K
ISSN : 2609-2484
Éditeur : Université de Lille

16 | 2026
"Clorinde: les obscurités d'une guerrière"

« IO SON CLORINDA »

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

Michel Orcel

https://www.peren-revues.fr/revue-k/1774

DOI : 10.54563/revue-k.1774

Référence électronique
Michel Orcel, « « IO SON CLORINDA » », *K* [En ligne], 16 | 2026, mis en ligne le 01 juillet 2026, consulté le 20 juillet 2026. URL : https://www.peren-revues.fr/revue-k/1774

Droits d'auteur
CC-BY

« IO SON CLORINDA »

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

Michel Orcel

PLAN

1. Récit
2. Combat
3. Lamento

NOTES DE LA RÉDACTION

Nous republions avec son aimable autorisation ce texte de Michel Orcel, paru dans son volume *Italie obscure*, Paris, Belin, 2001, désormais épuisé.

TEXTE

1 Dans le précieux dossier que forme la correspondance du Tasse durant la composition et la révision des vingt chants de la *Jérusalem libérée*, une lettre, en date du 27 avril 1575, révèle que le chant X est « plutôt le milieu du volume que de la fable, parce que le vrai milieu de la fable est au chant XIII[1] ». Conscient de bâtir une structure où l'apparente symétrie de la forme dissimulait un déséquilibre moteur (on se rappelle l'adage zen : « La vraie beauté est une rupture partielle et délibérée de la symétrie ») – le Tasse précise en effet que c'est au milieu de ce chant que s'opère le retournement de la fortune, qui, défavorable aux Francs jusque-là, va dès lors leur devenir propice. En termes freudiens, c'est ce qu'on peut appeler une élaboration rationnelle. Car, sur un autre plan, ce découpage de la fable suggère que, si le vrai centre du poème est le chant XIII, quelque chose doit s'achever au chant XII. Suggestion d'autant moins hasardeuse que c'est là que disparaît Clorinde, l'une des deux grandes héroïnes du récit. Une autre lettre[2] nous confirme du reste *a contrario* l'importance de ce chant : alors que le Tasse, exposant à son correspondant la « fable de la *Jérusalem* », résume chaque

épisode de manière assez abondante, deux chants émergent par la brièveté de leur analyse : le chant IV, qui narre « l'assemblée des démons et l'arrivée d'Armide », et le chant XII, défini plus rapidement encore par ces mots : « Mort de Clorinde ».

2 Mais, avant de mesurer la fonction de ce chant au sein du poème et d'en suivre l'arc opératique (ce n'est pas sans raison que Monteverdi en a transposé musicalement l'épisode central), il faut évoquer ce que fut, sous l'ombre portée du Concile de Trente, la théorie tassienne du poème héroïque. Théorie tout aristotélicienne [3] qui vise à récrire les choses de l'Histoire « non comme elles furent, mais de la manière qu'elles auraient dû être ». De cette intention découle la double théorie du vraisemblable et du merveilleux ; par la *licenza del fingere* (la liberté de « feindre » dans le sens d'inventer, de créer), le poète retisse l'Histoire dans le vraisemblable universel et non dans la vérité – historique – des choses singulières. Cette théorie s'accompagne évidemment d'une critique du poème hédoniste et digressif tel qu'il avait été pratiqué par Boiardo, l'Arioste et même Bernardo Tasso, critique qui s'exprimera du reste en abyme dans le corps du poème : au chant IV (défini, comme on l'a vu, par « l'assemblée des démons et l'arrivée d'Armide »), *le programme maléfique de Satan se présente en effet comme une allégorie miniature du poème chevaleresque* :

> … Que, dispersés,
> Aillent errant certains, que d'autres meurent,
> D'autr' plongés en soins d'amour lascive
> Se fass' un dieu d'un regard, d'un sourire.
> Que retourne le fer contre son chef
> La troupe révoltée, toute en querelle [4]…

3 On ne saurait mieux résumer l'errance des chevaliers de l'Arioste, leurs amours idolâtres, leurs querelles fautives. Dans ces facteurs d'éclatement de l'armée chrétienne, le Tasse résume d'un trait les aventures dispersives des poèmes chevaleresques contre lesquels il dresse la machine du poème héroïque, qui renoue avec les préceptes de la *Poétique* et les grands modèles homérique et virgilien. Cette adhésion à l'antique est cependant plus mesurée qu'on ne pourrait s'y attendre. Le Tasse confesse ainsi qu'il ne juge pas blâmable que le poète « s'éloigne de l'imitation des Anciens, auxquels il est peut-être superstitieux de vouloir ressembler en toutes choses [5] », et surtout

récuse l'emploi de l'hen-décasyllabe blanc, que Trissino avait choisi dans son *Italia liberata* : reprenant à son compte la vieille octave chevaleresque, il refuse d'imiter l'hexamètre gréco-latin (l'Ennius italien, c'est Foscolo qui en jouera le rôle tardif) et parie sur la Mémoire musaïque du récit [6].

4 Son projet n'en reste pas moins philosophique. Mais, pour en comprendre la nature, il faut se défaire de notre conviction qu'Aristote et Platon représentent deux pôles opposés de la pensée antique. Dans l'Italie renaissante, le néo-platonisme peut couronner ou corriger l'aristotélisme padouan. Ce souci d'unir Aristote à Platon, le Tasse le confesse en plusieurs occasions. C'est ainsi que, voulant orner son poème d'un sens allégorique, il écrit par exemple à Scipione Gonzaga : « J'ai jadis lu toutes les œuvres de Platon, et maintes semences de sa doctrine me sont restées en l'esprit [...]. Je sais bien que la doctrine morale de laquelle je me suis servi dans l'allégorie est toute sienne ; mais de telle sorte qu'elle est en même temps d'Aristote [7] ». Et, de façon plus cardinale, les *Discours de l'art poétique* montrent comment le formalisme aristotélicien peut être intimement orienté en fonction de la problématique néo-platonicienne de l'Un et du multiple ; au centre de l'argumentation sur la Matière, la Forme et les ornements de l'épopée, le *Second Discours* enchâsse une étonnante période dont la beauté rhétorique ne trompe pas. C'est là que bat le cœur du poème futur :

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

> ordonnances d'années, des batailles navales ou terrestres, des prises de cités, des escarmouches et des duels, des descriptions de sécheresses et de disettes, des tempêtes, des incendies, des prodiges ; qu'on trouve ici encore des assemblées célestes ou infernales, et qu'on voie là des séditions, des discordes ; ici des erreurs, des hasards et des enchantements, là des œuvres de cruauté, d'audace, de courtoisie, de générosité, et là encore des événements d'amour, tantôt heureux ou malheureux, tantôt joyeux ou pitoyables – et que, cependant, ce poème, qui renferme une telle variété de matière, soit un, une sa forme et sa fable, et que toutes ces choses soient composées de manière que l'une regarde l'autre, qu'elles se correspondent, et que, nécessairement ou vraisemblablement, l'une dépende de l'autre, si bien qu'en retirant ou en changeant de place une seule partie, le tout s'écroule.

5 Le Monde. Tel est donc le terme auquel renvoie la métaphore du poème, « figure du Tout [8] ». Et le poème est un microcosme où l'unité se réalise non seulement par la « forme » et la « fin », mais par la composition spéculaire et le jeu de dépendance des éléments. Cela est à retenir si l'on veut entendre ce qui, par-delà les ombres éphémères du *Combattimento*, va s'opérer au sein du poème, dans la sphère idéale ou –autre empreinte platonicienne – l'Éros couvre le destin et l'identité du Héros.

6 En s'ouvrant sur la réminiscence virgilienne du *Nox erat* (« C'était la nuit et les peuples recrus / Ne reposaient encore en le sommeil »), le chant XII annonce à la fois sa couleur nocturne, sa narrativité lyrique et son ancrage dans un temps ou la production littéraire, pour divine qu'elle fût tenue, n'avait pas l'absurde prétention de créer *ex nihilo* : le capital classique étant non seulement tenu pour indispensable à la rumination créatrice, mais souvent exploité jusqu'à la traduction – toute la *Jérusalem* en témoigne, et l'on en verra plus loin quelques échantillons. À partir de cette tonalité dominante, le chant se développe sur un mode presque musical, qu'on peut résumer ainsi : une introduction (stances I à XIX), divisible à son tour en prélude, dialogue, ensemble et transition ; le récit d'Arsète (stances XX à XL) ; un intermède qu'on pourrait presque dire orchestral : c'est la destruction de la grand-tour (stances XLII à XLIX) ; puis le combat de Tancrède et Clorinde (stances L à LXXIII) ; une nouvelle transition, et aussitôt le lamento de Tancrède (stances LXXV à XCIX), sa grande

aria, si l'on peut dire, dont les deux parties s'articulent autour du sermon de Pierre l'Ermite et de la vision onirique de la béatitude de Clorinde. La clausule du chant est enfin assurée par six stances, dont les deux dernières, aux tonalités prophétiques, préparent la suite du poème.

7 En suivant un tel découpage, on voit apparaître aussitôt la structure du chant : l'ouverture, les transitions et la conclusion permettent l'enchaînement dynamique de trois épisodes, d'une valeur numérique à peu près équivalente, marqués chacun par un thème fondamental : le Récit, le Combat, le Lamento.

1. Récit

8 Lorsque Arsète entame devant Clorinde le grand récit de sa naissance obscure, le texte assume brusquement une double valeur. L'une, déclarée, est fonctionnelle et narrative : il s'agit d'éclairer *in extremis* l'origine d'une figure héroïque dont on n'a guère eu jusque-là qu'une image actuelle et emblématique, et de la charger affectivement pour conduire le lecteur à participer à sa mort. L'autre, dissimulée, est autobiographique et symbolique. Pour mieux saisir cette seconde valeur du récit, il faut revenir au premier *Discours de l'art poétique*, ou le Tasse définit le *narrare* comme le lieu « où apparaît la personne du poète », formule étrange et même ambiguë. Derrière la théorie du poème héroïque, il y a donc, latente, une théorie du récit, dont le premier axiome établit cet engagement personnel et pour ainsi dire biographique ; le deuxième axiome – défini par opposition aux principes du tragique – pose que les héros doivent recevoir « le comble de la vertu » ou « l'excès du vice », c'est-à-dire qu'ils dépouillent la psychologie « moyenne » du tragique pour assumer une qualité héroïque à l'état pur : passionnante profession de foi dans le roman anti-psychologique, si l'on veut, mais qui ne doit pas abuser : de même que le poème vise à l'Histoire, le héros tend à l'incarnation d'une puissance de la Psyché. Et l'on sait comment, sur le chemin qui conduit à l'émergence littéraire de la subjectivité [9], le Tasse annonce aussi le roman moderne.

9 L'hypothèse que nous proposons alors est la suivante : si dans le récit « apparaît la personne du poète » (et que le récit d'Arsète n'est au fond qu'une mise en abyme du récit qu'est le poème), Clorinde ne

représenterait-elle pas la figure héroïque du Tasse ? Et d'abord parce que Clorinde est l'héroïne qui va masquée. Il n'y a pas ambiguïté sur sa définition sexuelle, il y a mensonge. C'est ainsi qu'elle fait son entrée dans le poème au chant II :

> Mentre sono in tal rischio, ecco un guerriero…
> Ils sont en ce péril quand un guerrier… [10]

10 Et l'on tient peut-être là un double aveu, car, hors de son contexte, le vers pourrait signifier : « Tandis que *je* cours un tel danger, voici un guerrier [11] », comme si justement le moi en péril suscitait soudain une figure salvatrice. Indice plus flagrant de cet investissement du moi dans l'héroïne, le récit d'Arsète évoque l'arrachement à la mère dès l'enfance et les tribulations d'une vie d'exilé sous la conduite du père, expériences qui furent celles du Tasse enfant [12]. (Ajoutons, bien que l'essentiel ne soit pas là, que le mensonge sur la nature sexuelle de Clorinde pourrait être interprété comme un aveu de la bisexualité du Tasse, avérée aujourd'hui. Ironie éclairante de l'histoire, il semble bien aussi que le poète ait aimé le jeune Orazio Ariosto, le propre neveu de l'Arioste, image hautement symbolique du père et du rival littéraire.) Telle est la charge biographique qui pèse sur l'héroïne, mais ce n'est pas la seule. Dans le complexe et subtil entrelacement des symboles qui trame la *Jérusalem*, Clorinde est sans nul doute le personnage le plus intensément mythologique. Son nom, ses emblèmes, son origine, sa vie, tout paraît inconsciemment répondre à une image qui, loin de vider l'héroïne de sa vérité humaine, la fait palpiter d'une vie supérieure et tragique.

> *Mentre sono in tal rischio, ecco un guerriero […]*
> *« Io son Clorinda », disse…*
> Ils sont en ce péril, quand un guerrier […]
> « Je suis Clorinde », lui dit-elle…

11 Dans la longue lettre à Orazio Capponi de l'été 1576 que nous citions plus haut, le Tasse confesse que, s'il a respecté les noms historiques des héros francs, il a dû inventer lui-même la plupart de ceux des Sarrasins (car les véritables, ajoute-t-il, sont « variables, incertains et pleins de ténèbres »). L'assertion est d'autant plus troublante que bien des noms sarrasins sont en réalité dérivés de l'arabe ou du turc. Mais

le nom de Clorinde est bien inventé, et cette fiction est porteuse d'une certaine lumière, d'un certain sens. De fait, son étymologie (χλωρίς, tiré de χλωρός) désigne la guerrière comme la Verte ou la Pâle. Retenons les deux termes, l'un parce qu'il évoque les puissances de la nature, les bois, les « rives herbues » où Tancrède vit Clorinde pour la première fois, et l'autre parce qu'il s'incarne dans la stance de la mort : « *D'un bel pallore ha il bianco volto asperso* » (« Son blanc visage aspergé de pâleur »). Mais revenons au chant II : avant même que Clorinde ne se nomme, les spectateurs (les lecteurs) ont vu le tigre qu'elle a pour cimier sur son casque. À peine une notation, que deux rapides stances sur l'éducation virile de la jeune fille viennent renforcer sans l'éclairer :

> Seguì le guerre, e 'n esse e fra le selve
> Fera a gli uomini parve, uomo a le belve.

> [Elle] suivit la guerre : en elle et les forestes,
> Aux hommes parut beste et homme aux bestes.

12 Il faudra attendre le chant XII pour connaître la révélation ; Clorinde, enfant blanche née d'une reine « qui était noire, oui, mais le noir n'ôte pas la beauté [13] », fut sauvée de la jalousie de son père par Arsète, qui la dissimula dans une corbeille, « parmi fleurs et feuillages » ; au fond des bois, l'enfant fut miraculeusement nourrie par une tigresse. Ajoutons que Clorinde a également été sauvée des eaux, et ce détail nous ramène à l'influx virgilien de la *Jérusalem*, par l'intermédiaire de la vierge Camille, dont l'enfance exilée, l'éducation guerrière, la consécration à Diane (Camille fut nourrie du lait d'une jument et vêtue d'une peau de tigresse) et la mort même [14] font le modèle majeur de l'héroïne tassienne. Virgile :

> … Ille innare parans infantis amore
> Tardatur caroque oneri timet… [15]

13 Et le Tasse :

> Comment agir ? Tendre fardel aimé,
> Je ne veux te laisser, mais je veux vivre.

14 Un décryptage des symboles dont s'enveloppe Clorinde[16] exigerait de prendre en compte sa conception miraculeuse sous la figuration de saint Georges terrassant le dragon, qui nous renverrait au copieux matériel réuni par Frazer dans *Le Rameau d'or* à propos du culte fécondant de « Georges Vert ». Soulignons seulement que l'armure de Clorinde est blanche, blanche de cet éclat lunaire qui resplendit au chant VI ; « C'était la nuit, qui son voile d'étoiles / déployait pur et sans nulle nuée ; / déjà la lune épandait en naissant / ses rayons clairs, un gel de vives perles », lorsque Herminie, troquant, dans un chassé-croisé d'identités, sa robe contre l'armure de l'Héroïne (« *Io son Clorinda, disse* »), gravit une colline où, frappée par les rayons de l'astre, elle illumine le désert.

2. Combat

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

> Clorinde ôte son vêtement tissu
> D'argent, son beau cimier, ses armes fières,
> Et, sans plume ou décor, elle en vêt d'autres
> (Le néfaste présage !) obscures, noires…

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

17 De tous ceux qui ont évoqué la charge amoureuse et psychique du *Combattimento*, seul Pierre Jean Jouve peut nous aider dans notre recherche : « Imaginons que Tancrède, le guerrier loyal et fougueux, représente la personne consciente du poète. Imaginons que Clorinde, partie féminine de lui-même, est sa poésie, son idéal, sa psyché obscure rejoignant son âme[17]… » De cette hypothèse, ne retenons

qu'une chose : Tancrède est aussi une figure du moi. Là-dessus, la tradition s'accorde : dans le héros, le Tasse a voulu s'incarner. Mais est-ce par son origine (il vient de Campanie) ? par sa beauté, sa perfection chevaleresque ? ou bien plutôt par la tristesse et l'angoisse qui signent son entrée dans le poème :

> Vede Tancredi aver la vita a sdegno,
> Tanto un suo vano amor l'ange e martira…

> Il voit Tancrède ennuyé de ses jours,
> Tant un bien vain amour le supplicie…

18 et plus loin :

> Così vien sospiroso, e così porta
> Basse le ciglia e di mestizia piene…

> Si va-t-il soupirant, si porte-t-il
> Les yeux baissés et de tristesse pleins…

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

> Ô Nuit, qui dans ton sein obscur immense
> Et dans l'oubli renfermes si grand fait…

20 et sa subtile antithèse :

> … et qu'en leur gloire
> Brille de ta noirceur la grand' mémoire,

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

> Déjà languit l'ultime des étoiles
> Vers la prime blancheur de l'Orïent…

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

> Ses yeux fixent le ciel, et de pitié
> Soleil et ciel semblent tournés vers elle.

23 Il reste cependant à définir l'enjeu, ou la fatalité, de ce combat. Il convient, pour cela, de revenir à ce que le Tasse exposait lui-même du poème comme microcosme où l'unité se réalise par des effets spéculaires. Au sein d'une forme narrative, il va de soi que ces effets ne peuvent pas être purement symétriques, et que l'auteur doit non seulement en dévier les rayonnements, mais les intégrer dans un champ de forces actives. Si, par exemple, les héros du poème se répondent de camp a camp (Godefroy et Aladin, Ismen et Pierre l'Ermite, Tancrède et Clorinde, Renaud et Armide, etc.), des intrus viennent fausser le jeu des relations symétriques. Tel est le rôle d'Herminie, amante non aimée de Tancrède. Mais, plus encore, ce sont les « nœuds » (terme fondamental dans les *Discorsi*), qu'on a pu appeler des obstacles[18], qui vont retarder puis relancer l'action, objectivement ou au sein même des héros. Ici, c'est le dernier cas qui nous intéresse, dans les personnes de Tancrède et Renaud, car c'est en eux que l'Éros, par une série d'initiations, va conduire le poème jusqu'à la prise de la cité intemporelle. À relire la *Jérusalem* dans cette perspective, on risque fort de voir apparaître un autre texte : l'allégorisme des commentaires baroques ou la lecture romanesque du siècle dernier ne peuvent plus subsister qu'en tant que degrés inférieurs d'interprétation (même si le plaisir narratif, par exemple, doit être absolument maintenu comme composante substantielle du texte).

24 On sait donc que c'est au chant XII que disparaît Clorinde, mais a-t-on jamais noté que, de ce moment-là, le rôle de Tancrède s'éteint peu à peu pour laisser monter l'étoile de Renaud ? Un lien étrangement nécessaire lie les amours des deux guerriers. Tancrède aime la vierge guerrière, la chasseresse, mais, à chaque rencontre avec elle, ses propres facultés guerrières s'évanouissent (chants I, III, VI), et il fait l'expérience de la passivité amoureuse, cette perte du contemplatif

dans l'objet de sa contemplation : dans sa vision théophanique, Tancrède s'éprouve sans armes, sans défense, comme féminin. Il faudra qu'il affronte la jeune fille en croyant affronter un guerrier (« *un uom la stima* ») pour se comporter à nouveau en mâle et réaliser symboliquement, dans une « œuvre de cruauté » qui est aussi un « événement d'amour », son union avec elle :

> Dans le beau sein, il pousse un coup de pointe
> Qui s'immerge et, cupide, boit le sang ;
> Et, d'or vague brodée, la soubreveste
> Qui serrait, tendre et souple, les mamelles,
> S'emplit d'un fleuve chaud…

25 À l'inverse, Renaud, ensorcelé par Armide, découvre sa propre féminité comme un avilissement de ses facultés masculines : il devra s'arracher à ces liens, non seulement pour conquérir Jérusalem (dont la prise serait impossible si, « Achille du poème », il restait éloigné du camp), mais, sans qu'il le sache et le veuille, pour permettre à la magicienne de se métamorphoser en femme aimante (« *E di nemica, ella divenne amante* »). Renaud s'unit à Armide dans un lieu magique où règne la clarté, un lieu végétal, humide, un jardin, et, la quittant, il pourra la retrouver ; Tancrède, lui, va « connaître » Clorinde dans le désert et la nuit – et la (re)connaissant, il la perd :

> Tremar senti la man, mentre la fronte
> Non conosciuta ancor sciolse e scoprio.
> La vide, la conobbe, e resto senza
> E voce e moto. Ahi vista ! ahi conoscenza !

> En libérant du casque ce visage
> Lors inconnu, il sentit qu'il tremblait.
> Il la vit, la connut – et tout silence
> Il demeura. Oh, vue ! oh, connaissance !

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

27 On en arrive ainsi à cette curieuse conclusion que Renaud, l'ancêtre fabuleux des Este, est le héros terrestre du poème, alors que

Tancrède, en qui le Tasse s'est incarné, en est le héros spirituel et/ou l'anti-héros (mélancolique). C'est lui qui fait l'expérience de l'Éros théophanique, couronne plus glorieuse, mais destin plus déchirant : dans la perte de l'aimée (soi-même, ou Dieu, ou l'unité), dans le meurtre de sa propre figure héroïque, il s'exile de l'histoire, et du poème. Et c'est là peut-être une des occasions les plus favorables de saisir la nostalgie qui pèse sur la *Jérusalem*, ou le désir d'infini – déjà si romantique – ne peut se réaliser qu'en passant les portes du songe ou de la mort. La mélancolie tassienne n'est pas seulement l'expression d'une Renaissance à son déclin ou l'aveu de l'impossible désir du poète de s'égaler au prince, elle est aussi le signe d'une dépossession de l'être qui préfigure déjà la « nuit sans étoiles » de Leopardi.

3. Lamento

28 La critique italienne a accoutumé d'admettre qu'avec la mort de Clorinde s'éteint la poésie du chant XII. Et même les commentateurs les plus fins, tempérant ce jugement, reconnaissent à ce troisième mou-vement un « degré mineur d'intensité émotive, presque inévitable, du reste, après le sommet musical de l'octave funèbre [19]… » Bien qu'on puisse à bon droit se demander si cette conviction n'a pas ses lointaines racines dans la fameuse distinction crocienne entre poésie et non-poésie – et si elle ne résulte pas, plus généralement, du goût de notre époque –, elle peut au moins servir à prendre conscience d'une forte mutation stylistique entraînée par la mutation narrative.

29 S'il va de soi que, par essence, tout langage est rhétorique, il n'est pas moins clair que les formes et l'intensité des figures sont signifiantes. Si bien qu'au sein d'un discours articulé comme l'est le chant XII, la mutation ou l'accroissement subits de l'appareil rhétorique sont à analyser non seulement par rapport au récit avoué, mais encore en fonction de son symbolisme latent. Or, ici, nous avons vu que la mort de Clorinde, loin d'être une pure péripétie tragique, a valeur de rupture, d'exil, de dépossession. Et chacun peut constater, par une lecture tant soit peu attentive, que, dès les premiers mots du *lamento* de Tancrède, le texte précipite soudain l'affolement de sa rhétorique, entendue naturellement dans l'apparat classique des figures, mais aussi, et surtout, dans le dynamisme même (le rythme, « le nombre », pour parler comme le Tasse) de la poésie rimée. Une rhétorique qui

atteint non plus certains éléments du discours, comme c'était le cas jusqu'alors, mais qui contamine l'être même du texte, dans une inflation pulvérisant le sens :

> Je vivrai dans mes torts, mes souffrances,
> Ah, mes justes furies, errant et fou,
> Épouvanté d'ombres désert' et noires
> Qui devant moi dresseront mon erreur,
> Et du soleil qui dévoila mon mal
> Je fuirai le visage avec horreur.
> Je me craindrai, mais, me fuyant toujours,
> Me trouverai toujours aux alentours [20].

> […]
>
> Oh, non moins que la main, mes yeux mauvais !
> Ell' fit ces plaies ; vous, vous les contemplez !

> Et vous les contemplez sans pleurs ! Ah, que
> Mon sang ruisselle ou ne vont point mes larmes !…

30 Et Tancrède « déchire ses linges et ses blessures, / et des plaies irritées pleut un ruisseau ». On ne saurait trouver plus belle métaphore que ce jaillissement du sang comme substitut à l'écoulement des larmes, pour signifier la violence de cette substitution du délire à la langue du récit [21]. Du reste, cette irruption de la folie, ce passage d'une langue à une autre, se traduit, se trahit, par d'autres signes. Dans une étonnante lettre du 20 octobre 1576 [22], le Tasse évoque le climat d'inspiration onirique dans lequel il écrivait la *Jérusalem* :

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

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

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

32 « *Il fervor maggiore* », c'est-à-dire la fureur poétique qui est « un rapt que l'imagination exerce sur nous » (lettre du 16 janvier 1577 à Orazio Ariosto [23]). On ne peut pas être plus clair. Mais est-ce là tout ? Non, car, lorsque s'achève la première partie du monologue de Tancrède, pour préparer la vision platonicienne de la béatitude de Clorinde, le Tasse quitte jusqu'à sa propre langue et, dans le pur écho des *Géorgiques*

> (Te, dulcis coniunx, te solo in litore secum,
> Te veniente die, te decendente, canebat…

> […]
>
> Qualis populea maerens Philomela sub umbra
> Amissos queritur fetus, quos durus arator
> Observans nido implumis detraxit ; at illa
> Flet noctem ramoque sedens miserabile carmen
> Integrat et maestis late loca questibus implet), [24]

33 transcrit Virgile (via Pétrarque) dans une strophe d'une détresse et d'une sincérité telles que l'on peut y recueillir aujourd'hui un enseignement sur le « traduire » comme exercice d'une dépossession qui est – sub-stantiellement – une réappropriation de son propre chant :

> C'est elle au soir, elle au retour de l'aube,
> Que de voix lasse il clame, appelle, implore,
> Tel un oiseau à qui manant sans cœur
> Vole au nid ses petits sans plum' encore,
> Et les nuits affligées, désertes, pleure
> Et, pitoyable, emplit les bois et l'air.

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

> Au poète, en revanche, lorsqu'il parle en sa propre personne, comme quelqu'un que nous croyons être plein de divinité et ravi par divine fureur au-dessus de lui-même, il est permis de penser et de parler très au-dessus de l'usage commun, et comme avec un autre esprit et *une autre langue*. [25]

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

NOTES

1 Lettre à Scipione Gonzaga, in T. Tasso, *Lettere poetiche*, n° VI, pp. 45-49. Le mot « fable » est à entendre au sens aristotélicien de trame, de structure. Dans sa brillante introduction à la *Gerusalemme liberata* (Milan, Rizzoli, 1982), Ezio Raimondi a analysé la symbologie du poème à partir de la même indication, mais dans une direction différente de la nôtre : sa thèse s'appuie principalement sur les rapports entre chant XII de la *Jérusalem* et chant VI de l'*Énéide* et sur l'opposition entre forêt et cité.

2 Lettre à Orazio Capponi, in T. Tasso, *Lettere*, t.1, n° XVI, pp. 64-76.

3 Voir la remarquable édition que Françoise Graziani a donnée des *Discours de l'art poétique* et des *Discours du poème héroïque*, Paris, Aubier, 1997, puis Garnier, 2026. Pour plus de cohérence, nous avons cependant nous-même retraduit toutes les citations du Tasse, qu'elles soient poétiques ou théoriques.

4 Stance XVII.

5 Lettre du 30 mars 1576 à Silvio Antoniano, *Lettere*, t. I, n° XI, p. 49.

6 Jusqu'au siècle dernier, chez les gondoliers de Venise ou les bergers corses, maints touristes ont attesté qu'il avait gagné ce pari.

7 Lettre du 15 juin 1576, *Lettere*, t.1, n° XV, p. 62. Mais voir aussi la lettre n° XIV (*ibid.*), p. 58, ou, se prévalant de l'autorité du *De hominis felicitate* de Flaminio de' Nobili interprétant Proclus, le Tasse écrit : « … cette opinion est tout ensemble platonicienne et péripatéticienne ». Dans notre récent *Solitude et férocité du poème* (Nice, ARCADES AMBO éd., 2026), on verra que le Tasse ne fut pas peu influencé par Pic de La Mirandole et sa démonstration de la concordance entre Aristote et Platon.

8 L'expression est de Pierre Oster-Soussouev in *Rochers. Trente et unième poème*, Mazamet, Babel, 1982.

9 Voir « La fusion de soi » *in* Michel Orcel, *Italie obscure*, Paris, Belin, 2001.

10 *Littéralement* : « Tandis qu'ils courent un tel danger, voici un guerrier… »).

11 « Sono » est une forme vernale qui peut indiquer à la fois la 1re personne du singulier de l'indicatif présent du verbe être (« je suis ») et la 3e personne du pluriel du même temps (« ils sont »).

12 Dans sa Canzone *Al Metauro*, le poète évoque justement cet arrachement et se compare à Camille, l'héroïne virgilienne…

13 Évidente paraphrase du « *Nigra sum sed formosa* » du Cantique des cantiques.

14 C'est en voulant affronter et dépouiller Chlorée (étrange coïncidence) que Camille est frappée au sein par la javeline d'Arruns, qui « *virgineumque alte bibit acta cruorem* » (Énéide, XI, v. 804), Le Tasse traduit : « … *Il fero […]/ che vi s'immerge e 'l sangue avido beve* » (ch. XII, st. LXIV vv. 3-4). Voir également la note 12.

15 *Énéide*, XI, vv. 549-550.

16 Sur ce point, on peut consulter les informations fournies par Paolo Braghieri dans *Il testo come soluzione rituale*, Bologne, Patròn ed., 1978.

17 In *Folie et génie : le Tasse* (Montpellier, Fata Morgana, 1983).

18 Voir M. Fusco, « La question des « obstacles » dans la *Jérusalem délivrée* », in *Langues néo-latines* n° 248.

19 Ezio Raimondi, *op. cit.*

20 Littéralement : « Je me craindrai moi-même, et de moi-même / toujours fuyant, je me serai toujours proche à moi-même ». Il s'agit d'un topos antique et moderne (cf. par exemple Sénèque, *Lettres à Lucilius*, III, xxviii, 2 : « *Quaeris quare te fuga ista non adjuvet ? Tecum fugis* » (« Tu demandes pourquoi cette fuite ne te sert à rien ? C'est que tu fuis avec toi »).

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

22 À Luca Scalabrino, in *Lettere*, t. I, n° xviii. pp. 79-80.

23 *Lettere*, t. I, n° xx, p. 83.

24 Le Tasse contracte ici deux passages des Géorgiques (IV, vv. 465-466 et 511-515), médiatisés par un souvenir de Pétrarque (*Canzonniere*, cccxi, vv. 1-4).

25 *IIIe Discours de l'Art poétique*.

AUTEUR

Michel Orcel