Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques

Archives

21 | 1998

1. Pour une histoire comparée du vœu // 2. Les Cagots

La figuration du vœu

Gestes, rites, figures, à partir de la Jérusalem délivrée du Tasse

Giovanni Careri

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ccrh/2511>

DOI : 10.4000/ccrh.2511

ISSN : 1760-7906

Éditeur

Centre de recherches historiques - EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1998

ISSN : 0990-9141

Référence électronique

Giovanni Careri, « La figuration du vœu », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 21 | 1998, mis en ligne le 20 avril 2009, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ccrh/2511> ; DOI : 10.4000/ccrh.2511

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

La figuration du vœu

Gestes, rites, figures, à partir de la Jérusalem délivrée du Tasse

Giovanni Careri

- 1 L'Orient fabuleux de la première croisade, reconstitué par le Tasse à quatre siècles des événements dans sa *Jérusalem délivrée* (1582), avait pour les contemporains du poète une double valeur d'actualité. Une actualité historique et politique d'une part, particulièrement sensible pour le commanditaire du poème Alphonse d'Este qui voulait se présenter au Pape comme son « bras armé », capable de conduire une chrétienté réunifiée dans une nouvelle croisade qui, suite à la victoire de la Sainte Ligue contre les Turcs à Lépante (1571), puisse enlever aux musulmans la ville de Jérusalem qu'ils avaient reprise aux chrétiens dès 1118¹. Une actualité anthropologique et culturelle d'autre part, puisque l'Orient incarne dans le poème un état archaïque de la civilisation chrétienne et possède donc le charme puissant de la régression. L'Orient est un concentré des forces qui sans cesse tentent d'empêcher l'accomplissement du vœu. C'est l'appel puissant au retour à une économie plus archaïque de l'agressivité et de l'érotisme ; il se nomme Armide ou Argant mais à travers ces figures il signifie une possibilité toujours ouverte de se défaire de l'instance d'autocontrôle qui caractérise la société de cour de la fin de la Renaissance.
- 2 Dans ma contribution, je vais faire une grande place à la relation entre la figuration du vœu et les figures de l'affectivité, en mettant l'accent sur la modélisation des différents moments du « programme » du vœu proposé par le texte. La question de la figuration du vœu nous offre en effet un point de vue privilégié sur ce grand poème. En effet, bien qu'ils ne soient pas souvent traités de façon explicite, la notion et le terme « vœu » apparaissent dans la première et dans la dernière octave² de la *Jérusalem délivrée*. Le poème tout entier est ainsi encadré par le « programme » du vœu et par la figure du sépulcre du Christ qui lui est étroitement lié.

I, 1. Je chante les armes pieuses et le capitaine qui du Christ libéra le grand sépulcre. Nombreux sont les hauts faits de sa prudence et de son bras, nombreuses les douleurs que lui coûta la glorieuse conquête ; en vain lui résista l'Enfer, en vain s'armèrent de Libye et d'Asie les peuples réunis. Le Ciel lui donna la victoire et sous les saintes enseignes il rassembla ses compagnons errants.

- 3 Le grand sépulcre du Christ se dresse à l'horizon d'une aventure des armes et des esprits, conçue comme une conquête militaire et comme un mystique retour aux origines, comme un vœu que seule l'adoration, en contact physique avec le tombeau de la mort et de la résurrection, pourra délier.
- 4 Le commencement de l'action du poème est un regard de Dieu³, une opération de vision et de transmission d'affect qui aboutit au renouement du vœu des croisés⁴.
- I, 7. Et la fin désormais de ce pluvieux hiver qui suspendait les combats, n'était plus loin, lorsque de son siège sublime l'Éternel, qui est dans la partie la plus pure du ciel, aussi loin au-dessus de la sphère étoilée que le sont les étoiles du fond de l'enfer baissa les yeux et en un seul instant et en un seul regard embrassa ce que renferme le monde.
- 5 Après avoir contemplé le monde entier, le regard divin se fixe sur la région qui sera le théâtre des événements.
- I, 8. Il contemple toutes chose, puis en Syrie s'arrêta sur les princes chrétiens ; et de ce regard qui sonde au plus secret des affects humains il vit Godefroy qui désire chasser de la sainte cité les païens impies et, plein de zèle et de foi, il n'est mortelle gloire, ni pouvoir, ni trésor qui le touchent.
- 6 Traversant le ciel, le regard du Père pénètre donc « l'enveloppe charnelle » de Godefroy pour voir le lieu secret de ses affects dans lequel il découvre le zèle, la foi et le désir d'agir, alors que la plupart des autres sont préoccupé par le « pouvoir » ou par le « trésor ».
- 7 Le regard de Dieu nous ouvre donc l'accès à ce « lieu secret des affects », qui est le lieu du vœu, un lieu qui, chez Godefroy, est tout entier habité de zèle : une vive ardeur à servir la cause de Dieu et de la religion. Pour que les liens desserrés du vœu collectif des croisés puissent à nouveau se nouer, Dieu le Père décide alors de « projeter » son propre vouloir sur le vouloir de Godefroy, opération qui nécessite l'envoi d'une image « livrée aux sens humains ». Il appelle auprès de lui l'archange Gabriel, le messenger céleste « fidèle interprète et nonce bienveillant », chargé de communiquer à Godefroy qu'il le nomme capitaine de l'armée chrétienne et qu'il lui ordonne de reprendre la guerre.
- I, 8. Gabriel se disposa aussitôt à exécuter les ordres reçus ceignant d'air sa forme invisible [pour la livrer aux] sens des mortels. Il se composa des membres humains, un visage humain, mais empreint de céleste majesté, il prit l'âge où l'enfant tourne à l'adolescent et orna de rayons sa blonde chevelure. Il revêtit de blanches ailes, dont la cime est d'or, infatigablement lestes et vives. Il fend de celles-ci les vents et les nuées, et s'en va sublime au-dessus des terres et au-dessus des mers. Ainsi habillé, vers le fin fond du monde se dirigea le messenger céleste : il fit halte d'abord sur le mont Liban planant en équilibre sur ses ailes. Puis inclinant son vol à la verticale, il plongea vers les plages de Tortosa. Le soleil se levait des rivages de l'aurore à peine hors des flots, plus qu'à demi caché. Et comme à son habitude Godefroy adressait à Dieu ses prières matinales, quand avec le soleil, mais plus brillant encore, l'ange lui apparut à l'orient
- et lui livra son message. Puis,
- I, 17. il se tut, disparut et reprit son vol vers les plus hautes cimes du ciel et les plus lumineuses. À ces mots, à cette splendeur, Godefroy reste les yeux éblouis et le cœur stupéfait.
- Et si déjà il aspirait à poursuivre la guerre, maintenant il brûle de la conclure et
- I, 18. plus encore s'enflamme son vouloir dans le vouloir de son Seigneur, comme dans la flamme l'étincelle⁵.
- 8 L'image embrasée de Gabriel, traversée par la lumière éblouissante du soleil de l'aube sur la mer, nous renvoie à une figure traditionnelle de l'ange, bien connue du Tasse, celle qui

remonte au Pseudo-Denys (v^e-vi^e siècle)⁶. Parmi les nombreuses figures des anges dans l'Écriture, l'Aréopagite préfère en effet celle du feu.

Son pouvoir s'étend partout, et là où il naît il tire tout à soi, faisant dominer son acte propre. Par cette transmutation il fait don de soi à quiconque l'approche si peu que ce soit : il régénère les êtres par sa chaleur vivifiante, il les éclaire par ses éclatantes illuminations, mais en soi il demeure pur et sans mélange... Négligé, il semble qu'il n'existe pas. Mais sous l'effet de ce frottement qui est comme une prière, il apparaît brusquement avec toutes ses qualités propres, bientôt on le voit prendre un irrésistible essor et c'est sans rien perdre de soi qu'il se communique joyeusement autour de lui... Les connaisseurs de la sagesse divine le savent bien lorsqu'ils attribuent des figures incandescentes aux essences célestes, révélant ainsi en quoi elles assument la forme et, autant qu'elles le peuvent, la ressemblance de Dieu⁷.

- 9 L'allégorie sacrée du feu offre une représentation sensible du phénomène mystérieux de la « divine projection » et du phénomène de « production de ressemblance » qu'elle induit : éclairés, les corps des anges deviennent semblables à la lumière qui les touche. Embrasés, ils ressemblent au feu sacré qui les chauffe. Accomplissant le trajet tracé par la projection du regard divin, Gabriel n'est pas seulement le porteur du message qu'il énonce, il est aussi « l'enveloppe visible » du regard de Dieu et de la « projection d'affect » qu'il adresse à Godefroy. Quand il s'en va, l'affect du prince chrétien s'est enflammé dans l'affect de son Seigneur, « comme l'étincelle dans la flamme ».
- 10 Le vœu de Godefroy était en fait déjà noué avant le début de l'action du poème. Dieu décide cependant de le renforcer et de faire en sorte que son zèle puisse être transmis à l'ensemble des croisés. De la même manière qu'il a réchauffé le désir de Godefroy, celui-ci saura réchauffer le désir des autres chrétiens.

I, 23. Mais le but suprême de nos pensées était de forcer de Sion les nobles remparts et d'arracher les chrétiens au joug insupportable d'un indigne et si dur esclavage, fondant en Palestine un nouveau royaume où la piété ait un siège assuré ; sans que soit interdit au dévot pèlerin d'adorer le grand tombeau et d'accomplir son vœu.

Les croisés sont appelés à accomplir un pèlerinage originaire et exemplaire, celui qui ouvrira la voie à tout pèlerinage à venir. Le vœu de Godefroy apparaît donc comme le point d'origine du renouement du vœu des croisés et de l'accomplissement du vœu de tous les pèlerins chrétiens à venir.

- 11 La figuration du renouement du vœu du chef des chrétiens renvoie de façon assez explicite à l'*Annonciation faite à Marie*, comme le montre un dessin de Mona (fig. 1, p. 46), probablement exécuté sous le contrôle du poète lui-même⁸. Le retour de la figure de l'*Annonciation* dans la figure de l'annonce faite à Godefroy nous permet de mieux comprendre l'économie du vœu du chef des chrétiens, tel qu'elle est conçue par le Tasse. Le premier élément est celui de l'élection : comme Marie, Godefroy a été choisi par Dieu qui se manifeste à lui sous une forme sensible. Le deuxième élément est une forme « mineure » d'incorporation du divin : Dieu pénètre à l'intérieur du corps du chevalier, à l'intérieur même du lieu du désir qui est le lieu intérieur du vœu. Transmis aux autres par le nouveau chef, « souverain par droit divin », le désir d'accomplir le vœu se traduit immédiatement en désir de voir et de toucher le substitut du corps du Christ : le sépulcre. À partir de la première apparition des murs de la ville dans le troisième chant, jusqu'à l'accomplissement du vœu dans le dernier, ce désir s'accroît et s'intensifie.

III, 3. Chacun a des ailes au cœur et des ailes aux pieds, et vole sans même y prendre garde ; mais quand, haut dans le ciel, le soleil frappe les champs arides de

ses rayons les plus brûlants, voici soudain surgir Jérusalem, voici soudain toutes les main tendues vers Jérusalem, soudain l'on entend milles voix unanimes clamer Jérusalem.

4. Telle une troupe de marins audacieux qui, partis explorer une terre étrangère sur la mer traîtresse, sous un pôle inconnu, affrontent les flots perfides et les vents trompeurs ; s'ils découvrent enfin le sol désiré ils le saluent de loin d'un cri joyeux, se montrent l'un l'autre, oubliant aussitôt l'angoisse et les souffrances du chemin parcouru.

5. Au grand plaisir que cette apparition insinua doucement dans leurs cœurs, fit suite une grave émotion, mêlée de crainte et d'affectueux respect. Ils osent à peine lever les yeux vers la cité que le Christ choisit pour demeure, où il mourut, où il fut enseveli, où il réapparut dans son habit de chair.

6. Les accents assourdis et les mots étouffés, les sanglots étranglés et les soupirs plaintif des hommes qui tour à tour se réjouissent et s'affligent, font circuler dans l'air une rumeur semblable à celle qu'on entend dans les forêts profondes quand le vent souffle à travers les feuillages ; ou tel le gémissement rauque de la mer qui s'écrase en sifflant sur les écueils ou sur le rivage.

7. Chacun suivant l'exemple de son capitaine marche pieds nus sur le sol, et d'or ou de soie, panache ou superbe cimier, dépouille sa tête de toute parure et, déposant de son cœur l'habit d'orgueil, verse de chaudes et pieuses larmes. Mais comme si la voie des larmes lui était interdite, chacun s'accuse en ces mots :

8. Comment, Seigneur, sur la terre que de mille ruisseaux du sang tu trempais, je ne puis même verser deux sources vives de pleurs amers à ce cruel souvenir ? O cœur de glace, que ne fonds-tu en larmes, que ne t'épanches-tu par mes yeux ? O cœur de pierre, que ne se brise ton armure ? Tu mérites de pleurer toujours, si tu ne pleures maintenant.

- 12 L'image de la ville devient dans le texte un objet sonore, un nom trois fois répété qui rebondit des yeux aux gestes et des gestes aux voix⁹. Le premier cri des chrétiens ressemble au cri spontané des marins à la vue de la terre, il étale sans retenue un plaisir très intense auquel s'oppose immédiatement la force de contraction de la contrition : la trituration de soi dans le regret. Comme pour le zèle de Godefroy au premier chant, nous avons ici affaire à un affect spécifiquement religieux et spécifiquement catholique : le parfait repentir inspiré par la disproportion entre la foi de l'homme et l'amour de Dieu. La collision entre le mouvement expansif de la joie et le mouvement de contraction de la douleur produit un paysage sonore confus, fait de mots chuchotés et de voix étouffées, qui ressemble au bruit provoqué par le choc des feuillages et des rochers percutés par le vent et par les vagues.
- 13 Au centre de cette « tempête affective » la ville apparaît dans sa forme la plus concentrée et intense ; comme le sépulcre, lieu dans lequel le corps du Christ a été déposé pour revêtir, le troisième jour, son « habit de chair ». La métaphore vestimentaire file tout au long de ce passage : chacun enlève ses souliers, son casque et tous les insignes de son rang, chacun dépose l'habit de superbe qui habillait son cœur, en pleurant. Mais le déshabillage réel et affectif des hommes est disproportionné par rapport au « déshabillage sacrificiel » du Christ. La contrition est la figure de cette inadéquation. Elle fait surgir la sensation d'une limite, d'une porte fermée qui endigue le flux des pleurs, au moment même où chacun est en train de verser des larmes chaudes et pieuses¹⁰.
- 14 L'armée de Godefroy est aux portes de Jérusalem quand, pour interrompre la construction des machines nécessaires au siège de la ville, le Diable en personne intervient, occupant ainsi la position d'opposant symétrique au Dieu le Père du premier chant.

IV 1. Tandis qu'ils travaillent à leurs beaux ouvrages, impatients de les mettre à l'épreuve, le grand ennemi du genre humain tourna contre les chrétiens ses regards haineux ; en les voyant enfin joyeux et contents, il se mordit de rage l'une et l'autre lèvre, et tel un taureau blessé répandit sa douleur en soupirs et en mugissements.

2. Puis, n'ayant d'autre pensée que d'infliger aux chrétiens les derniers maux, ordre à son peuple, annonce-t-il, de se réunir (horrible assemblée) dans sa royale demeure ; comme si l'entreprise était aisée, ah l'insensé ! de s'opposer à la volonté divine : l'insensé, qui s'égale au Ciel, oubliant de quelle foudre peut s'armer la colère de Dieu.

Le plan du malin, exposé après un discours très long et éloquent, est résumé en une seule octave :

IV, 17. Mes vœu sont des arrêts du destin : que les uns s'égarent dans une longue errance et les autres trouvent la mort et que d'autres, plongés en de lascives amours, se fassent une idole d'un sourire ou d'un doux regard. Que, retournant le fer contre son chef, l'armée se rebelle et se déchire. Que leur camp tout entier péricule et s'écroule et qu'il n'en reste trace qui ne soit détruite avec lui.

- 15 Les instruments les plus puissants de ce programme d'extermination par la dissension interne sont un sourire et un regard féminin, idoles capables de plonger les chrétiens

[...] dedans des amoureux désirs dont ils ne se puissent plus demesler¹¹.

Le projet du démon est donc de faire en sorte que le vœu soit expulsé de son lieu par un autre puissant désir. La force de la séduction évoquée par ces vers est celle d'Armide. Nièce du roi magicien de Damas Hidraot, et magicienne elle-même, elle est convoquée par son oncle qui agit sous le conseil d'un mauvais ange, double infernal de Gabriel, sorti du concile démoniaque pour accomplir les ordres de Pluton. Hidraot lui suggère les traits d'une beauté suppliante et lui donne la formule du langage qui « plie les cœurs les plus obstinés ».

- 16 Eustace, frère germain de Godefroy est la première victime d'Armide. Tel un papillon imprudent, il ne prend pas garde à l'étincelle qui vient embraser son cœur, « comme fait le feu avec l'amorce qui lui est proche ». Phénomène qui procède, comme la magie, par contact physique, l' enamoragement « prend » là où la chaleur de l'âge a prédisposé un terrain favorable¹². L'embrasement érotique d'Eustace rejoue et inverse l'embrasement dévot de Godefroy. Le Tasse prépare ainsi le conflit entre le vœu chevaleresque et le vœu chrétien qui ne tardera pas à se produire. Conduite par son soupirant devant le chef de l'armée chrétienne, la belle magicienne lui raconte sa fausse, mais émouvante histoire. Elle se dit l'héritière du roi de Damas, et la victime innocente d'un méchant cousin qu'elle a repoussé et qui veut l'assassiner. Le récit stéréotypé de la « dame en danger » éveille, chez Godefroy, les sentiments d'honneur chevaleresque qui lui correspondent selon le code de la courtoisie, mais le capitaine n'oublie pas pour autant le vœu qui le lie au service de Dieu. Il hésite et se tait, les yeux fixés au sol. Inquiète, Armide fixe alors ses yeux sur lui. Le « duetto » qui suit est ainsi préparé par un premier « tableau » : celui de la belle suppliante et du capitaine qui doute. Comme Giovanni Getto l'a fait remarquer, le pathos du chef des chrétiens est dans son solitaire affrontement avec le doute, la voie tracée par sa mission religieuse finit toujours pour lui dicter la bonne solution, mais seulement au bout d'une douloureuse compétition entre le mouvement spontané de l'affect et l'instance de contrôle qui l'endigue¹³. À la réponse « courtoise et molle » mais négative, de Godefroy, Armide réplique avec un geste de prosternation. Elle encadre ce deuxième « tableau » d'un long moment de silence au bout duquel elle soulève les yeux « tout rouges et baignés de larmes ». La magicienne joue d'une habile rhétorique visuelle, elle impose un véritable rythme à l'agencement de ses gestes, baissant son visage, elle fait

croître l'attente des regardants jusqu'au moment où elle exhibe soudain son regard troublé par les signes de la souffrance, composant ainsi un nouveau « tableau » qui, redouble l'intensité et l'effet du premier. Après cette préparation muette, Armide prononce sa lamentation. Les pleurs qui viennent clore son discours enflamment une grande partie des chevaliers.

Merveilleux miracle d'Amour, qui tire ainsi du dedans des humides pleurs, de si ardentes étincelles dont il embrase les cœurs dans l'eau : certes il a toujours eu pouvoir dessus la nature, mais il se surpasse soi même en la vertu de ceste-cy dont la tristesse simulée tire de vraies larmes à plusieurs, et brise et ramollit leurs plus durs courages¹⁴.

Figure 1. – Domenico MONA. L'Annonce à Godefroy

Figure 3. – Domenico MONA. Renaud dans la forêt enchantée

Figure 2. – Cecco BRAVO. *Armide*, collection privée (1650 c), Florence

Au refus de Godefroy, Eustace répond en invoquant les droits et les devoirs de l'ordre chevaleresque :

IV, 79. Je ne prétends certes pas que les princes, qui sont ici à la tête de leurs armées, se détournent des remparts assiégés, et négligent leurs devoirs ; mais parmi nous, qui sommes des guerriers d'aventure, n'ayant charge que de nous mêmes, et moins astreints aux lois que les autres, qui t'empêche de choisir dix défenseurs du juste ?

80. À dieu ne plaise qu'on puisse jamais dire en France, où la courtoisie est à l'honneur, que nous avons reculé devant la peine et le danger pour une cause si juste et sainte. Pour moi, je dépose ici mon casque et ma cuirasse et je détache mon épée, plutôt que de profaner une armure ou un destrier ou d'usurper jamais le nom de chevalier.

81. À ces mots tous ses pairs vibrent à l'unisson et l'acclament et déclarant son conseil utile et juste, entourent et pressent le capitaine de leurs prières.

- 17 Cette dangereuse dissension du corps des chevaliers, provoque un conflit d'autorité entre le pouvoir absolu du « chef de droit divin » de l'armée chrétienne et les chevaliers, soudain désireux de retrouver la condition d'indépendance dont ils jouissaient avant d'avoir reconnu la souveraineté de Godefroy. L'action diabolique d'Armide risque de ramener le corps de l'armée dans l'état de démembrement qui était le sien avant l'intervention divine et le resserrement du vœu collectif.
- 18 Pour éviter le pire, le chef accepte de se plier partiellement à leurs souhaits. Il leur demande cependant de « modérer leurs affects », ce qui nous indique clairement que le conflit concerne en premier chef « l'économie pulsionnelle » de la société des guerriers ; Godefroy ne parvient pas à imposer son contrôle sur le sentiment des chevaliers : un affect qui, derrière la valeur collective de l'honneur, cache le désir érotique de chacun
- 19 Ce conflit illustre de façon exemplaire un « problème de civilisation » typique de la société absolutiste de la cour. Comme le dirait Norbert Elias, les chevaliers n'ont pas

encore suffisamment intériorisé la contrainte affective qui émane de leur dépendance du pouvoir central¹⁵. Avec son émouvant récit stéréotypé, Armide les a poussés à retrouver la condition pulsionnelle du seigneur féodal. Ce mouvement de « régression », qui trouvera son acmé avec l'exil de Renaud, dans le cinquième chant, et dans sa captivité dans l'île de Fortune, ne pourra être inversé qu'après le retour du héros au seizième chant. De sorte que le progrès de l'armée chrétienne avance de pair avec la solution du « problème de civilisation » du contrôle des affects et avec le renforcement du pouvoir absolu qui en découle. L'état de tension permanente de « l'époque des croisades », telle que le Tasse la reconstruit à la fin de la Renaissance, lui permet ainsi de composer une sorte de grande parabole du « processus de civilisation » qui conduit au régime monarchique. Dans ce quatrième chant l'armée de Godefroy est une « société de cour » encore inaccomplie, encore exposée à la perte de la forme spécifique d'autocontrôle qui la fonde¹⁶. Pendant la deuxième moitié du seizième siècle les cours italiennes étaient caractérisées par des situations d'inaccomplissement comparables. Les conflits de pouvoir et l'incertitude sur la structure même de la cour ne faisaient pas défaut à la cour d'Alphonse d'Este à Ferrare¹⁷. La gestion de ces tensions était, là aussi, un problème d'économie pulsionnelle que l'intériorisation des « manières » n'arrivait pas toujours à résoudre¹⁸. Dix ans après avoir terminé la *Jérusalem délivrée*, le Tasse lui-même a été la victime exemplaire de cet état de tension quand l'incapacité de se maîtriser l'a conduit à la « folie » et à l'enfermement¹⁹.

- 20 Fidèles au vœu chevaleresque et oublieux du vœu chrétien, Eustace et un groupe de chevaliers sont donc conduits par Armide dans un jardin enchanté, et transformés en poissons. Mais la présentation la plus dense du conflit entre les valeurs de l'amour courtois et de l'amour chrétien se déploie à partir du chant quatorzième, quand, tombé dans un piège tendu par Armide, Renaud tombe amoureux d'elle et se laisse conduire dans son palais sur l'île de Fortune. Je ne peux ici commenter l'ensemble de cet épisode cent fois réécrit et illustré pendant le dix-septième siècle. Je m'arrêterai juste un instant sur le moment de la séparation du couple, au chant xvi^e. Après avoir prié Renaud de ne pas partir et de pas emporter avec lui la moitié d'elle-même, Armide, nouvelle Didon, entre en fureur et lui promet que son esprit le poursuivra sans lui laisser un instant de répit. Enfin elle s'évanouit sur la plage. À son réveil elle appelle « trois mille démons » qui l'aident à détruire le palais et toutes les traces de son amant. Pendant la scène de la séparation, Armide avait décidé de renoncer à ses pouvoirs magiques contre les avantages des pouvoirs naturels de sa beauté, mais après le départ de Renaud, son côté diabolique reprend le dessus. Ces passages continus entre la beauté naturelle et le pouvoir diabolique surnaturel est la caractéristique majeure de la féminité d'Armide, avant sa « conversion » à l'obéissance dans le mariage, à la fin du poème. Le côté diabolique a été représenté souvent dans le ballet et dans les adaptations théâtrales dans lesquelles Armide devient un agent de métamorphose.
- 21 En peinture la beauté naturelle de la magicienne a été généralement préférée à l'exception notable d'une « Armide » du peintre florentin Cecco Bravo (1650 c., collection privée) (fig. 2, p. 47). Ce tableau, malheureusement mutilé sur le côté gauche, mériterait un long commentaire ; je me limite à attirer l'attention sur l'ambiguïté de l'association entre la femme et les monstres. D'une part, en effet, elle est étroitement liée aux démons qui l'entourent, de l'autre, cette association accentue sa beauté, par contraste. Cette tension entre la beauté féminine et la monstruosité est soulignée par l'éclairage et par la couleur qui la font surgir du fond sombre de la toile vers la lumière. La composition de son geste de commandement est organisée autour du contraste entre la jambe masculine

aux muscles tendus et la féminité gracieuse de la tête et des seins. Il est difficile de dire si elle est en train de conduire les monstres avec elle, ou si elle est conduite par eux. Armide est une figure double : moitié masculine, moitié féminine. Elle veut se venger tout en étant encore amoureuse de Renaud. Le tableau de Cecco Bravo exerce le pouvoir de fascination typique de la monstruosité. Non seulement il est composé de parties hétérogènes de corps d'animaux mais il associe la femme à l'animal, le masculin au féminin, la beauté à l'horreur, l'amour au désir de vengeance. Soulignant la continuité ambiguë entre féminité, animalité et monstruosité, ce tableau est la représentation visuelle la plus radicale d'Armide comme monstre. L'étape suivante sera de la voir figurée comme un « esprit » ou plus précisément comme le « corps fantasmatique » qui poursuit Renaud après la séparation (fig. 3, p. 46). Cette version diabolique du portrait que Renaud avait gravé dans son cœur affronte le héros lorsqu'il essaie de rompre l'enchantement du bois. Sortie d'un arbre de myrte, l'image d'Armide tente une nouvelle fois de le séduire et lui demande d'ôter son casque et de joindre ses lèvres, son sein et ses mains aux siens. À travers cette invitation à lui faire face, Armide voudrait renouveler le charme du miroir d'amour, mais Renaud plonge son épée dans l'image qui devient un monstre armé qu'il finit par vaincre. Cette scène est l'épreuve conclusive, comme aurait dit Prop, de la victoire de Renaud sur ses pulsions sexuelles. Elle correspond de façon significative à un renversement décisif et définitif du sort de l'armée chrétienne.

- 22 Avec le retour de Renaud, le « corps » de l'armée chrétienne est enfin recomposé. Le Tasse lui même l'explique en ces termes dans l'« Allégorie » qui précède le poème. Après le retour du héros l'armée chrétienne signifie

[...] l'homme dans son état de justice naturelle, quand les puissances supérieures commandent, comme elles doivent, et les inférieures obéissent.

Le rôle de la tête, qui signifie la puissance supérieure de l'intellect, est interprété par Godefroy, le commandant de l'armée chrétienne. Le rôle de la main qui signifie une puissance inférieure nommée « puissance irascible » est interprété par Renaud. Elle est négative quand elle est guidée par la concupiscence dans les affaires d'amour. Mais elle devient positive quand elle est engagée dans la guerre au service du pouvoir unificateur supérieur de l'intellect. La puissance irascible du héros est donc caractérisée par un désir sexuel excessif qui doit se convertir dans une puissance agressive exceptionnelle. D'après l'« Allégorie » le thème central du poème est le contrôle du désir érotique et sa « conversion » dans une puissance agressive disciplinée, soumise à un pouvoir absolu, et enfin entièrement engagée dans le dénouement du vœu. Le Tasse souligne la relation étroite entre le contrôle des pulsions et la chaîne d'interdépendance qui lie le soldat et l'homme de cour à son Prince comme la main à la tête. Ce modèle exclut la double obéissance et le double vœu, la relation entre les hommes et les femmes doit se soustraire aux codes chevaleresque et se développer à l'intérieur du lien sacramentel du mariage. C'est la solution proposée par Renaud à Armide avant la prise de la ville, à condition, naturellement qu'elle se décide à se convertir au christianisme.

Rien ne s'oppose donc plus à la conquête qui s'accomplit sans entrave jusqu'au tout derniers vers :

XX, 144. Et sans même déposer sa cotte ensanglantée, suivi des autres le grand capitaine se rend au temple ; il y suspend ses armes. Il s'agenouille pour adorer le grand Sépulcre et il acquitte son vœu.

- 23 Le geste de « *sospendere l'arme al tempio* » (suspendre les armes au temple) est un geste antique comme l'indique « *l'arte de' cenni* » du juge Véronais Giovanni Bonifacio (1617) :

[...] un geste de paix car les soldats âgés et les capitaines victorieux suspendaient leurs armes au temple.

Bonifacio ne remarque jamais les distorsions et les différences entre les gestes antiques et leurs reprises modernes. Pour ce philologue aristotélicien du geste écrit, comme pour beaucoup des philologues et des historiens de l'art encore aujourd'hui, l'exhibition de la source qui fait autorité fonctionne comme principe d'explication. Nous devons donc nous contenter d'avoir pu relever, grâce à son traité, une sensibilité à la perception du geste moderne comme répétition d'un geste antique. Mais pour tenter de rendre compte du travail de réactualisation accompli par les auteurs modernes nous devons nous engager plus loin dans l'analyse. En effet comme dans toute citation le retour des vers de Virgile a un effet d'emphatisation. S'agissant du retour d'un geste et non d'une simple expression linguistique, cette emphatisation provoque un effet spécifiquement visuel : la reprise du geste antique fait du geste de Godefroy un geste monumental, une sorte de sculpture à l'antique. Mais le transfert du geste romain d'hommage à la divinité protectrice et de « fin de la guerre » dans le geste de Godefroy emporte dans ce dernier quelque chose de plus qu'une puissance d'emphase, il produit aussi une forme d'intensification du pathos de la scène. Du point de vue des « formules du pathos »²⁰, la déclaration cérémonielle de la fin de la guerre et l'intense pathos dévotionnel de l'adoration qui s'ensuit « font figure » avec la scène sanglante qui clôt l'octave précédente et qui en constitue le pendant sacrificiel :

XX, 143. Le fossé est aussitôt pris d'assaut et plein de carnage, le sang d'une tente à l'autre coule en ruisseaux, souillant les trophées et corrompant la pompe et les ornements barbares.

144. Et sans même déposer sa cotte ensanglantée, suivi des autres le grand capitaine se rend au temple ; il y suspend ses armes. Il s'agenouille pour adorer le grand Sépulcre et il acquitte son vœu.

- 24 La cotte ensanglantée de Godefroy porte dans le geste d'adoration accompli devant le grand sépulcre la trace de la violence extrême qui le précède. Le rite « à l'antique » qui consacre l'accomplissement du vœu doit absorber l'excès incontrôlé et « non civilisé » de la violence de la guerre et préparer la fondation du royaume chrétien de Jérusalem. Il est appelé à produire la forme qui donne aux ruissellements de sang une valeur positive. Le geste « monumental » de Godefroy, avec sa forte dimension visuelle, nous apparaît donc comme l'opérateur de la conversion de l'acte de violence dans l'acte de dévotion chrétienne. Cette position lui donne un fort pouvoir rétroactif qui transporte la violence elle-même en arrière vers le territoire de « l'antique » et de l'archaïque, vers la figure fantasmatique du déploiement incontrôlé de la pulsion agressive. Du côté de l'autre pôle de la conversion, le geste dévot de « s'agenouiller pour adorer » est « poussé en avant » vers la figure fantasmatique à venir de la civilisation chrétienne parfaite, de la Jérusalem terrestre refondée.

NOTES

1. Programme dont la vraisemblance était bien mince puisque le duc de Ferrare n'avait pas participé à la Sainte Ligue, étant très brouillé avec le pape. Il était, en outre, soupçonné

d'entretenir des liens avec les luthériens, donc très mal placé pour rétablir la paix et l'unité parmi les chrétiens, condition préalable à une nouvelle croisade.

2. Octave : une strophe de huit vers.

3. Carlo Ossola fait justement remarquer la ressemblance entre ce regard divin panoramique et la « médiation sur deux étendards » qui a lieu pendant la deuxième semaine des *Exercices Spirituels* de Ignace de Loyola : « Une composition représentant le lieu. Ce sera ici : voir un vaste camp sur toute la région de Jérusalem où le souverain capitaine général des bons est le Christ notre Seigneur, et un autre camp, dans la région de Babylone, où le chef des ennemis est Lucifer », (traduction d'Eduard Gueydan s.j., Desclée de Brouwer Bellarmin, Paris, 1987, p. 81), Carlo Ossola, *Il Figurato e il rimosso*, Il Mulino, Bologne, 1988, p. 131.

4. J'utilise la traduction de Jean-Michel Gardair, Classique Garnier, Bordas, Paris, 1990 (sauf indication contraire).

5. *Jérusalem délivrée*, I, 12 à 15.

6. L'ange du Pseudo-Denys a deux faces : un miroir et une fenêtre. Un miroir parfait qui renvoie, sans rien perdre, toute la lumière divine qu'il reçoit, vers sa source, une fenêtre opaque qui laisse filtrer vers des êtres moins parfaits une petite partie de l'éclairage qui éblouit l'autre face. À l'extrême bord de la ronde infinie des cercles concentriques des miroirs/anges, l'homme reçoit ce qui reste de la lumière qui a traversé d'abord les corps des séraphins, des chérubins et des trônes (première hiérarchie), ensuite ceux des seigneuries des puissances et des pouvoirs (hiérarchie moyenne), enfin ceux des principautés, des archanges et des anges (dernière hiérarchie). Cette architecture de lumière, conçue sur le modèle de la philosophie de Platon, est un grand dispositif de projection qui ouvre à l'homme la possibilité de participer à la divinité en produisant sa part de réflexion de l'éclat divin et en se rendant ainsi semblable aux anges, dans la mesure de ses possibilités. Pseudo-Denys, *Hiérarchie céleste*, in Maurice de Gandillac (ed. et trad.), [*Pseudo-Denys*], *Oeuvres complètes*, Aubier, Paris, 198, p. 183-253.

7. *Ibidem*, p. 237-238.

8. Il s'agit de la première série d'illustrations graphiques de la *Jérusalem délivrée*, faite en 1580 pour un projet éditorial qui ne fut jamais réalisé. Le texte a été copié par un ami très proche du Tasse, Orazio Ariosti, tandis que les vignettes sont de Domenico Mona, in Rensselaer W. Lee, « Observation on the First Illustrations of Tasso's *Gerusalemme Liberata* », in *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 125, n° 5, octobre 1981.

9. La répétition du nom et l'appel à la vue et aux voix provient de Virgile, *Énéide*, III, 522-24 : « *cum procul obscuris collis humilique videmus / Italiam. Italiam primus conclamat Achates, / Italiam laeto socii clamore salutant* ».

10. Par ailleurs les larmes versées à la vue de Jérusalem renvoient aux larmes du Christ pleurant devant la ville, *Luc*, 19.

11. D'après la traduction de Blaise de Vigenère, in *La Hierusalem du Sr Torquato Tasso*, rendue par B. D. V. B., Paris, Abel de l'Angelier, 1595.

12. *Jérusalem délivrée*, IV, 39. La prédisposition à l'amour chez les jeunes est une variante généralisée de la notion de tempérament : élément préexistant et nécessaire à tout mouvement de l'âme. Pour la relation entre éros et magie voir Ioan P. Couliano, *Éros et magie à la Renaissance*, Flammarion, Paris, 1984.

13. « L'incertezza é la condizione base della figura di Goffredo : un'incertezza che lo sorprende nel suo intimo non come radicale impedimento del volere, ma come consapevolezza profonda dell'estrema difficoltà della mente costretta a orientarsi in un'intricata situazione, si' da illuminare alla radice la propria scelta, un'incertezza che é un acuto e sofferto sentimento della tremenda responsabilità che grava sul deliberare. Giovanni Getto, *Nel mondo della Gerusalemme*, Vallecchi, Florence, 1968, p. 24.

14. D'après la traduction de Blaise de Vigenère, *op. cit.*

15. Norbert Elias, *La Société de cour*, Pierre Kammitzer et Jeanne Etoré (trad.), Champ, Flammarion, Paris, 1985. L'édition originale est de 1969, mais la rédaction remonte aux années trente. Voir la préface à l'édition française, par Roger Chartier.
16. Un risque de régression de ce genre constitue d'ailleurs un trait structurel de la société de cour, de la même manière que l'affectivité impliquée par la dictature démagogique constitue le risque régressif caractéristique de la société démocratique.
17. Sur la cour de Ferrare à l'époque du Tasse voir Angelo Solerti, *Ferrara e la corte estense nella seconda metà del secolo decimosesto*, Città di Castello, Lapi, 1891 ; Giovanni Getto, « La corte estense di Ferrara », in *Letteratura e critica nel tempo*, Milano, Marzorati, 1954 ; Luciano Chiappini, *Gli estensi*, Varese, 1967 ; Lino Marini, « Lo Stato estense », in A. V., *La corte e lo Spazio : Ferrara estense*, a cura di Giuseppe Papagno e Amedeo Quondam, Bulzoni, Roma, 1982, 3 vol.
18. A. V., *La corte e i il « Cortegiano »*, Carlo Ossola (ed.), Bulzoni, Roma, 1980.
19. Chantés par Baudelaire dans *Les Fleurs du Mal* (sur *le Tasse en prison* d'Eugène Delacroix). La « folie » et l'enfermement du Tasse à l'hôpital Sainte-Anne (1579-1586) ont été l'objet d'une bibliographie très étendue depuis la première biographie de Giovanni Manso (1621), récemment rééditée par Bruno Basile, *Vita di Torquato Tasso*, Salerno editrice, Roma, 1995, jusqu'à la dernière de Francisco Pittorru, *Torquato Tasso, l'uomo, il poeta, il cortigiano*, Milano, Bompiani, 1982 ; Alain Godard, « Le Sage délirant : la folie du Tasse selon ses premiers biographes », in A. V., *Visages de la folie*, Paris 1981 ; Bruno Basile, *Poeta melancholicus*, Pisa, 1984.
20. Les « formules du pathos » sont au centre des travaux de Aby Warburg sur la renaissance du paganisme au xv^e siècle ; voir ses *Essais Florentins*, S. Muller (trad.), Paris, Klincksieck, 1990.