



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 6, n° 3, Automne 2005
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.1115>

Itinéraire de la *Jérusalem délivrée*

Mathieu de La Gorce

G. Careri, *Gestes d'amour et de guerre : La Jérusalem délivrée, images et affects (XV-XVIIIe s.)*, EHESS, 2005.



Pour citer cet article

Mathieu de La Gorce, « Itinéraire de la *Jérusalem délivrée* », Acta fabula, vol. 6, n° 3, , Automne 2005, URL : <https://www.fabula.org/revue/document1115.php>, article mis en ligne le 02 Octobre 2005, consulté le 20 Septembre 2024, DOI : 10.58282/acta.1115

Itinéraire de la *Jérusalem délivrée*

Mathieu de La Gorce

Le premier objet du livre, et ses limites pratiques

Gestes d'amour et de guerre se présente d'abord comme une analyse des relations entretenues par la *Jérusalem délivrée* et les œuvres qui s'en sont inspirées, en France et en Italie, jusqu'au début du XVIII^e siècle.

La quatrième de couverture et l'introduction annoncent une ambition globale de saisie des relations entretenues par le poème du Tasse avec tous les arts, musique, danse, théâtre, et avec la politique. Mais comme le suggère assez vite l'auteur (p. 26), la proportion de ces autres domaines est minoritaire. La raison en est sans doute qu'une telle entreprise ne pourrait être que le travail d'une équipe transdisciplinaire. Des musicologues ou même des praticiens, chefs d'ensembles baroques ou chanteurs auraient sans doute beaucoup à dire sur les jeux d'opposition et de ressemblance entre Renaud et Armide, ou encore sur les ambiguïtés sexuelles dont G. Careri parle si bien pour la peinture ; et le livret de Quinault pour *l'Armide* de Lully gagnerait à être commenté par des lecteurs plus récents que Rousseau et Rameau (p. 163). Les intrusions du théâtre, de la danse et de la politique restent isolées. L'approche transartistique est plus désignée et rêvée que réalisée. À l'inverse, évoquant le travail des peintres, l'auteur n'hésite pas à proposer des interprétations personnelles, ni à critiquer les hypothèses des iconographes. L'impression générale est avant tout celle d'un ouvrage de critique à la fois littéraire et iconologique.

Ordre du propos, et méthode

G. Careri dit suivre « un principe de complexité croissante de la question traitée » tout en respectant « la progression du poème » (p. 12). Dans les faits, le sentiment de progression dans le texte du Tasse l'emporte sur le sentiment de progression méthodologique. Chaque chapitre aborde une histoire célèbre du poème, la situe dans le fil de la narration, la commente, puis la confronte à des productions postérieures. La théorie n'est pas ce qui guide le propos ; elle émane des analyses, de manière plus ponctuelle que suivie. C'est bien plus le goût de l'analyse textuelle et iconographique qui semble nourrir le propos, ainsi que le plaisir de suivre la trame du récit, décomposée en quelques histoires majeures. Cette démarche permet une grande clarté didactique. G. Careri se montre soucieux de rendre l'œuvre du Tasse présente, à travers des citations régulières et parfois très

étendues, systématiquement accompagnées du texte italien, en une disposition très confortable. Son étude est lisible par un lecteur qui ne connaîtrait pas le poème, et elle lui en donne un avant-goût.

La méthode d'analyse est comparatiste : le texte du Tasse est mis en relation avec des tableaux qui prennent appui sur lui, et ces tableaux sont eux-mêmes mis en relation entre eux. À l'intérieur de chaque passage du poème ou de chaque œuvre peinte, l'auteur s'attache à saisir les effets de parallélismes, échos, contrastes, différences et ressemblances, transmutations ou encore contagions. Les tableaux sont présents sous la forme de 62 figures réunies dans un cahier central, en couleur. Les reproductions ne sont pas très grandes, mais cela favorise leur comparaison, en limitant le feuilletage. Il s'ouvre ainsi un « dialogue » plus large, comme le dit l'auteur, que la stricte intertextualité (p. 18).

Cette méthode fait apparaître dans le poème du Tasse des jeux d'échanges et de reflets. Le récit paraît fait pour mener à de grandes scènes de confrontations dramatiques. Les amants se cherchent, se repoussent, les ennemis se combattent et s'attirent. Les gestes de guerre se révèlent être aussi des gestes d'amour, et inversement. Ces scènes sont analysées de manière très esthétique, comme des jeux de forces visant à provoquer chez le lecteur des chocs émotionnels. Ce but est commun au poète et aux peintres qui s'inspirent de son œuvre. Chez ces derniers, G. Careri souligne des transgressions du texte, des écarts, ou des fidélités osées ; il aime montrer quelle est l'œuvre qui a poussé le plus loin tel ou tel aspect du texte, comme la féminisation du héros (p. 172). Il montre le sort réservé par les peintres à des vérités anthropologiques qui étaient présentes dans le texte, mais seulement comme germes, ou comme suggestions, que les plus talentueux ont su percevoir.

Le second objet du livre

Cette approche transversale prend appui sur un élément commun aux différentes formes de représentation, que G. Careri appelle, selon une terminologie d'époque, « l'affect » – concept à vrai dire connu, notamment dans le domaine musical. L'affect apparaît progressivement comme un quasi-synonyme du terme éponyme : « gestes », à condition de préciser que G. Careri s'intéresse à des gestes codés, qui désignent une émotion, dans la peinture comme dans l'écriture ; il parle alors de « formule gestuelle ». Il montre que si le poème du Tasse souligne fréquemment les gestes des personnages, leurs attitudes, leurs postures, ce n'est pas par recherche du détail réaliste. Ces postures sont comme un clavier émotif que le poète manipule pour agir sur les passions de son lecteur. Il s'agit de gestes codés, dans la mesure où ils sont reçus de traditions établies par l'Antiquité païenne et biblique. Mais il ne s'agit pas pour autant de formules figées. L'auteur s'intéresse avant tout à leurs déclinaisons. Ce sont ces formules gestuelles qui permettent la transition de l'écrit au peint, car elles sont communes à tous les arts. Elles sont le point de rencontre et

d'émulation entre les artistes – l'auteur dit pour conclure : « *ce qui transite entre les arts* » (p. 218). C'est leur présence qui fait de la *Jérusalem délivrée* une gigantesque *inventio*, c'est-à-dire un réservoir de motifs offerts aux artistes futurs.

Parcours

Le chapitre 1 (Le Transport des affects) évoque l'ouverture du poème, en insistant sur l'évocation des affects. L'armée en marche produit un « éblouissement auditif » (p. 34). L'apparition de Jérusalem est un « éblouissant contrepoint solaire au nocturne qui clôt le chant précédent » (p. 40). Face à cette splendeur de la ville martyre, les soldats sont pris d'un « affetto misto », tension intellectuelle qui ne se résoudra qu'à la fin.

Le chapitre 2 (La Couleur des affects) évoque l'histoire d'Olinde et de Sophronie, et l'intervention de Clorinde. Je développerai le résumé de ce chapitre, de manière à donner une idée plus concrète de la démarche de G. Careri. Ce récit, annonce l'auteur, est mis au premier plan dès le deuxième chant, car « le poète assigne (...) au lecteur un point de vue très rapproché » qui le conduit à participer « au moindre tressaillement perceptif et affectif des personnages et du décor lui-même » (p. 47). Sophronie s'offre en sacrifice pour sauver son peuple. Sa beauté est pure, élevée, et exempte de tout vice. C'est l'« *alta beltà* », qui caractérisait déjà la Laura de Pétrarque : « beauté élevée, verticale, tendue vers les hauteurs suprêmes de la foi et fermée au contact horizontal avec les hommes » (p. 50). La candeur de Sophronie se traduit par un effet chromatique : elle pâlit. Son soupirant Olinde ne peut supporter ce spectacle, et s'expose à son tour au supplice. Il retrouve son aimée, mais au bûcher. Sa plainte a une valeur herméneutique : « Olinde se plaint d'être la victime d'un brouillage pervers des plans du langage : toutes les figures symboliques de l'amour sont prises à la lettre, les flammes et les nœuds de la passion amoureuse sont devenus de vrais nœuds et de vraies flammes ». La métaphore s'évanouit, la figure retourne « à son origine littérale » (p. 55). Arrive Clorinde, guerrière musulmane « qui méprisa dès sa plus tendre enfance toutes les inclinations et les armes de son sexe ». Elle est prise de pitié et, ajoute G. Careri, de solidarité féminine pour Sophronie (p. 57).

Ce récit a fait l'objet d'une commande de la régente Marie de Médicis à des artistes de l'École de Fontainebleau. Le choix de cet épisode est « significatif à plus d'un titre pour une femme qui savait manier l'efficace de la représentation comme arme de gouvernement » (p. 57). Dans un dessin préparatoire, « Sophronie dépasse amplement la foule d'une tête la foule, ce qui, visuellement, signifie la supériorité « souveraine » que la foi confère à Sophronie et, par extension, à Marie de Médicis. L'allongement de la figure selon le module manériste de Parmigianino est une interprétation visuelle [...] de la « haute beauté » de l'héroïne » (p. 58). Dans un

second dessin, la beauté élevée de Sophronie est soulignée par « le contact involontaire avec les hommes courbés qui l'entourent » (p. 60). Un troisième dessin intensifie encore cette opposition par son cadrage serré. La « formule pathétique » antique de « la nymphe capturée par les satyres » trouve ici une actualisation chrétienne, où le rapport de force est remplacé par la résistance de l'élévation de la foi face à la force physique. G. Careri propose une lecture historique : « De la même manière que Sophronie s'oppose au roi infidèle, Marie, protectrice des jésuites et alliée de la monarchie catholique d'Espagne, voulait peut-être justifier les mariages espagnols, mettant en scène son rôle de défenseur de la foi contre les protestants, suivant ainsi une des interprétations sous-entendues par le poème lui-même qui considère l'affrontement avec les musulmans comme un figure de la lutte contre les protestants » (p. 62). Mais selon l'auteur, le choix de cette scène repose sur une vérité plus profonde. « Dans le réseau dialogique établi entre les vers du Tasse, les dessins de Honnet et de Dubois et l'expérience du monde de Marie de Médicis se dit quelque chose qui ne peut pas l'être dans les termes conventionnels de la propagande politique (...). Ce que les dessins, dans leur dialogue avec le texte poétique, font surgir n'est pas la scène politique de ce conflit, mais celle, plus originaire, de l'affrontement et de la violence sexuelle qui en constitue le fondement imaginaire ultime » (p. 63).

G. Careri analyse ensuite un tableau de Mattia Pretti (ca. 1650-1651), où l'opposition morale entre Sophronie et ses bourreaux est indiquée par un contraste d'éclairage (sa pâleur est éclairée tandis que les soldats sont dans l'ombre) doublé d'un effet de contre-plongée, qui place la foule – et le spectateur – en position d'infériorité. La blancheur de la peau est aussi un moyen de mettre en relation Sophronie et Clorinde, et de désigner leur « solidarité féminine » (p. 65). Le clair-obscur est à la fois « la mesure d'une opposition de valeurs » et « un dispositif de différenciation sexuelle » (p. 68). L'éclairage dit autrement des effets suggérés plus ou moins explicitement par le poème.

On trouve dans le chapitre 3 (Le Corps des Affects) une analyse de l'Épisode d'Erminie. G. Careri évoque notamment le double discours sur la blessure que lui a infligée Tancrede (blessure concrète et blessure d'amour) (p. 70). A propos du passage où Erminie se réveille dans un *locus amoenus*, et rencontre un berger qui l'invite à partager la vie pastorale, il parle du « contraste violent entre le monde de la guerre et celui de l'idylle » (p. 80). Dans les tableaux, le *locus terribilis* de la guerre se révèle être aussi le lieu de la vie de cour, et de l'amour. Il est parfois évacué (Carraci), renvoyant le spectateur au lieu d'où il contemple la scène (p. 90). Dans l'épisode final de la complainte d'Erminie se mêlent trois motifs : surprise tragique, lamentation funéraire antique et chrétienne, et soin chevaleresque apporté au blessé (Guercino, Poussin) (p. 104).

Le chapitre 4 (L'Image tragique) est consacré à l'histoire de Tancrède et de Clorinde. Ils se retrouvent dans un *locus amoenus* « propice à l'amour, mais pas assez éloigné de la guerre. Les mots amoureux et les gestes guerriers se mêlent. Alors que Clorinde se prépare à l'attaquer armée d'une vraie lance, Tancrède est blessé et vaincu par les armes de l'amour » (p. 113). « Le poète rappelle à Tancrède sa première confrontation avec Clorinde pour que le lecteur s'en souvienne (...). L'auteur sollicite ainsi une lecture qui, au-delà de la linéarité du récit, puisse saisir les anticipations, les renvois et les reprises, particulièrement dans cet épisode conçu comme une spirale qui transporte inexorablement le héros au même tournant tragique, jusqu'à sa chute » (p. 116). Le combat final des amants est rapproché du *stile concitato* de Monteverdi, qui évoque « le choc des épées » par « la collision des syllabes et des mots chantés » (p. 121). Dans le tableau du Tintoret, ellipses et raccourcis permettent au peintre de condenser dans la figure de Clorinde l'image de la mourante et de la convertie (p. 127). Une adaptation théâtrale : *La Comica del cielo* de Giulio Rospigliosi (p. 140).

Le chapitre 5 évoque la ressemblance amoureuse, à propos des amours de Renaud et d'Armide. Ce fil majeur du récit exploite la « phénoménologie de la spécularité » ficinienne, selon laquelle les êtres qui se ressemblent s'attirent, et se conforment encore davantage l'un à l'autre (p. 152). Ce modèle de la « conformation » suscite plusieurs scènes au miroir, qui trouvent un écho dans le texte (récit, rimes) (p. 170). Les peintres multiplient les jeux, et « la plus transgressive des représentations n'est pas forcément la plus « naturaliste » ». C'est ce que prouve un tableau de Annibale Carracci, où « la féminisation du héros atteint une intensité inédite et jamais dépassée » (p. 172). A la « conformation » du héros à sa maîtresse s'ajoute le contraste entre son apparence et l'allure virile de Charles et Ubalde, qui observent les amants, placés dans une « position de proximité jamais reproduite ». Il y a conflit entre la conformation de Renaud à l'être aimé et la ressemblance généalogique au père.

Le chapitre 6 traite de la ressemblance guerrière. Dans un tableau de Mattia Pretti, le miroir devient pour Renaud un moyen de reconnaissance de soi (p. 178). Cette prise de conscience se poursuit dans le poème quand Renaud aperçoit les armes tendues par Ubalde, qui sont à la fois armes et « dispositif visuel » (p. 181). Renaud voit sa féminisation dans le reflet de l'objet viril. Dans un tableau de Simon Vouet, l'image déformée par le bouclier désigne l'image « altérée de soi que le héros est en train de percevoir » (p. 189). On voit à propos du départ de Renaud que les « formules gestuelles » ne sont pas « de simples répertoires de postures, mais des instruments d'interprétation du texte » (p. 190). Poussin « exhibe ce que le texte avait à peine suggéré : la violence extrême du retour à l'ordre masculin de la guerre et à l'ordre de la morale sexuelle catholique » (p. 191). Chez Tiepolo, le corps de

Renaud « est le lieu d'un conflit gestuel » qui témoigne d'une scission affective (*ibid*). Le combat final mêle la conversion d'Armide (récit idéologique) et un émoi érotique (figuration gestuelle) : « Les gestes et les mots racontent la même histoire », mais dans un sens divergeant. Tandis que les tableaux condensent souvent plusieurs scènes du poème, Tiepolo a développé ce récit à travers un cycle de tableaux (p. 201). Le spectateur se trouve « confronté à un réseau dialogique inter pictural complexe » ; l'histoire de Renaud et d'Armide se lit surtout dans « les mutations de leurs positions réciproques » (p. 202). Quatre toiles satiriques figurent directement la composante sexuelle implicite des scènes du poème, profitant du déplacement générique (p. 204). Un effet similaire s'observe dans *La Délivrance de Renaud*, ballet burlesque commandité par Louis XIII, où le geste dansé s'offre en contrechamp du discours idéologique officiel.

PLAN

AUTEUR

Mathieu de La Gorce

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : mathdlg@free.fr