

## La *varietà* ou l'illusion du détour dans *La Jérusalem délivrée*

Pascale MOUGEOLLE  
Université de Lorraine

La digression et les épisodes sont à la tragédie ce que sont à  
une maison le mobilier et les ornements.  
(Heinsius, *Constitution de la tragédie*<sup>1</sup>)

L'épopée est un fleuve majestueux qui suit sa pente, mais dont  
la course vagabonde se prolonge par mille détours.  
(Marmontel, *Éléments de littérature*<sup>2</sup>)

Dans l'Italie de la Renaissance, la question de l'usage moral ou esthétique de la digression dans la composition d'une épopée ne se pose de la même manière que dans l'art oratoire. La rhétorique a coutume de considérer la digression comme une scorie et depuis Cicéron<sup>3</sup>, l'assimile à un verbiage, alors que dans les arts poétiques européens – communément appelés « arts de seconde rhétorique » – cette critique semble moins sévère. Elle se maintient dans l'insistance faite à « l'ordonnance » définie par Peletier du Mans, comme ligne directrice et logique interne, qui interdit l'écart dans le traitement de l'argument. Mais la digression est sentie comme une nécessité dans le développement à donner au poème long. Toute la difficulté tient donc pour le poète épique qui recherche une grandeur justement proportionnée<sup>4</sup> à la place et au sens qu'il doit prêter à la digression. Or en Italie, ses références théoriques sont principalement l'*Épître aux Pisons* d'Horace comme le nombre de ses imitateurs suffirait à le montrer<sup>5</sup> alors même que le poète romain ne dit rien de cette technique narrative. Le faiseur d'épopée s'appuie encore sur la *Poétique* d'Aristote mais qui n'est pas aussi explicite qu'elle le devrait sur ce point. D'abord, la *parekbasis* qui désigne d'ordinaire la digression et qu'Aristote réserve à des usages spécifiques dans ses traités n'apparaît pas dans son art poétique qui lui substitue le terme transparent d'*epeisodios* dont l'acception

---

<sup>1</sup> Appelée aussi *Poétique* d'Heinsius (p. 149), préface d'A. Duprat, Genève, Droz, 2001, 354 p.

<sup>2</sup> *Œuvres complètes*, « Éléments de littérature », vol. 12, éd. Verdière, Paris, 1818, p. 132.

<sup>3</sup> *L'Orateur*, 137.

<sup>4</sup> « *Che s'egli vorrà pure schivare questa dismisura e questo eccesso, sarà necessitato lassare le digressioni e gli altri ornamenti che sono necessari al poema, e quasi ne' puri e semplici termini de l'istoria rimanersene* » (Le Tasse, *Discours de l'art poétique*, I, 86-88). L'étendue impose une nette circonscription de la digression. Si la matière nue est déjà trop vaste, elle ne permet plus les ornements.

<sup>5</sup> A. Rees, « *Respicere exemplar vitae* : lectures horatiennes et poétiques de l'imitation chez les humanistes français et italiens », Paris, *Camena*, n° 13, octobre 2012. La critique y examine l'appropriation qui est faite de la théorie de l'imitation chez ses continuateurs comme Ludovico Dolce (1535) ou Bernardo Daniello (1536) et chez ses commentateurs, Francesco Filippo Pedemonte (1546) ou Francesco Robortello (1548).

reste assez floue. La première occurrence<sup>6</sup> du mot renvoie aux différents éléments adventices qui complètent l'argument et composent les tiroirs de la fable. La seconde occurrence significative pour l'épopée ne l'associe pas tant à une définition qu'à un exemple, celui du catalogue des vaisseaux dans l'*Iliade* et en conséquence, fait coïncider l'épisode avec la notion moderne de motif<sup>7</sup>. La digression, difficile à délimiter, se confond à l'occasion avec le motif et l'épisode, sans qu'une hiérarchisation d'ailleurs soit établie entre l'épisode et la digression<sup>8</sup>. La lecture que fait le Tasse de la *Poétique* d'Aristote telle qu'elle se voit dans ses *Discours* relance donc un débat déjà ancien sur la manière de proposer un prolongement discursif de la trame narrative mais la position du poète paraît novatrice. Dans la dialectique poétique qu'imaginait Aristote, il était recherché une unité d'action enrichie d'éléments nécessaires et vraisemblables qui donneraient l'amplitude et l'effet de surprise attendu du public. Il répondait ainsi aux critiques qui avaient pu émailler l'histoire de l'épopée, qui continuent d'être après lui et qui reposent pour partie sur une longueur jugée excessive<sup>9</sup>. Le Tasse reprenant en réalité la position d'un Apollonios de Rhodes face à un Callimaque, veut être le garant d'une tradition tout en imposant l'idée d'une épopée actualisée. Comme le poète grec, il recherche le compromis, ce qu'il nomme dans son *Discours sur le poème héroïque, discorde concordia* (ou « unité composée »), syncrétisme de deux rêves esthétiques<sup>10</sup>. D'un côté, il lui faut accepter la rigueur et le conformisme de la *Crusca*, l'Académie italienne qui prône un aristotélisme étroit, consacrant au passage *L'Invasion de l'Italie par les Goths* du Trissin comme un chef d'œuvre ; de l'autre, il admet la nécessité de suivre les agréments qu'offrent les péripéties du *Roland Furieux* de l'Arioste. Mais le premier ennuie son public dans sa froide composition et le second, s'il enchante par la structure en zigzag qu'évoque Michel Orcel dans sa préface, paraît créer à tort une imbrication des situations qui semble destinée à faire perdre le sens au lecteur. C'est donc à la lumière de ses propres convictions de poète et dans le contexte polémique d'une langue italienne qui se réforme que le Tasse propose une théorisation de la digression et décide de son application dans son épopée. Pour lui, ses contemporains posent mal le problème, en confondant l'unité et ce qu'on pourrait appeler l'unicité ; la première doit être préservée car elle évite des écarts narratifs funestes à la logique des faits et à l'appréhension globale de la composition par le public. L'excès invite à la multiplicité des épisodes, la *diversità*, déjà réprouvée par Aristote<sup>11</sup>. La seconde, en revanche doit être battue en brèche car l'unicité engendre l'ennui du lecteur. Le Tasse applique donc sa thèse à *La Jérusalem délivrée* que ses discours théoriques encadrent et donne une image plus conforme aux attentes de son siècle et de la tradition générique.

<sup>6</sup> Aristote l'évince sans doute au titre du fait qu'il le lie à la transgression (en particulier, *Pol.* VII, 1342 a-22).

<sup>7</sup> *Nῦν δ' ἐν μέρος ἀπολαβῶν ἐπεισοδίοις κέχρηται αὐτῶν πολλοῖς, οἷον νεῶν καταλόγῳ καὶ ἄλλοις ἐπεισοδίοις* : « Au lieu de cela [= relater toute l'histoire de Troie], il [Homère] en détache une partie et recourt à plusieurs épisodes, tels que le catalogue des vaisseaux et d'autres » (*Poét.* 1459 a-35).

<sup>8</sup> Prenant le terme de péripétie au sens moderne, R. Jongen montre qu'il est possible de voir dans les péripéties « des digressions habilement déguisées » (« Rhétorique des tropes et lecture narrative », dans C. Gothot-Mersch, R. Celis et R. Jongen (éd.), *Narration et interprétation*, colloque des Facultés de Saint-Louis, Bruxelles, 1984, p. 24).

<sup>9</sup> Archiloque, Callimaque relayés par Martial s'opposent aux débordements narratifs qui donnent de la lourdeur au poème. Ce débat revient régulièrement dans l'histoire du genre ainsi qu'il se lit encore dans la querelle des Anciens et des Modernes ou la prise de position des romantiques sur cette question.

<sup>10</sup> *Discours sur le poème héroïque*, II, texte établi par E. Mazzali et F. Flora, Milan, Malfasi, 1952 ; ce concept que F. Graziani nomme « unité composée », dans la préface de son édition « préserve l'unité de la fable sans renoncer aux agréments de la variété » (p. 36). Le Tasse l'évoque dans *Discours de l'Art poétique* (2<sup>nd</sup> discours, p. 112).

<sup>11</sup> Elle consiste à placer des éléments disparates (*ποικιλία*, *Poét.* XXIII, 34).

Réunissant Platon et Aristote, le poète de Ferrare renoue, par la *varietà*<sup>12</sup>, avec l'illusion comme technique et comme effet.

### Intensité et discontinu

Alors que l'Italie redécouvre Aristote avant la France grâce à la traduction d'Alessandro de' Pazzi (1536), le Tasse propose de revenir, après la publication du *Roland Furieux* (1532) et l'engouement qu'il a suscité par ses péripéties multiples, sur ce qui constitue une véritable épopée, à savoir, l'intensité narrative. Le but est de tendre le récit de telle sorte que le poème soit enfermé dans l'illusion de la performance, alors même que le poète est coupé de l'énonciation. Les brisures de la trame contribuent à l'animation du récit ce que Barthes analysera plus tard comme *dynamique paradoxale*. Le Tasse renoue de cette manière avec l'intérêt du public qui repose sur des effets de retard et de relance. L'Arioste cherchait à « piquer le goût du lecteur par des aliments variés »<sup>13</sup> et si son rival y parvient par la *varietà*, il met l'accent sur la nécessité considérée cette fois sans ironie.

Cette nécessité est justifiée par l'imitation de la nature : le poète épique, parce qu'il imite et surtout parce qu'il doit représenter le monde, en suit les diverses modulations. La *varietà* est liée à la conception d'un récit qui n'est plus soumis à la multitude d'épisodes si répréhensibles<sup>14</sup> mais à « la diversité de nature ». Dans le mimétisme qui lie le poème à la mise en images de l'univers, les modulations du récit deviennent le symbole de celles de la vie même. C'est pourquoi le poète associe à cette reproduction du monde « en abrégé » (*quasi in un picciolo mondo*) les différents éléments qui composent la fable :

Les préparatifs militaires, les combats sur terre et sur mer, les cités assiégées, les escarmouches, la description de la faim et de la soif, les tempêtes, les incendies, les prodiges, les assemblées célestes, les rebellions, les discordes, les errances, les aventures, les enchantements, les actes de cruauté, d'audace, de courtoisie, de générosité<sup>15</sup>.

Tout ce qui relève des constituants du récit épique en sont paradoxalement les attermoissements. C'est pourquoi il est difficile de circonscrire réellement la digression tant il y a une intrication de l'argument épique et de ses écarts. On pourrait considérer toutefois qu'il existe deux grandes catégories de digression dans l'épopée : la digression *fondamentale* qui comprend le motif (catalogues des troupes, prophéties) et l'épisode qu'illustre l'aventure isolée d'un héros ; la digression *ornementale* plus riche, tantôt descriptive (topologie, portrait), tantôt étiologique (récit d'une partie de la vie d'un personnage), tantôt encore comparative (écho des événements d'une époque à l'autre) ou mythologique (légendes accompagnant le récit). *La Jérusalem délivrée* fait apparaître toutes ces modulations du récit et de cette manière répond à l'obligation que

<sup>12</sup> Le Tasse, en lecteur lumineux d'Aristote, adapte sa théorie à son époque : 'Ὅστε τοῦτ' ἔχει τὸ ἀγαθὸν εἰς μεγαλοπρέπειαν καὶ τὸ μεταβάλλειν τὸν ἀκούοντα καὶ ἐπεισοδιοῦν ἀνομοίοις ἐπεισοδίοις : « C'est donc là un bon moyen [l'emploi d'épisodes appropriés], pour atteindre la grandeur et donner de la variété à l'auditeur en introduisant des épisodes dissemblables » (*Poét.* XXIV, 28).

<sup>13</sup> « Varier les aliments pique le goût » / *Come raccende il gusto il mutar esca*, R. F. XIII, LXXX, 5-8.

<sup>14</sup> *Poét.* IX, 35. Aristote condamne la fable remplie d'épisodes (*ἐπεισοδιῶσεις*) qui correspond aux dérives de son temps, l'acteur souhaitant une amplification afin d'obtenir une plus grande récompense.

<sup>15</sup> « [...] *ordinanze d'eserciti, qui battagliae terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendi, qui prodigi; là si trovano concili celesti ed infernali, là si veggiano sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesia, di generosità* » (*Discours sur le poème héroïque, op. cit.*, 2<sup>nd</sup> discours, p. 112).

s'est fixé son auteur, de parvenir à une diversité dans la composition qui évite l'éparpillement. C'est alors le passage d'une digression, comprise comme signe de discontinu, à une autre digression qui fonde en réalité l'intensité<sup>16</sup>.

Intensité et discontinu se trouvent associés dans l'hétérogénéité textuelle. D'un côté, le poète s'exprime en son nom, de l'autre, il laisse la place aux différents personnages. C'est pourquoi, soit la parole auctoriale est volontairement rompue, soit c'est elle qui rompt l'élan d'un récit qui gagne alors en vigueur et en spontanéité. On pourrait dire qu'il en est de même du ton dans la mesure où les injonctions avoisinent les vers charmants ce qui produit des changements de rythme. La métaphore initiale du sirop qui compare l'œuvre à un remède laisse fort à penser que sous l'illusion de la séduction produite par l'ornementation, le projet de l'auteur reste ferme et tourné vers un seul but, l'intérêt du lecteur. Ainsi, au-delà du brouillage et de la polyphonie des voix, la parole du poète domine.

La trame épique enfin repose sur la surprise<sup>17</sup> et la digression y contribue par la rupture dramatique qu'elle engendre. Le Tasse retrouve à cette occasion les usages génériques sans se livrer aux excès dont les poètes érudits comme Silius Italicus ou l'Arioste ont pu faire montre. Il emploie les sortilèges qui ont ce but d'engendrer de l'inattendu. À l'intérieur d'un cadre particulièrement formel qui est la tension du récit vers son dénouement, ils opèrent des fractures qui déroutent le personnage comme le lecteur. Le chant XIII essentiellement consacré à la description de l'ensorcellement de la forêt par le magicien Ismen qui veut empêcher les Chrétiens de produire des machines de guerre, montre des chevaliers affolés qui battent en retraite. L'hallucination auditive dont est victime Renaud envoûté par la sirène l'emporte un moment dans un autre univers, le poète insistant sur le pouvoir de sa voix, « aux doux accents » (XIV, 61, 7, *in suono è dolce*). Il semble que la surprise vienne alors d'une douceur qui rompt avec le climat de la guerre. Dans le même élan, le poète alterne la parole rude du chant épique et le style doux. Dès l'entrée en matière, il avoue à la Muse « employer d'autres charmes que les siens » (I, 2, 7-8, *altri diletta*). Le Tasse utilise la modulation même de la voix poétique pour attirer le lecteur dans ses rets.

### **L'illusion maniériste**

Le Tasse, associé par la critique au maniérisme rhétorique dans son recours aux *concetti*, manifeste un maniérisme esthétique qui lui fait priser le jeu dans la composition. S'il ne s'affranchit pas des règles aristotéliennes, ce que lui reproche Walter Friedländer<sup>18</sup>, il parvient toutefois à un aménagement personnel du concept de l'illusion antique.

Avant le baroque et dans la perspective générique qu'offre l'imitation virgilienne, le Tasse propose à son lecteur des personnages soumis à l'illusion sensorielle. La perception est prise en défaut et engendre des erreurs d'appréciation. La première raison en est la création d'un artéfact. Loin toutefois d'être les fantoches imaginés par les poètes romains chargés de duper l'ennemi, ce sont des personnages qui, en rêvant à une altération de leur identité, finissent par abuser l'autre. Herminie sous l'armure de Clorinde en prend l'allure et trompe tout autant Polypherne, un guerrier latin voulant

<sup>16</sup> Voir Horace, *Art Poétique*, I, 42-45 : « s'attacher à une idée, en abandonner une autre, voilà ce qu'il faut faire quand on a entrepris un poème » (« *Cui lecta potenter erit res, nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo* »).

<sup>17</sup> *Poét.* 452 a-5, *θαυμαστόν, thaumaston*.

<sup>18</sup> *Maniérisme et anti-maniérisme de la peinture italienne*, Paris, Gallimard, 1991. Il y définit le maniérisme comme une « imagination affranchie de l'imitation de la nature » et de toutes les règles.

venger la mort de son père tué par Clorinde (VI, 108, 4) que son amant Tancrede (VI, 114), ce qui laisse accroire que la coïncidence est plausible. La permutation crée la digression car la narration quitte le champ de bataille pour suivre l'action isolée de la jeune femme. Le personnage lui-même s'écarte de la route qui lui est tracée, qu'il s'agisse d'Herminie qui n'est pas destinée à l'héroïsme ou de Tancrede qui croit y répondre en sauvant celle qu'il aime, Clorinde. Le déplacement de la focalisation brise la ligne convenue du récit tout autant que le fil du destin du personnage. Cette illusion sensorielle tient également à la duplicité des personnages que le poète présente comme telle au public ; Armide, envoyée par son oncle, le magicien Hidrant pour séduire Godefroy, dissimule son identité et fait valoir dans son discours un statut « d'errante » (IV, 36, 6, *peregrina*). L'imitation de Virgile est sensible dans la reprise du personnage apatride mais la différence entre la reine de Carthage et la magicienne est grande puisqu'Élissa méritait son surnom de « Didon » pour avoir échappé au joug effectif d'un mari cruel. La confusion qu'entretient l'inversion des rôles entre la victime et le personnage dominant amène le public à observer le travail de recomposition auquel se livre le poète. Enfin, l'illusion sensorielle a parfois partie liée à la sensualité. Les chevaliers francs sont l'objet de tentatives de séduction. Raimbaud (VII, 33, 5) comme Renaud succombent à l'*inerzia* (XIV, 71, 2), à la mollesse qui les détourne de la vaillance militaire. En eux-mêmes, ces plaisirs charnels ne sont pas incompatibles avec les réalités et ils font même écho à des faits historiques que rappelle Silius Italicus dans son épopée, *La Guerre punique*<sup>19</sup> ; le Tasse toutefois transforme la faute qui générerait retard et écart en erreur physiologique. L'égaré physique prime sur l'égaré moral ou, en tout cas, se trouve être à l'origine de ce dernier. Les sensations sont induites par un cadre idyllique ; réduit à l'herbe verte, il semble rendre grâce à la nature et la prendre pour prétexte à l'amour (XIV, 76, 7). Quant à la multiplicité des allusions à l'eau, elle n'a pour but que de mettre en parallèle, la volupté, l'érotisme des ébats et l'illusion de ce même bonheur ; c'est ainsi que le lecteur comprend que la source aux eaux limpides (XIV, 74, 1) n'est que le symbole du temps qui s'écoule inexorablement et qui écarte Renaud de son but. Le poète insiste sur la fragilité des sens qui conduit à la perversion des valeurs.

Mais à cette perversion des valeurs correspond celle de l'intrigue. Le Tasse ne se contente pas d'introduire une illusion visuelle ou sensuelle ; il invente dans *La Jérusalem délivrée*, ce qu'Heinsius conçoit un siècle plus tard dans sa *Poétique* comme « le piège ». Le lecteur, par transfert, subit les erreurs de jugement des personnages et en devient dépendant à son tour<sup>20</sup>. Le piège est rendu dans le poème épique du Tasse de manière concrète : Tancrede, par exemple, est retenu prisonnier du château où se dissimule Armide (VII, 36, 8) et l'exposition du cadre faite par l'ermite l'assimile à un labyrinthe (XIV, 76, 5, *labirinto*) :

Un inextricable circuit de murs  
 Décrit à l'intérieur mille confus détours.

*Dentro è di muri inestricabil cinto*  
*Che mille torce in sé confusi giri*

<sup>19</sup> Silius évoque les délices de Capoue dans son épopée, *La Guerre punique*, mais ce sera Scipion et non Hannibal qui subira pour un temps les attraits de Volupté qui lui apparaît plus charmante que Vertu (G. P. XV, 22, *Uoluptas*).

<sup>20</sup> On reprend l'explication donnée par A. Duprat sur la conception qu'Heinsius a de la relation du poète à son public, *op. cit.* p. 61.

Cette captivité rejoint celle du lecteur qui assiste, impuissant, aux attermolements du combat entre Tancrede et Argant. L'écart menant ici à une impasse momentanée, temporalité narrative et temporalité de l'énonciation se confondent.

Enfin piège et vérité sont associés et comme l'imagine Blanchot<sup>21</sup>, le vrai n'apparaît que « par l'oblique ». L'analepse qui sert le détour est chargée en réalité de rétablir la vérité à l'intention des personnages et par répercussion, à l'intention du public. C'est ainsi que Guillaume livre *a posteriori* l'enchaînement des faits (X, 60) et met en parallèle la concaténation telle qu'elle est comprise par l'actant et la concaténation vraie. Le Tasse s'amuse de la vraisemblance qu'il pousse à son paroxysme puisque le public devient l'évaluateur de cette même vraisemblance. Il ne s'en cache pas du reste puisque, dans le premier dialogue de son *Discours de l'art poétique*, il assure vouloir « maintenir le lecteur dans l'illusion par la semblance de la vérité »<sup>22</sup>. La transformation des guerriers en poissons et hommes muets est paradoxalement l'explication la plus plausible de leur disparition et donc de leur écart. Prolongeant sa technique, le Tasse donne à entendre le récit du magicien d'Ascalon qui déjoue l'artifice que le poète a créé : les soldats se sont mépris sur le sort de Renaud en voyant son armure abandonnée qui « ceignait un tronc décapité » et ont rejeté à tort la faute sur Godefroy qui entretenait avec lui un différend (XIV, 56, 1-2). La vérité est autre : Renaud est venu les délivrer puis il a été subjugué par une sirène. Il semble donc que l'auteur n'ait de cesse que de mettre en évidence la tromperie qu'il met en place et de ce fait, le songe, motif habituel de l'épopée prend une nouvelle couleur. Cela est d'autant plus visible que dans son *Discours de l'art poétique*, le Tasse recommande de s'abstraire des références mythologiques païennes, celles des Gentils. Or le songe prémonitoire qui traverse la poésie épique puis lyrique est repris dans son appareil religieux ; l'allusion à la porte de cristal, *porta cristallina* (XIV, 3-2), non seulement ne s'affranchit pas de la tradition romaine qui imaginait des portes dans le ciel pour laisser passer les rêves<sup>23</sup>, mais encore, prend une fonction toute particulière : celle de défaire l'illusion après l'avoir servie. En effet, sous les traits d'Hugues, Dieu révèle la vérité du monde à Godefroy comme celui-ci le lui demandait. Cette quête de la vérité est représentée allégoriquement dans l'épopée italienne par le bouclier de diamant (VII, 2) qui permet à Renaud de revenir à la réalité et d'échapper aux charmes d'Armide. Ainsi le Tasse conçoit la digression comme une temporalité interne au récit qui le dilate mais dont la fin est manifeste.

### Ouverture sur les espaces oniriques

Alors même qu'elle s'envisage comme un univers clos, refermé sur le champ de bataille, l'épopée et particulièrement *La Jérusalem délivrée*, propose à voir d'autres espaces conçus comme des lieux où la symbolique le dispute à la réalité. Le Tasse dans

<sup>21</sup> « Le chemin le plus court d'un point à l'autre est littéralement l'oblique ou asymptote » (M. Blanchot, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 25).

<sup>22</sup> *Discours de l'art poétique, Discours du poème héroïque*, trad. F. Graziani, Paris, Aubier-Montaigne, 1997, p. 75.

<sup>23</sup> *J. D.*, XIV, 3, 2. Le thème est récurrent dans la poésie antique : les songes arrivent par deux portes, celle de corne et celle d'ivoire. Cette dernière par un jeu de mots grec entre tromper et ivoire incarne l'illusion, tandis que la seconde apporte des rêves prémonitoires. Voir *Od.* XIX, 562, *An.* 597, *En.* VI, 893, *Georg.* 3, 261, *Phars.* II, VII, *Aen.* VI, 284 et 893, etc.

ses *Discours*, évoque ce paradoxe de l'alliance de la vraisemblance et du merveilleux<sup>24</sup> et n'hésite pas à ouvrir le récit à des horizons fictifs qui constituent le détour narratif.

Reprenant à son compte l'*avventura* ariotesque<sup>25</sup> qui consiste à accepter des éléments qui peuvent arriver, le poète tend à placer ses personnages sous le joug de la fortune et du hasard. Ils sont ainsi présentés dans un état de disponibilité qui doit induire chez le lecteur une même disponibilité à accueillir l'aventure. Ainsi Tancredi, guidé par le courage plus que par la raison et la prudence, commet des erreurs parce qu'il accepte ce qui va arriver, par avance. Le commentaire du narrateur est d'ailleurs explicite à cet égard (VII, 22, 7-8) :

Tancredi, cependant, entraîné par la fortune  
S'égare loin d'elle en voulant la suivre.

*Tancredi intanto, ove fortuna il tira  
Lunge da lei, per lei seguir, s'aggira.*

Le héros perd son chemin, se méprend sur l'identité du messenger qui le conduit (VII, 28,3), pressent le piège qu'on lui tend au château (VII, 30,1) mais se laisse gouverner pour mieux montrer sa bravoure. Le lecteur, à son tour, doit suivre les injonctions suaves du poète et conscient des illusions produites doit admettre cette nécessité d'ouverture à d'autres horizons. Le raisonnement que l'auteur fait tenir à son personnage confine à l'imposture intellectuelle ; Tancredi refuse d'être détourné du but qu'il poursuit, à savoir, le combat qui l'attend contre Argant, et c'est pourquoi il renonce à livrer bataille dans le château. Or le Tasse s'amuse de l'exégèse fallacieuse que produit le personnage auquel il fait subir un détour imprévu. Il entretient d'ailleurs tout au long la comparaison implicite entre l'aventure et le récit : les deux ne sont jamais entièrement clos et peuvent admettre le déploiement d'événements annexes. Il en donne des indices par la récurrence du terme de fortune et par le personnage allégorique qui lui correspond tout autant que par la désignation des guerriers, « les Aventuriers »<sup>26</sup>. La robe bigarrée de la Fortune est une illustration des modulations de la tessiture : *al color vario de'panni* (XIV, 72). Le héros gouverné par sa tyché se soumet aux tribulations extérieures et la *varietà* en traduit les mouvements. Ubalde et Charles qui forment pour cette raison un couple de « voyageurs » (XV, 11, 1), emportés sur le bateau de la Fortune, sillonnent les mers et découvrent d'autres régions, de l'Égypte à la Tunisie, de l'Afrique à la Ligurie. Le catalogue que constitue ce recensement de lieux seulement effleurés du regard exporte la fable hors des limites initiales. L'aventure fictionnelle plus généralement dépasse le contexte offert par l'histoire et les Croisades. Elle incarne un autre espace, une quête absolue, spirituelle, celle de la Jérusalem céleste mais aussi ontologique. L'allusion continue à l'Orient déclinée par les noms de personnages comme Soliman, les titres honorifiques de sultan ou de satrape, les villes d'Antioche ou de Gaza, mythifie le récit et place le poème dans une sphère idéale. L'épopée, parce qu'elle est décalée dans l'univers des Idées, se présente alors elle-même comme une digression, un écart au monde.

Le Tasse, à la suite des poètes antiques, conçoit l'épopée comme la reproduction du monde où le merveilleux est introduit comme une explication surplombante. Cependant

<sup>24</sup> *Discours de l'art poétique, Discours du poème héroïque, op. cit.*, p. 77. Le Tasse revient sur l'alternance entre le merveilleux et la vraisemblance sentie comme une nécessité pour tempérer l'un et l'autre.

<sup>25</sup> *R. F.* IV, LIV, 4, *avventura* qui se mêle à la Fortune : I, XXXI, 7, *ventura*. Le participe futur latin dont est issu le mot italien signifie « ce qui est destiné à arriver ».

<sup>26</sup> Emprunt à Pétrarque, *Triomphe de l'amour*, III, 79-80.

il se défend des images païennes pour favoriser des interventions divines chrétiennes. La volonté reste toutefois la même, de créer, dans cette description de l'exploit humain, un arrière-plan religieux et philosophique. Tout d'abord les aides sont des anges comme Gabriel (I, 12), des saints, Michel (IX, 58, 3) ou des ermites comme Pierre (I, II, 4) et dans un manichéisme plus marqué que dans l'épopée antique, ils s'opposent aux forces démoniaques. Le travestissement humain leur permet d'accéder à l'univers des mortels et ils apparaissent comme des incarnations de la Providence. Leur allure est trompeuse et quand Gabriel prend les traits d'un adolescent (I, 13, 8), Tancrede n'ose croire ce qu'il entend. Mais leur rôle est à la fois moral et narratif puisqu'ils sont chargés de remettre le héros dans le droit chemin. Le propos du pseudo-Hugues le rappelle (XIV, 12, 6) :

« La vraie voie », lui répondit Hugues, « est celle que tu suis ; ne t'en détourne pas. »

« È, » replicogli Ugon, « la via verace questa che tieni ; indi non torcer l'orme. »

Ainsi l'interruption qu'ils créent par le discours et leur action bienfaisante n'a d'autre but que de maintenir l'intensité initiale du récit qui impose au poète de « voler toujours au dénouement »<sup>27</sup>. Les prodiges contribuent également à l'irruption du merveilleux dans le vraisemblable. Tantôt ce sont des phénomènes naturels comme la nuit dont l'arrivée a une incidence sur les combats, tantôt ce sont des métamorphoses qui arrêtent la trajectoire du récit. La vision même du ciel est associée à une parenthèse extraordinaire : porté par le songe, Godefroy admire l'Idée du monde depuis le royaume de l'Éternel ; l'artifice renvoie la réalité « à la façon d'un miroir »<sup>28</sup>.

Paradoxalement le retour participe aussi de l'ouverture sur les espaces oniriques. Il intervient dans les récits rétrospectifs qui forment des incursions produisant une relecture de l'aventure. Le *nostos* grec est illustré diversement dans l'épopée du Tasse ; il s'agit moins des rêves de retour dans sa patrie et son foyer que la guerre a écartés, que des aspirations au retour de l'autre ; dans ce cas, l'ennemi comme l'allié partagent ce même désir. Argant attend Tancrede pour mener le combat décisif tandis que Godefroy prie pour le retour de Renaud. L'idéal du *nostos* se trouve aussi complété par une écriture mimétique. En effet, les espaces extérieurs sont convoqués par la mise en abîme du récit. Dans un principe de composition complexe, le poète crée l'enclassement par l'introduction de l'épyllion ou épopée dans l'épopée. Si le Tasse la récuse pour sa brièveté et ne peut privilégier cette forme<sup>29</sup>, il la préserve en tant qu'élément de la *varietà* car comme dans l'art héraldique, elle fait saillir le reste des éléments de la composition mais demeure systématiquement là pour assurer une lecture complémentaire de l'épopée. Elle agit à deux niveaux : d'un part, sur un plan générique, elle permet au Tasse de s'inscrire dans la tradition en étant le parangon de Virgile dont il imite un passage, celui de la description du bouclier d'Énée (*J. D.*, XII, 44 et *En.* VIII, 671-713). De l'autre, elle engendre la perspective historique recherchée et le retour inscrit alors l'histoire de l'humanité dans une permanence de la pensée.

En réponse aux âpres discussions menées en son siècle sur l'étendue à donner à la composition épique, le Tasse imagine le récit comme le lieu d'une expérience

<sup>27</sup> Horace, *Art Poétique*, I, 150, *semper ad euentum festinate*.

<sup>28</sup> *J. D.*, XIV, 4, 5, *si come entro uno spoglio*.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, p. 94.

sensorielle pour le personnage comme pour le public. Rompant d'une certaine manière avec la traduction de l'épopée en digressions et épisodes, il invente un concept, la *varietà* qu'il applique à *La Jérusalem délivrée* et dont la particularité est de se déployer dans la narration à travers des chatoiements dont les contours, à l'instar des festons, sont toutefois nettement délimités ; les arabesques qu'elle dessine répondent à un principe de composition régi par quelques grandes règles. La *varietà* répond à une intention, celle d'intéresser le public et pour cette raison, elle opère un travail conjoint sur le temps et l'illusion. Il s'agit de donner à voir et à entendre dans l'illusion du moment et dans son effet. Elle est alors conçue comme le mouvement qui contribue à l'expansion dynamique de l'œuvre, se manifestant dans la déviation du trajet fictionnel où réside tout le charme de l'œuvre.

## Bibliographie

*L'Épopée en France. Actes du X<sup>e</sup> congrès de l'Association Guillaume Budé (Toulouse, avril 1978)*, Paris, Les Belles Lettres, 1980.

ANONYME (Pseudo-Longin), *Du Sublime*, éd. H. Le Bègue, Paris, Les Belles Lettres, 1939.

ARIOSTE, *Roland Furieux*, trad. de M. Orcel, présentation d'Italo Calvino, éd. bilingue, 2 vol., Paris, Seuil, 2000.

ARISTOTE, *La Poétique*, éd. R. Dupont-Roc, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

—, *La Poétique*, éd. J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

—, *La Poétique*, éd. M. Magnien, Paris, Livre de Poche, 1990.

—, *La Rhétorique*, éd. M. Meyer, Paris, Livre de Poche, « Classiques de la philosophie », 1991.

BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1986.

BARTHES Roland, KAYSER Wolfgang, BOOTH Wayne et HAMON Philippe, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977.

BLANCHOT Maurice, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971.

BOUTET Dominique, *La Chanson de geste, Forme et significations d'une écriture épique*, Paris, PUF, 1993.

CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (éd.), *La Digression dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005 (*Senefiance*, 51).

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1983.

GENETTE Gérard *et al.*, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Points littérature », 1986.

HORACE, *Art poétique*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Les Belles Lettres, 1951.

—, *Art poétique* dans *Œuvres*, trad. F. Richard, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.

JONGEN René, « Rhétorique des tropes et lecture narrative », dans *Actes du colloque des Facultés de lettres et de philosophie de Saint-Louis*, Bruxelles, 3-5 avril 1984.

LE TASSE, *Discours de l'art poétique, Discours du poème héroïque*, trad. F. Graziani, Paris, Aubier-Montaigne, 1997.

—, *Gerusalemme liberata*, éd. M. Guglielminetti, Milano, Garzanti, 1996.

—, *La Jérusalem délivrée*, éd. J-M. Gardair, Paris, Le Livre de Poche classique, 1996.

LUKÁCS Georges, *La Théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1971.

*Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance (Art poétique français de Sébillet, Le Quintil horacien d'Aneau, L'Art poétique de Pelletier du Mans, La Rhétorique française de Fouquelin, Abrégé de l'art poétique français de Ronsard)*, éd. F. Goyet, Paris, Le Livre de Poche classique, 1990.