tantôt l'action de transformation d'une force naturelle ou humaine. Comment, dès lors, ne pas penser que c'est elle qui donne sa pleine signification à ce voyage dans l'espace quand on s'aperçoit que c'est sur cette idée de changement que commence le récit de la navigation?

« e tosto a Gaza si trovò vicina
che fu porto di Gaza anticamente,
ma poi, crescendo de l'altrui ruina,
città divenne assai grande e possente... » (XV, 10)

Ce voyage, qui a pu paraître à d'aucuns comme l'expression d'un goût pour la géographie, est en fait une méditation sur le temps et ses métamorphoses (15). On ne saurait oublier que c'est la Fortune, « che varia e mutabil erra » (XX, 108), qui conduit la barque. On part du passé pour remonter vers l'avenir avec la prophétie des découvertes océaniques de Magellan et de Colomb célébrées comme autant de conquêtes glorieuses. L'élégie mélancolique sur la caducité des empires débouche sur un rêve de gloire :

« Tu spiegherai, Colombo, a un novo polo
lontane sù le fortunate antenne,
ch'a pena seguirà con gli occhi il volo
la fama c'ha mille occhi e mille penne.
Canti ella Alcide e Bacco, e di te solo
basti a i posteri tuoi ch'alquanto accenne,
ché quel poco darà lunga memoria
di poema dignissima e d'istoria » (XV, 32).

La Renommée triomphe du temps, cette renommée dont le Tasse nous a pourtant dit au chant précédent qu'elle n'était qu' « un'eco, un so-

(14) M. FUBINI, *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1948, p. 225.

(15) E. Donadoni l'avait bien aperçu qui écrit : « Ai due messaggeri si scopre, anche più che la storia, « il vasto cimitero del mondo », come alla Clio carducciana » (in *T. Tasso*, Firenze, La Nuova Italia, 5.a ed., 1963, p. 294).

gno ». Ce n'est pas un hasard, ici aussi, si les deux derniers vers démarquent un passage du *Trionfo della Morte* de Pétrarque. Le Tasse avait manifestement le poème présent à l'esprit bien qu'on ne retrouve pas le schéma triomphe de la Mort-triomphe de la Renommée-triomphe du Temps-triomphe de la Divinité. Par contre, il est évident que Colomb tire sa gloire de son oeuvre, mais aussi et surtout de la poésie qui exaltera cette oeuvre pour la postérité. Seul le poète finalement est capable par son art de vaincre le temps en inscrivant définitivement dans la mémoire des hommes le nom du héros.

Ce sentiment, toutefois, reste dans la *Jérusalem délivrée* un sentiment très discret, pour ne pas dire honteux, car si le Tasse se sent supérieur à celui dont il fait l'éloge — Alphonse d'Este — il ne fait pas étalage, comme à la Renaissance, de cette supériorité. Ce n'est pas de la modestie, mais du doute, une crise de confiance dans les rapports entre l'écrivain et celui qui le pensionne. Le Tasse n'a finalement aucune assurance sur une quelconque survie posthume et ce qui l'emporte dans son poème, c'est bien le sentiment tragique de l'instabilité des choses humaines comme le montrent à l'évidence les deux derniers chants où tous les guerriers semblent pris d'une véritable frénésie de massacre (XX, 56), une rage de destruction qui n'épargne ni les femmes ni les enfants (XIX, 30), une ivresse de sang qu'on ose à peine dire sacrée tant elle ressemble à un monstrueux carnage.

Or ce qui est remarquable, c'est que les personnages qui, au milieu de ce carnage, ont le plus de noblesse, ce ne sont pas les chrétiens ⁽¹⁶⁾ mais les païens, à commencer par Argant qui, brusquement, avant d'affronter Tancredi, reste un moment « sospeso (XIX, 9). Lui qui, jusqu'ici, nous avait été présenté comme une espèce de bête humaine, se met à penser à la chute de Jérusalem :

« — Penso — rispose — a la città del regno
di Giudea antichissima regina,
che vinta or cade, e indarno esser sostegno
io procurai de la fatal ruina,
e ch'è poca vendetta al mio disdegno
il capo tuo che 'l Cielo or mi destina » (st. 10)

Cette fois le mot *ruina*, inexorable dans sa brièveté même, est relevé par l'épithète *fatal* et plus encore par la valeur du superlatif *anti-*

(16) Le gentil Tancredi est une bête assoiffée de sang (XIX, 7); Renaud, « tutto del sangue ostile orrido e molle » chasse « il popolo empio » (XIX, 31); il y a même une allusion à l'avidité des croisés (XIX, 52).

chissima, un de ces autres mots-clefs de la *Jérusalem délivrée*, qu'affectionne le Tasse (17). Le destin d'Argant s'identifie à celui de Jérusalem dont la conquête signifie aussi sa perte.

Plus noble encore est Aladin, roi déchu et roi vielli, qui n'appartient déjà plus à ce monde :

« — Oimè, — risponde — oimè, che la cittade
strugge dal fondo suo barbaro sdegno,
e la mia vita e 'l nostro imperio cade.
Vissi, regnai; non vivo più, né regno.
Ben si può dir: « Noi fummo ». A tutti è giunto
l'ultimo dì, l'inevitabil punto » (XIX, 40)

Avec son empire, c'est la vie qu'on lui a ôtée. Sans fanfare c'est au crépuscule d'un dieu que l'on assiste.

Mais c'est à Soliman qu'il appartenait de célébrer l'âpre tragédie de la condition humaine, Soliman qui n'a cessé, depuis son exil, de se souvenir de « l'antico scorno / e de l'imperio suo l'alte ruine » (IX, 7), Soliman qui avait interrogé Ismen :

« deh! dimmi qual riposo o qual ruina
a i gran moti de l'Asia il Ciel destina » (X, 18)

et qui s'était entendu répondre :

« Ma ch'io sopra il futuro e ch'io dispieghi
de l'occulto destin gli eterni annali,
troppo è audace desio, troppo alti preghi:
non è tanto concesso a noi mortali » (st. 19).

Il avait tout de même prédit la défaite des croisés par un homme de son sang (st. 22). Tout, donc, concourt à faire de la conquête de Jérusalem non pas un aboutissement, mais un moment de l'histoire du monde.

Ainsi, nous l'avons vu, l'étude du sentiment du temps dans la *Jérusalem délivrée* permet d'éclairer non seulement la structure du poème mais la vision du monde du Tasse. A travers le destin d'une ville, c'est en effet le destin des civilisations qui se trouve concerné, ces civilisations que nous savons — bien avant que Valéry nous l'ait appris — être mortelles. Ecrivain d'une époque de transition, qui n'a pas encore trouvé chez les critiques son assise historique, il a été

(17) Cf. G. GETTO, *op. cit.*, p. 295.

saisi jusqu'à l'angoisse par le sentiment de l'instabilité et cela aussi bien au niveau individuel — l'aspiration à un amour qui rimerait avec toujours — qu'au niveau universel — le métamorphisme de la nature, la grandeur et la décadence des empires, la vanité des entreprises humaines. La gloire, l'honneur et la renommée n'ont pas plus de consistance que l'amour au regard de l'éternité qui, seule, peut apporter la stabilité à laquelle il aspire. Seulement, si puissante que soit cette aspiration, il n'apparaît pas dans la *Jérusalem délivrée* qu'elle soit comblée. Le Tasse, certes, est du côté de Dieu mais il n'est pas avec lui. Il parie pour l'éternité sans être sûr de gagner.

N. JONARD