

Introduction

« Comme quelqu'un pourrait dire de moi
que j'ay seulement fait icy un amasde fleurs estrangeres,
n'y ayant fourmy du mien que le filet à les lier. »

Montaigne, *Les Essais*, Livre I, chap. XXVI.

La « parenté originelle » qui lie les images aux affects est une donnée fondamentale de la théorie et de la pratique psychanalytique, mais elle demeure largement inexplorée dans le champ de la représentation et plus particulièrement là où cette relation est l'objet même du travail artistique¹. *La Jérusalem délivrée* du Tasse, poème épique publié en 1582, est un cas particulièrement bien adapté pour aborder cette étude car, comme son auteur lui-même l'a écrit, c'est un « monde en petit », où l'on voit « ici des armées, en ordre de bataille, là des combats, sur terre et sur mer, des villes assiégées, des escarmouches et des duels, des tournois, des descriptions de famines et de sécheresses, des tempêtes, des incendies, des prodiges; où l'on trouve ici des conciles infernaux ou célestes, là des séditions, des discordes, des errances, des aventures, des sortilèges, des actes de cruauté, d'audace, de courtoisie, de générosité, là encore des événements d'amour, tantôt heureux, tantôt malheureux, délicieux ou pathétiques... »². Le texte propose un modèle réduit de la totalité de l'expérience humaine, il offre un éventail très large d'actions et de passions, mais c'est dans l'écriture elle-même que l'association des affects aux images et aux gestes est non seulement remarquablement mise en forme, et, pour la première fois dans notre modernité, thématifiée de façon si explicite.

Le lecteur d'aujourd'hui n'a du poème qu'une connaissance fragmentaire, je lui donne donc tous les éléments nécessaires à la compréhension des analyses des extraits, des tableaux, des pièces musicales et de théâtre dont il est question. La composition des six chapitres du livre obéit à un

1. L'expression est de L. Binswanger (1971, p. 208).
2. Tasso (1997, p. 111). Les citations des vers de la *Gerusalemme Liberata* (G.L.) sont tirées de l'édition de Bruno Maier (Tasso 1982), la traduction française est celle de Jean-Michel Gardair (Tasso 1990), que j'ai parfois légèrement modifiée et à laquelle je renvoie par le sigle *J.D.*, suivi du numéro du chant en capitales et de l'octave en chiffres arabes. Dans des cas explicitement signalés en note, j'ai utilisé également la traduction de Blaise de Vigenère (Tasso 1595).

3. D'après E. Raimondi (1980), l'organisation des vingt chants du poème obéit à une mise en forme proprement tragique.
4. Le Tasse se réfère en particulier à la chronique de Guillaume de Tyr, *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*, éditée dans la *Patrologie latine* par J.-P. Migne, Paris, 1855, vol. 201.
5. Tasso (1997, p. 6).
6. Cette observation est un commentaire direct de la *Poétique* d'Aristote. F. Graziani (in Tasso 1997, p. 31, n. 54) a fait remarquer que la lecture de la *Poétique* d'Aristote par P. Ricœur (1975, p. 52-61 ; 1983, p. 55-84) éclaire les textes du Tasse qui lui sont étonnamment proches, en particulier en ce qui concerne la notion de « configuration » ou de « mise en intrigue ».
7. *Ibid.*, p. 75, « Les événements importants ne peuvent être ignorés ; dans le fait même qu'ils ne soient pas passés dans les textes écrits, on verra des preuves de leur fausseté ; et, si on le croit faux, on ne se laissera pas aussi facilement émouvoir par la colère, l'horreur ou la pitié, on ne se laissera pas aller à la joie ou à la peine, on n'attendra pas l'issue avec le même intérêt et le même plaisir que si l'on pense ces événements véritables, ou totalement ou en partie ».
8. *Ibid.*, p. 91.
9. *Ibid.*, p. 78.

principe de complexité croissante de la question traitée, mais elle est aussi conçue de façon à respecter la progression du poème pour fournir une image globale du texte et pour restituer ainsi quelques-uns des effets pathétiques confiés par le poète à la composition de l'ensemble et de chacun des épisodes³. Mis à part cette introduction et le chapitre conclusif, je me suis efforcé de fonder analyse et description, me plaçant parfois à la limite de la réécriture pour donner corps à une approche qui se veut attentive et respectueuse de la singularité de la texture et de la surface des vers du Tasse et des œuvres qui les ont mis en image. Ceci non seulement pour partager mon plaisir de lecture et de vision, mais aussi pour me placer à la seule distance qui permet de saisir le travail de l'image-affect.

La Jérusalem délivrée raconte l'histoire célèbre et célébrée de la première croisade (1096-1099), de son chef, Godefroy de Bouillon, et des autres héros dont les chroniques et les chansons de gestes ont partout répandu la renommée⁴. Dans ses *Discours de l'art poétique*, en commentant avec finesse la *Poétique* d'Aristote, Le Tasse écrit que le poème épique doit trouver son originalité plus dans la nouvelle texture du récit, la « *novità del nodo* », que dans la « nouveauté d'une matière fausse et jamais entendue »⁵ ; la production d'une œuvre originale repose sur la « mise en intrigue » plus que sur le choix du sujet⁶. Plus loin dans ce même *Discours*, il explique que seuls des événements historiques bien connus et considérés vrais par le lecteur peuvent l'émouvoir, « le pousser à la colère, ou à la terreur, ou à la piété », le rendre « gai, attristé, le suspendre ou le ravir »⁷. Mais le poète n'est pas poète « s'il raconte les faits comme ils se sont produits », s'il « ne se soucie guère de les imiter comme ils auraient dû se produire »⁸. La *vérité altérée* de la fiction est plus vraie que la vérité historique, car la « concaténation » poétique des choses du monde dans le poème est plus riche de sens et d'évidence (ou d'*énergie*, comme le dit Le Tasse) que l'histoire des chroniqueurs. Pour atteindre à la dimension épique, la narration poétique doit par ailleurs pouvoir intégrer le merveilleux qui transporte « non seulement l'âme des ignorants, mais tout autant les esprits les plus judicieux ». Le poète peut donc se permettre d'introduire des actions qui dépassent les pouvoirs des hommes en les confiant « à Dieu, à ses anges, aux démons ou à ceux auxquels Dieu ou les démons ont accordé ces pouvoirs : les saints, les magiciens ou les fées »⁹. Ce « mer-

veilleux chrétien » n'échappe pas à la contrainte du vraisemblable car les hommes « ont bu avec le lait maternel » la croyance « que Dieu et ses ministres, les démons, les magiciens, s'il le permet, peuvent faire des choses merveilleuses, au-delà des forces de la nature ». La foi, dans toute l'étendue de ses croyances populaires et de ses pratiques quotidiennes, remplace les dieux de la mythologie classique des poèmes antiques. Les raisons de ce choix sont comparables à celles qui avaient dicté le choix d'un événement historique : pour que le lecteur n'ait pas l'impression de lire, mais « d'avoir présent aux sens, d'ouïr et de voir » ce qu'il veut raconter, le poète ne doit jamais quitter le terrain anthropologique des connaissances et des croyances qu'il partage avec son public¹⁰. En dehors de ce partage, il n'y a pas d'attente (*espettazione*) et pas de délectation (*diletto*), donc pas de persuasion et pas d'affect.

On comprend mieux le lien nécessaire entre le partage d'une pré-compréhension du monde avec le lecteur, la vraisemblance d'une matière historique recomposée et l'efficace pathétique du poème si on considère la place déterminante accordée au choix d'une histoire qui se déroule à l'époque chrétienne. Car le héros chrétien doit poursuivre la « gloire de la piété »¹¹. Mieux que les textes théoriques du Tasse, la lecture du poème révèle que son « réalisme » repose sur la valeur de témoignage que seule une histoire chrétienne peut offrir à un lecteur chrétien. La fiction est vraisemblable, et donc plus vraie que l'histoire, dans la mesure où elle se propose d'être la relève des motivations éthiques des événements du passé. Ou mieux, comme le dit Paul Ricœur, la fiction représente l'histoire dans la mesure où elle répond de la dette contractée « à l'égard des morts »¹². Dans cette perspective, le poème est marqué par une forte ambiguïté. En effet, Le Tasse l'affirme lui-même au seuil de *La Jérusalem délivrée*, d'une part, sa fin pourrait être comprise comme une tentative de susciter une nouvelle croisade¹³ pour s'acquitter d'une dette fondatrice (celle qui lie le chrétien au sacrifice du Christ et au lieu de sa sépulture) et de la dette contractée avec les premiers croisés – c'est le *tremendum fascinosum* de l'histoire des vainqueurs avec son poids idéologique indéniable. Mais, d'autre part, la lecture révèle un autre « réalisme » – c'est le *tremendum horrendum* du témoignage du sort tragique des victimes (musulmanes et chrétiennes) de la violence de l'histoire, de la guerre et de l'amour¹⁴. C'est

10. Cet appel aux sens est une constante des *Discours*; l'auteur y insiste particulièrement lorsqu'il traite du pathétique. C'est par ailleurs un renvoi indirect aux pratiques dévotionnelles des jésuites et en particulier aux *Exercices* d'Ignace de Loyola (1544). Il faut rappeler que Le Tasse a étudié chez les jésuites à Naples entre 1552 et 1554.

11. *Ibid.*, p. 80.

12. P. Ricœur (1985, p. 253 et 283, n. 1). Dans cette note l'auteur renvoie à son tour à la notion de dette employée par Michel de Certeau (1975, p. 312-358) à propos de *Moïse et le monothéisme* de S. Freud. Une réflexion très éclairante sur la question de la vérité de la fiction chez Ricœur et chez Freud se trouve dans les deux derniers chapitres de P. Montani (1996).

13. Voir notamment la quatrième octave du premier chant.

14. Sur cette articulation voir P. Ricœur (1985, p. 340).

à ce « réel tragique » que s'est attachée la partie la plus « affective » du travail d'élaboration accompli par les interprétations du poème qui nous intéressent ici. À la construction d'un tragique chrétien, situé à la limite du concevable et de l'admissible, répond, du côté du lecteur, une épreuve qui doit le conduire à une violente remise en forme de sa pré-compréhension du monde. Je nommerai conversion ce processus de *catharsis chrétienne*, sans oublier que, dans le poème, la seule conversion véritable, celle de Clorinde, est un passage par la mort ; sans oublier non plus les épreuves de *conversion amoureuse* des ennemis amants, elles aussi susceptibles de faire surgir le « réel » de l'affect et de constituer l'occasion d'une *catharsis* du lecteur.

L'impact affectif du poème héroïque chrétien repose donc sur la part de « réel » qu'il est en mesure de faire surgir de l'épreuve tragique ou amoureuse imposée aux personnages, et par extension au lecteur, mais il trouve dans le « style » un supplément « d'énergie » ou d'évidence¹⁵. Cette qualité « vient d'une application précise à décrire la chose dans les détails. Une telle précision dans la narration est nécessaire pour les parties pathétiques, car c'est le premier instrument pour « *movere l'affetto* ». Elle s'obtient aussi par le recours à des métaphores « qui mettent la chose en action »¹⁶. La fabrication d'un réel qui fait surgir les affects se réalise donc, pour le Tasse théoricien, à plusieurs niveaux : celui de l'effet de réalité qui est propre au détail, et celui qui repose sur la « mise en image » du langage poétique. Mais en amont de ces deux dispositifs techniques, sur lesquels je reviendrai à plusieurs reprises, se situe un travail de mise en intrigue plus fondamental qui fait du « retour du passé » des croisades une épreuve tragique. C'est face à ce réel, ainsi qu'au réel de l'amour qui s'y trouve sans cesse mêlé, que le poète et ses interprètes ont donné forme aux images et aux gestes de guerre et d'amour qui sont l'objet de ce livre.

Déjà dans son *Traité de l'art de la peinture*, publié à peine un an après le poème, le peintre et théoricien Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600) proposait aux artistes désireux d'apprendre à représenter les affects un nombre important de vers de *La Jérusalem délivrée* pour chacun des *affetti*¹⁷. Plus tard, le compositeur Claudio Monteverdi écrivait dans sa préface au huitième livre des *Madrigali guerrieri e amorosi* (1638) qu'il avait choisi le texte du « divin Tasse, poète capable d'exprimer dans son

15. « Étant donné que le style est un instrument au moyen duquel le poète imite les choses qu'il s'est proposé d'imiter, l'énergie y est nécessaire : cette figure qui met les choses sous les yeux de telle façon qu'il nous semble non pas l'entendre, mais la voir » (Tasso 1997, p. 126). Le Tasse réunit sous le terme « *energia* » le grec *energon* (travail, énergie) et le grec *enargheia* (évidence). Je reviendrai plus loin sur cette « confusion » au sujet de la *Pathosformel*. Cf. aussi F. Graziani (in *ibid.*, p. 401, n. 22).

16. *Ibid.*, p. 127.

17. G. P. Lomazzo (1974).

dicours, de façon appropriée et naturelle, les passions qu'il cherchait à décrire ». Avant que la critique littéraire moderne ne le souligne, il est donc apparu que « l'expérience du monde » que les œuvres conçues à partir du poème du Tasse (tableaux, pièces musicales, pièces de théâtre, ballets) enrichissent par leur travail d'interprétation productive se présente essentiellement comme l'expérience des affects. Les lectures du poème et ses transpositions en images, en musique et en performances (théâtre et danse) ont plus affaire à la dimension passionnelle de l'expérience qu'à celle de l'action. L'esthétisation du monde qui s'y manifeste est une remise en forme de l'*aisthesis*, une intense augmentation de la réceptivité à la fois sensorielle et affective.

Mon hypothèse est donc que ce poème, qui n'a rien de réaliste mais qui est au contraire ouvertement fictionnel et consciemment fondé sur l'artifice le plus sophistiqué, a su figurer de façon inédite le réel qui surgit de l'expérience du *pathos*. En paraphrasant Pietro Montani, qui se réfère à son tour à la notion eisensteinienne de *pathos*, je dirais que Le Tasse a su faire apparaître l'imagination à l'œuvre, si l'on entend par imagination la capacité de convertir en image ce qui s'impose à nous¹⁸. Dans le poème, cette conversion peut se limiter à une altération minimale du corps, un rougissement du visage ou se développer très rapidement en une métaphore. L'émergence du visuel dans le texte poétique joue de la proximité de l'affect et de l'image, de leur excitation réciproque ; elle jaillit d'une altérité interne au texte, moins radicale que la production d'images « en peinture », mais souvent retravaillée par celle-ci.

Entre l'image « en mots », l'image « en peinture » et « l'expérience affective du monde » du lecteur-spectateur, le geste joue un rôle très important. La posture du corps a une signification et une valeur affective qui peuvent transiter entre le mot, l'image et le monde du lecteur-spectateur. La notion de « conformation affective » me permettra de montrer que les opérations de ressemblance et de dissemblance, qui sont les formes élémentaires du travail de l'image-affect, sont à leur tour rendues possibles par un schéma anthropomorphe sous-jacent et se situent donc à un niveau plus profond que celui du langage. Dans le travail sur « l'image-affect », mis en évidence par mon analyse, le geste est à la fois ce qui permet l'association entre l'image et l'affect, et ce qui donne à l'image-affect son efficace¹⁹. Ainsi,

18. P. Montani (1999, p. 19).

19. J'ai développé la notion de conformation affective dans mes analyses de trois chapelles du Bernin, voir G. Careri (1990).

par exemple, le geste « en peinture » est un opérateur de projection ou de « conformation affective » qui peut agir puissamment sur le spectateur en touchant son corps sans passer par la médiation du langage. « L'éloquence muette du geste » se situe au-delà de ce que la langue peut exprimer et constitue donc, avec l'image, un deuxième élément d'altérité interne au texte, ce qui en fait un deuxième opérateur de conversion du texte à l'image²⁰. Cela ne veut cependant pas dire que nous pouvons l'interpréter comme s'il s'agissait d'un geste accompli dans la vie réelle. Car si l'effet imaginaire du geste représenté implique une mémoire du corps, et éventuellement une mémoire du geste ritualisé, il peut aussi mobiliser une mémoire plus spécifiquement liée à l'expérience de l'art. À ce niveau, le geste peint et le geste « écrit » sont engagés dans des réseaux de corrélations formelles avec d'autres gestes peints ou écrits. Ils sont donc capables de faire écart, de produire une confrontation, de se charger de la reprise et de la transformation d'une formule gestuelle écrite ou peinte déjà existante. Au-delà de l'iconographie du geste peint, je crois pouvoir montrer que la posture n'a de sens et de valeur affective que dans sa relation avec toutes les composantes du tableau, elle est prise dans un réseau singulier de lignes et de couleurs, dans une construction spatiale et temporelle spécifique, dont aucune taxinomie générale du geste ne saurait rendre compte. Le livre de Rensselaer W. Lee sur le rapport entre poésie et peinture dans la tradition humaniste a su montrer comment la formule gestuelle peinte s'inscrit toujours dans une tradition visuelle qui lui est propre. Il a souligné, par exemple, qu'Armide et Renaud dans un tableau de Poussin font les mêmes gestes que Séléne et Endymion dans un bas-relief antique, ce qui, à ses yeux, implique que le rapport du tableau au poème du Tasse n'est pas essentiel ou, en tout cas, qu'il est moins déterminant pour le peintre que son inscription dans une tradition plastique autonome²¹.

Fig. 33

20. *G.L.*, IV, 85 : «... e ciò che lingua esprimere ben non poté, muta eloquenza ne' suoi gesti espresse » / « et ce que la langue ne peut entièrement exprimer une muette éloquence l'exprima dans ses gestes ».

21. R. W. Lee (1991, chap. VII).

Mais s'il est vrai qu'un tableau tiré de *La Jérusalem délivrée* entre en résonance avec d'autres œuvres visuelles contemporaines ou plus anciennes, il peut le faire sans pour autant renoncer à interpréter le poème. Je montrerai que certains tableaux ont réinvesti le jeu de corrélations formelles interpicturelles qu'ils font surgir dans le travail d'interprétation du poème, sans rien perdre de leur altérité constitutive d'images par rapport au langage. R. W. Lee enferme le dialogue entre les images sur lui-même,

sans faire apparaître l'intégration que chaque nouvelle interprétation apporte au texte d'origine. La limite de l'approche de Lee à la question du geste peint me semble résider dans la réduction des formules gestuelles à un simple répertoire formel, alors qu'il est possible de les interpréter comme des formules gestuelles dont le sens et l'effet pathétique résident en leur enracinement dans un schéma anthropomorphe sous-jacent auquel une « mémoire rituelle » du geste a donné une forme culturellement déterminée²². La morphologie stratifiée de cette mémoire est traversée par des mouvements d'enfouissement et de retour des schémas gestuels et du *pathos* qui leur est associé. En les nommant *Pathosformel*, Aby Warburg a mis en évidence l'impact affectif provoqué par le retour des gestes antiques et archaïques. De mon côté, j'associe cette notion à celle de montage, par l'intermédiaire du principe dynamique propre à la « conformation affective »²³.

Entre mot, image et geste, je décrirai les moments de transit et de conversion en choisissant, dans l'immense corpus herméneutique de *La Jérusalem délivrée*, les œuvres qui ont accompli le travail d'interprétation de la façon la plus productive. Les interprétations du poème en peinture, par la danse, au théâtre et en musique ne sont pas des lectures parmi d'autres, mais les expressions d'une altérité qui tient à leur statut d'images, de performances et de sons. Composer des images, des actions et des sons avec des mots dans une sorte de montage a signifié pour moi chercher à tisser un dialogue dans lequel se disent des choses qui ne peuvent être dites par chacun des interlocuteurs séparément, mais que seul le va-et-vient entre eux fait surgir²⁴. Cela implique une mise en question de la primauté ontologique du langage et une prise en considération de l'altérité de l'image, de l'action et du son par rapport au mot.

De cette position découle l'hypothèse que l'échange entre mot, action, son et image puisse être établi dans un espace qui n'est ni linguistique, ni visuel, ni gestuel, ni sonore. Je ne peux pas nommer les « choses » qui se trouvent dans cet espace, car ces « choses » ne sont encore ni des mots ni des images, ni des sons ni des gestes, elles sont à la fois ce que le dialogue produit et enrichit par son travail et ce que ce même dialogue pré-suppose comme terrain commun. En empruntant la notion et le terme à Pietro Montani, j'aimerais nommer le fondement commun qui permet le

22. Sur le lien entre l'action rituelle et la mémoire, cf. C. Severi (1993, 2004) et M. Houseman & C. Severi (1994).

23. Je reviendrai plus loin sur la notion de *Pathosformel*, comme sur celle de conformation affective en me limitant ici à renvoyer aux écrits d'Aby Warburg (1990).

24. Sur les propriétés heuristiques de la notion de montage, je renvoie aux œuvres théoriques de S. Eisenstein et plus particulièrement à l'édition italienne des œuvres complètes (1981-1998), actuellement la plus fiable et la plus riche, même par rapport aux éditions en langue russe. La notion traverse toute l'œuvre du cinéaste soviétique, du *Montage des attractions* (1923) jusqu'à *La non indifférente nature* (1945-1947). Montani en a analysé et développé la portée sur le plan d'une esthétique générale dans son introduction à *La Natura non indifferente* pp. ix-xxxix (Montani 1981) que j'ai eu l'occasion de commenter et de développer, à mon tour, en forme d'« application » à une chapelle du Bernin, cf. G. Careri (1990, p. 128-147).

dialogue « troisième interlocuteur », à savoir celui qui est le lieu de « l'expérience du monde » en tant qu'autre, par rapport aux mots, aux images, aux sons et aux gestes²⁵.

L'hypothèse est donc que là où un dialogue effectif se noue, c'est la complexité du monde et la régénération de son altérité inépuisable qui est enrichie. Cette ouverture de l'échange entre les mots et les images sur l'expérience du monde me semble avoir l'avantage de faire surgir l'instance du réel de l'intérieur du *réseau dialogique* composé par le poème et par les tableaux, les ballets, les pièces de théâtre et musicales plutôt que de l'extérieur, par le biais du « contexte ». En effet, ce que le dialogue fait apparaître par son propre travail correspond au moment dans lequel la tentative de mise en forme de l'expérience du monde est en train de se faire à travers les arts, alors que le contexte est une construction *a posteriori* projetée comme antériorité qui, par sa généralité constitutive, ne peut donner de cette « mise en forme de l'expérience » qu'une image statique et réductrice²⁶.

La structure et la dynamique du réseau dialogique sont proches, à certains égards, de celles impliquées par la notion d'intertextualité²⁷. Cette notion a déjà une longue histoire, qui remonte aux travaux fondateurs de M. Bakhtine dans lesquels se fait jour l'idée de la structure dialogique de l'écriture romanesque. À la suite de Bakhtine, Julia Kristeva a défini l'unité textuelle comme étant différentiellement signifiante par rapport à d'autres textes. Affirmer que « tout texte est absorption et transformation d'une multiplicité d'autres textes » signifie accorder au jeu de corrélations formelles qui caractérise l'unité textuelle un rôle dominant, aussi important que le référent, à savoir ce dont un texte parle. La « découverte » de l'intertextualité, qui venait remplacer la notion « d'influence », a eu des conséquences importantes sur la déconstruction de la notion d'auteur. Elle a été développée dans une philosophie de l'« archiécriture » par Jacques Derrida et par Gérard Genette dans une théorie renouvelée des genres littéraires ou de la paratextualité²⁸. Ce qui, à mes yeux, demeure intéressant dans la notion d'intertexte c'est le modèle de toile illimitée tissée par l'intertexte ainsi que l'accent qu'il pose sur ce qui se passe *entre* les textes eux-mêmes plutôt qu'entre les auteurs de ces mêmes textes. L'approche intertextuelle accorde un rôle dominant aux corrélations formelles qui

25. Je me réfère ici à la conception de type « herméneutique » du rapport entre mot et image élaborée par P. Montani (1997). Le cadre général de cette réflexion est énoncé dans Montani (1996).

26. Cela ne veut pas dire exclure toute mise en relation entre le « monde », tel que le dialogue le produit, et la « réalité historique » telle que le « contexte » construit par les historiens ou par les sociologues la présente, mais plutôt essayer de vérifier sans cesse l'un par l'autre en signalant, à l'occasion, les lieux où la couture entre ces deux « réels » devient difficile, voire impossible.

27. Pour une mise au point sur la question, cf. R. Barthes (1975), et la stimulante histoire de la notion par M. Polacco (1998). Enfin, pour une approche intertextuelle des textes italiens de la Renaissance je renvoie, entre autres, à G. Mazzacurati & M. Plaisance (1987), et G. Mazzacurati (1990).

28. Voir M. Bakhtine (1987 [1978]), J. Kristeva (1969), J. Derrida (1967) et G. Genette (1982).

caractérisent l'unité textuelle. En proposant une approche de type à la fois intertextuel et herméneutique, je montrerai que ce jeu de corrélations peut être investi dans un véritable travail d'interprétation, à savoir dans la production d'un nouveau texte. Celui-ci, en augmentant la signification du texte de départ, ouvre le dialogue sur quelque chose qui n'est pas de l'ordre du texte mais de « l'autre du texte » : le « monde de l'expérience »²⁹. Ainsi je préfère nommer *réseau dialogique*, plutôt qu'intertexte, l'objet composé par le travail herméneutique conduit à partir de *La Jérusalem délivrée*. Dans le champ des études sémiotiques, on a récemment proposé la notion de « traduction intersémiotique » qui implique que le passage entre des registres sémiotiques différents est le modèle de toute opération de production du sens, ses modalités ne peuvent être analysées que localement dans des processus textuels singuliers³⁰. Umberto Eco s'est opposé à cette vision élargie de la notion de traduction³¹. Comme le montrent les analyses proposées dans ce livre, ma conception est proche de celle de Paolo Fabbri et d'Omar Calabrese, tout en introduisant une perspective dialogique de type herméneutique qui implique que chaque opération de traduction intersémiotique, peut apparaître dans sa singularité et dans sa complexité, seulement si l'interprète assume l'historicité de son travail, accomplissant une application, toujours contingente et partielle, du texte de départ à une situation nouvelle.

Depuis les études d'Aby Warburg sur le *Printemps* de Botticelli (1905), l'histoire de l'art s'interroge sur les rapports entre les textes littéraires ou documentaires et les œuvres d'art. L'iconologie est le champ privilégié de cet exercice qui a donné des résultats considérables dont je ne peux rendre compte ici. Lorsqu'elle a été pratiquée de façon orthodoxe, l'iconologie a eu tendance à réduire les images aux textes, en négligeant leur altérité et leur autonomie formelle. Pratiquée autrement, elle a aussi été en mesure de tisser de véritables réseaux dialogiques³². Les questions de méthode, surgies de la rencontre entre les théories sémiotiques du texte et l'iconologie, sont au centre de la réflexion de Louis Marin et d'Hubert Damisch. Chacun à sa manière, ces deux auteurs ont proposé des approches qui problématisent de façon très féconde le rapport du langage à l'image plutôt par la pratique de l'interprétation de textes et d'images singulières, avec toute leur complexité, qu'à travers une théorie générale³³.

29. « Le langage est pour lui-même de l'ordre du Même : le monde est son Autre. L'attestation de cette altérité relève de la réflexivité du langage sur lui-même, qui ainsi se sait dans l'être afin de porter sur l'être » (Ricœur 1983, p. 118-119). J'avance ici l'hypothèse qu'entre le langage et le monde, l'image est en mesure d'ouvrir un autre horizon d'altérité, capable d'enrichir considérablement le mouvement auto-réflexif du langage et sa « saisie » du monde.

30. Voir notamment P. Fabbri (1999 ; 2003, p. 186-202 : « Due parole sul trasporre ») et O. Calabrese (2000).

31. U. Eco (2003).

32. Comme cela arrive, par exemple, dans les travaux de E. Cropper & C. Dempsey sur Poussin (1996).

33. Cf., entre autres, L. Marin (1993), et H. Damisch (1992). Je dois à la fréquentation de ces travaux et des séminaires de l'École des hautes études en sciences sociales, dont ils sont issus, beaucoup plus qu'il ne paraît dans les notes de ce livre. Une mise au point très stimulante sur la question du rapport du langage à l'image se trouve dans M. Bal (1991, chap. 1).

Le nombre d'interprétations visuelles du poème du Tasse est exceptionnel dans la tradition occidentale, inférieur seulement à l'herméneutique picturale des textes sacrés. J'ai écarté ou utilisé comme contre-exemples les œuvres « illustratives » qui, à mes yeux, n'établissent pas avec le poème un dialogue effectif. Par mes choix, je suis donc l'auteur du montage du réseau dialogique, cependant je ne fais que recomposer à ma manière un travail interprétatif accompli par d'autres dans le passé³⁴. Cette position est celle du travail herméneutique : elle ne se situe pas dans un vide hors de l'histoire, mais là où les interprétations précédentes l'ont placée. Elle implique que toute bonne interprétation enrichit le texte de quelque chose de nouveau qui consiste, en partie, dans l'ouverture de l'œuvre à une nouvelle application à l'expérience du monde. De façon plus radicale encore, elle dit que toute nouvelle interprétation d'un texte est un nouveau texte qui fait apparaître quelque chose qui dans le texte de départ était présent mais demeurait caché ou non pensé³⁵. Cela implique aussi que le réseau dialogique *Jérusalem délivrée*, tel que je l'ai composé, a quelque chose d'important à voir avec mon expérience, c'est cette actualisation que je souhaite partager³⁶.

Dans une certaine mesure et sous une forme à chaque fois différente, les œuvres du réseau construisent un parcours de réception perceptive, cognitive et affective qui présuppose la situation historique, anthropologique et culturelle de leur premier spectateur³⁷. Celui-ci, inscrit dans l'œuvre elle-même, n'est cependant qu'une instance ; un principe de structuration de la vision et de la lecture qui a une forme précise mais qui demeure cependant ouvert à un nombre infini d'investissements nouveaux, bien au-delà du contexte immédiat de la publication du poème. Le déploiement du réseau sur plusieurs siècles suffit à démontrer qu'une œuvre peut être interprétée de façon productive en dehors du contexte immédiat de sa réception. Dans la perspective herméneutique que j'ai adoptée, l'interprétation des œuvres du passé à partir du présent ne constitue pas un problème de méthode mais l'occasion d'un travail³⁸. J'ai essayé de provoquer la rencontre d'interprétations d'époques différentes en m'efforçant de tenir compte, dans la mesure du possible, de tous les pré-supposés historiquement déterminés que les œuvres impliquent. Croiser sa lecture avec celles des premiers lecteurs est, à mes yeux, une garantie

34. Je remercie Xavier Vert d'avoir attiré mon attention sur le passage des *Essais* de Montaigne cité en exergue.

35. Cf. M. Heidegger (1962, p. 258).

36. Sur le lien entre les investissements personnels et les dispositifs mis en œuvre par les objets étudiés et construits par l'analyse, voir H. Damisch (2003, p. 209).

37. L'étude des dispositifs d'inscription du spectateur dans l'œuvre visuelle a été conduite par L. Marin à partir de la notion d'énonciation, voir par exemple « Figures de la réception dans la représentation moderne de peinture » (Marin 1994a, chap. 19).

38. Voir H. G. Gadamer (1996, deuxième partie).

contre un mauvais usage de l'anachronisme qui aplatirait sur une seule dimension temporelle – le présent – le travail complexe, qui tient ensemble plusieurs dimensions du temps et caractérise toute interprétation s'avouant comme telle. Il existe un bon usage de l'anachronisme consistant à ne pas rester à l'extérieur de ce travail de manipulation de temporalités différentes et à y participer de façon délibérée en assumant l'historicité d'un texte, à savoir sa détermination temporelle contingente et non définitive, fondée par les circonstances qui président à chaque interprétation nouvelle et à chaque nouvelle application³⁹.

Pour montrer jusqu'à quel point l'interprétation d'un texte ou d'une œuvre d'art peut enrichir ou refigurer l'expérience du monde du lecteur, j'ai introduit quelques exemples situés entre le réseau dialogique et les pratiques de la vie sociale⁴⁰. Il s'agit d'œuvres littéraires, de tableaux et de ballets tirés de *La Jérusalem délivrée* dont nous connaissons les commanditaires et parfois même le détail de leurs intentions interprétatives. Il sera question, à chaque fois, d'un personnage historique qui s'est « identifié » à un personnage du poème au point de vouloir, à sa façon, l'incarner sur la scène du théâtre ou du ballet, dans la commande d'un tableau, ou à travers le choix de son emblème personnel. Ce que nous pouvons comprendre de ces exemples de refiguration de soi ne peut pas nous permettre de saisir pleinement la valeur d'expérience du monde qu'ils ont pu constituer. Je les considère, au même titre que les autres interprétations, comme des éléments du réseau dialogique, mais j'essaie d'enrichir ma lecture d'une dimension supplémentaire qui tient à l'application de ces textes à des expériences qui les prolongent « dans la vie » sans leur faire perdre leur nature fictionnelle⁴¹.

Chacun de ces prolongements a sa propre forme et nous permet d'observer un type d'application différent. Lorsque Marie de Médicis commande une série de tableaux tirés de l'épisode d'Olinde et Sophronie pour son cabinet au Louvre, l'application lui permet de construire une figure de sa force de femme face au pouvoir des hommes. Lorsque les rois de France dansent *La Jérusalem délivrée* à la cour, l'application prend la forme d'une performance ritualisée. Lorsque Monseigneur Agucchi choisit un épisode du poème pour faire faire un tableau qui va de pair avec sa devise, l'application assume la forme de l'énonciation d'un choix de

39. À propos des œuvres d'art, Walter Benjamin (1971, p. 14) affirmait que « le cercle entier de leur vie et de leur action a autant de droits, disons même plus de droits que l'histoire de leur naissance : et l'on ne saurait sans dommage faire abstraction du phénomène de réfraction qui veut qu'elles ne nous soient jamais accessibles qu'à travers la trace qu'elles ont laissée dans l'histoire », phrase reprise par H. Damisch (1987, p. 208). Sur la question de l'anachronisme en histoire de l'art, cf. M. Bal (1999), et G. Didi-Huberman (2003).

40. Aby Warburg a concentré son attention sur le lien entre l'art, les spectacles et les fêtes, formes « intermédiaires » situées entre « l'art et la vie » dans lesquelles les personnages de fiction qui apparaissaient dans des textes et dans des tableaux étaient incarnés par des personnes en chair et en os. L'expression « formes intermédiaires » apparaît en italien (*forme intermediale*) dans « I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589. I disegni de Bernardo Buontalenti e il libro dei conti di Emilio de' Cavalieri », paru en 1895. Texte disponible en italien (Warburg 1991, p. 59-70). Sur les formes intermédiaires, cf. P.-A. Michaud (1998, p. 162). La référence constante de Warburg est à J. Burckhardt (1885 et 1958).

41. La notion de refiguration est liée à celle d'identité narrative développée par P. Ricœur (1985, p. 439 *sq.*). Sur la valeur d'application de toute interprétation, voir H. G. Gadamer (1996, 2^e partie).

vie philosophique en peinture. Lorsque Le Tasse lui-même et d'autres poètes à sa suite, s'identifient à Tancrède, l'application prend la forme de l'écriture de soi⁴². L'analyse de chacune de ces interprétations appliquées nous aide à mieux comprendre comment, loin d'être occasionnelles, arbitraires ou simplement récréatives, l'interprétation et l'expérience des œuvres peuvent devenir essentielles à la compréhension de soi et du monde. Par l'analyse de ces applications du réseau dialogique à la « vie réelle », je veux montrer que le travail herméneutique du réseau *Jérusalem délivrée* n'a pas été un exercice stérile. Sa richesse s'est manifestée dans sa capacité de devenir l'occasion d'expériences décisives, susceptibles d'orienter l'existence d'un individu ou d'un groupe réuni à l'occasion d'une action rituelle efficace.

Dans la perspective théorique de l'image-affect, ces applications sont envisagées comme des expérimentations conduites avec le poème, à travers sa transposition en peinture, au théâtre et au ballet. L'analyse de ces cas, par définition singuliers, montre qu'en allant du réseau dialogique vers son contexte historique on peut faire surgir une dimension qui échappe aux analyses des historiens. La façon de procéder que je propose permet en effet de décrire les opérations de refiguration de soi qui constituent le fondement de catégories sociohistoriques telles qu'*individu*, *roi*, ou *sujet*. L'étude du *Ballet de la délivrance de Renault*, par exemple, saisit le *devenir roi* de Louis XIII et parvient à intégrer la dimension affective de cette refiguration sans utiliser les outils naïfs de la vieille histoire biographique⁴³.

La valeur exemplaire accordée à ces applications qui datent du XVII^e siècle n'implique pas que l'expérience dont le réseau dialogique a été l'occasion à cette époque doive être considérée comme propre à cette période et aujourd'hui hors de portée. J'ai conçu et présenté le réseau pour ouvrir la possibilité actuelle de telle expérience. À travers la reconstruction du travail herméneutique accompli dans le passé, je l'ai poursuivi dans le présent⁴⁴. L'image-affect, qui est la notion théorique centrale de ce travail, est un objet construit à partir de l'analyse des textes dans leurs rapports aux images et à d'autres formes d'expression artistique. Je ne pense pas qu'on puisse la cerner à travers la déconstruction idéologique des textes et des images qui caractérise une partie de l'histoire culturelle et des *visual studies*

42. Voir L. Marin 1999.

43. La nécessité d'une méthodologie historique capable d'intégrer la dimension affective à travers la littérature et l'art a été avancée par Lucien Febvre (1962, p. 461-471).

44. C'est ma réponse expérimentale à la tendance, de plus en plus pressante, aux simplifications passivistes et postmodernes de notre relation avec la tradition.

aujourd'hui. Lorsqu'elle rend compte de l'épilogue de l'histoire de Renaud et Armide en termes de retour à l'ordre de la domination masculine, mon analyse rencontre certes l'un des thèmes favoris de l'histoire culturelle⁴⁵. Cependant, alors que cette dernière fait de la différence sexuelle une catégorie transhistorique, voire métaphysique, j'ai essayé de montrer comment elle se construit dans un jeu spéculaire complexe qui aboutit, à un moment précis de l'histoire, à une configuration de domination. Alors qu'une approche plus idéologique aurait pu se contenter de projeter cette dominance dans notre présent, l'analyse par le réseau dialogique décrit les passages entre la féminisation et la virilisation des deux personnages comme un processus réversible. Elle projette ainsi dans le présent les reflets d'un ensemble de configurations polaires et tensives. Cette image mouvante, ambivalente et complexe est, à mes yeux, plus apte à induire une intelligence figurée des formes actuelles de la différence sexuelle.

J'ai rappelé que, dans ses *Discours de l'art poétique*, Le Tasse écrit qu'une description détaillée donne au style un supplément d'énergie pathétique. Elle correspond à une position du lecteur qui est induit à percevoir chaque minime variation de l'état corporel des personnages et chaque mutation des paysages et à les interpréter comme signes de l'expression des affects⁴⁶. Théorisée par Le Tasse lui-même et programmée par son style poétique, *l'herméneutique pathétique* que j'ai élaborée à travers le montage du réseau dialogique tente de conserver l'intégrité de la dimension phénoménale de son objet. En tant que montage d'éléments hétérogènes, elle relève d'une forme de *bricolage* qui, comme chez Claude Lévi-Strauss, vise à saisir une forme de pensée à l'œuvre.

L'approche par le réseau dialogique a l'ambition de produire une connaissance positive. Ainsi, en faisant la critique des arguments de Lee, je montrerai que l'histoire de l'art peut se doter d'instruments théoriques plus féconds et plus adaptés que le critère de « fidélité à l'esprit du poème » avancé par lui. À l'opposé de Lee qui prétend que le poème du Tasse n'a été qu'un prétexte à composer des images, je suis parvenu à la conclusion que les grands peintres qui ont interprété *La Jérusalem délivrée* ont fait preuve d'une extraordinaire intelligence de la figurativité du texte. Cette forme de la pensée ne pouvait apparaître que dans le montage du réseau dialogique et selon la perspective de l'image-affect.

45. Des lectures féministes de *La Jérusalem délivrée* ont été proposées notamment par M. Migiel (1991).

46. La distance rapprochée n'est pas une position fixe, elle résulte d'un ensemble varié de mouvements de rapprochement et d'éloignement. Voir G. Baffetti (2001, p. 86).

J'ai concentré mon attention sur les moments clefs de la phénoménologie affective du poème, ceux où ce qui s'impose en appelant à la production d'une image est la présence d'un autre, d'un être aimé ou haï. L'une des caractéristiques des amours de *La Jérusalem délivrée* est leur implication très singulière dans la guerre entre les chrétiens et les musulmans : les hommes chrétiens aiment des femmes « infidèles » et *vice versa*. Cela implique une opposition déchirante entre la force du désir et la contrainte de l'honneur, entre la consécration à l'aimé et l'engagement dans la Guerre sainte. Les hommes et les femmes sont des ennemis amants, la guerre et l'amour se mélangent, les sexes échangent leur rôle, les déguisements tournent au drame.

Avant de tisser le réseau dialogique, je montrerai le flux de l'affect et sa conversion en image au niveau le plus superficiel de l'organisation interne du texte poétique : celui où les mots et les sons se rencontrent dans les vers d'un groupe restreint d'octaves qui enferme un bref récit⁴⁷. À ce niveau, l'image et l'affect se convertissent l'un dans l'autre pour présenter des processus plutôt que des résultats. C'est le niveau de la manifestation de l'affect en tant que force susceptible d'augmenter ou de perdre son intensité. À un niveau moins superficiel, qu'il n'est pas toujours aisé de distinguer du premier, je montrerai comment l'image-affect en tant que force se cristallise dans une instable et provisoire figure. Le travail de réinvestissement du sens et de la valeur affective accompli par la peinture se situe au lieu de rencontre entre ces deux niveaux, car ces figures peuvent se convertir en configurations chromatiques et spatio-temporelles visibles. C'est à ces deux niveaux que la rencontre entre le travail de l'image peinte et celui de la langue poétique dépasse en complexité et en richesse les philosophies des passions. Car, loin de produire une phénoménologie des affects, les philosophies du XVI^e et du XVII^e siècles (celle d'Érasme et de Descartes, mais aussi de Spinoza) ont cherché à réduire les passions à des expressions du *logos* pour que l'on apprenne à les maîtriser à travers les bonnes manières, à les comprendre comme des forces mécaniques extra-subjectives, ou pour les présenter comme l'expression d'une harmonie transcendante⁴⁸. Aucune taxinomie des affects destinée aux artistes, comme celle de Le Brun, n'a été en mesure de cueillir le mouvement de l'affect et son devenir instable, de saisir son permanent

47. L'octave (*ottava*) est la strophe de huit hendécasyllabes traditionnellement utilisée dans le genre épique par les poètes italiens.

48. Leibniz et Spinoza sont sans doute les philosophes qui ont poussé le plus loin une pensée du lien de la temporalité, de l'intellect de la substance et de l'affect. Mais ces philosophies des passions demeurent, d'après moi, en deçà de ce qui a été écrit, peint ou mis en musique par les poètes, les peintres et les musiciens du XVII^e siècle. Cf. G. Deleuze (1968, 1988).

va-et-vient entre le corps et l'âme⁴⁹. Aucune philosophie morale n'a été aussi loin que la poésie, la peinture et la musique dans la présentation du *pathos* comme épreuve tendue à la limite et au-delà de l'*ethos*. Et si la rhétorique a pu dénommer et décrire les figures de l'efficace de l'affect à l'œuvre, elle a toujours réduit à l'ordre d'une norme intemporelle la complexité singulière et contingente de l'expérience du *pathos*, son ambiguïté, sa puissance de déformation de la langue et de l'image.

Si je préfère nommer affects (*affetti*), plutôt que passions, émotions ou sentiments, les forces investies dans l'image poétique et dans l'image peinte, c'est non seulement pour respecter la terminologie en vigueur à l'époque du Tasse dans l'art poétique et dans l'histoire et la théorie de l'art, mais aussi parce que chacun de ces termes est chargé d'une conception particulière et historiquement déterminée de la vie affective. La notion de *passion* est contemporaine à celle d'*affect* ; mais elle a presque toujours été utilisée pour désigner la représentation de celui-ci. Il est impossible, de séparer l'affect des signes qui le représentent, mais si l'on veut saisir le moment de conversion de la force de l'affect en une figure singulière qui la représente, il n'est pas inutile d'essayer de conserver les deux notions et les deux termes⁵⁰. *Émotion* et *sentiment* sont deux notions qui ont été intégrées au modèle romantique de la vie affective, dont un résidu est encore actif aujourd'hui. *Émotion* est peut-être le terme le plus proche de celui d'affect par sa composante dynamique qui renvoie immédiatement au mouvement de l'âme, mais sa brève durée correspond plus au dérèglement soudain et provisoire de « l'homme sensible » du XIX^e siècle qu'à l'épreuve, souvent durable et décisive, de l'expérience de l'affect. *Sentiment*, composé de perceptions, d'affectivité et de pensée, qualifie une appréhension de soi-même et du monde qui cherche à s'exprimer par le langage ou par l'image. C'est, sans doute, une notion qui peut nous aider à approcher l'idée d'un état d'intense réceptivité, d'une expérience du monde qui n'est encore ni langage ni image, mais qui entraîne avec elle une conception romantique de la subjectivité.

Les affects sont à la fois des constructions déterminées par des modèles culturels et anthropologiques et des « forces pulsionnelles » dont on ne peut écrire l'histoire puisqu'elles ne sauraient être perçues que comme l'expression intemporelle d'une strate très profonde de la psyché de

49. C. Le Brun (1994). Cf. H. Damisch (1980), N. Bryson (1981, chap. 2), Y. Hersant (1992), J. Montagu (1994), P. Magli (1995).

50. On verra plus loin que l'impossibilité de séparer l'affect des signes qui le représentent repose sur la continuité entre « le corps du corps et le corps de l'âme ». On peut envisager cette question selon la perspective de P. Fabbri (1998, p. 48) lorsqu'il écrit : « La connexion très étroite entre le corps et les émotions nous propose l'hypothèse théorique très forte de l'existence d'un type de signe non discontinu et non arbitraire. »

l'homme en tant qu'espèce. L'existence de cette « force sans histoire » nous permet de saisir quelque chose de la vie affective des hommes qui ont vécu très loin de nous dans le temps ou dans l'espace. Mais c'est seulement la prise en considération de l'élaboration spécifique de ces forces dans des formes qui résultent d'un choix parmi les possibilités offertes par un état anthropologique, culturel et historique déterminé, qui peut nous ouvrir la voie à une compréhension.

Une analyse psychohistorique de la « vie affective » de l'homme occidental a été entamée par Freud dans *Malaise dans la civilisation*, relancée entre autres par Norbert Elias dans *La Société de cour* et poursuivie à sa façon par Michel Foucault dans son *Histoire de la sexualité*. Ces textes nous apprennent à ne pas négliger le rôle de la contrainte sociale dans la vie affective des individus. Ils nous permettent de comprendre que l'intériorisation de cette contrainte est à l'origine de la régénération de la complexité de la vie affective de l'homme moderne selon la perspective de l'émergence d'une nouvelle forme de subjectivité. Bien que l'optique « répressive » que ces auteurs ont su construire demeure très productive encore aujourd'hui pour l'interprétation du réseau dialogique *Jérusalem délivrée*, celui-ci assigne à cette optique le rôle dialectique d'une instance de mise en ordre qui s'affronte à la force des affects et participe à leur mise en forme sans toujours parvenir à annihiler cette force.

La régulation des modes de relations entre les hommes et les femmes, et les limites imposées à l'agressivité par le pouvoir sont sans doute les deux éléments les plus importants de cette instance de contrôle. L'approche sociohistorique nous permet de traiter ces forces de constriction du point de vue normatif des traités de civilité ou des lois interdisant le duel⁵¹. L'approche ici adoptée fait apparaître ces forces à contre-jour, comme les instances mouvantes d'un principe de réalité : une matière plastique dans laquelle et avec laquelle les affects modèlent leurs singuliers contours de figures.

La découpe des frontières du réseau dialogique présentée par cette étude est dessinée en partie par mes choix et en partie par les limites de mes compétences, peu étendues en ce qui concerne la musique, laquelle aurait pu jouer un rôle plus important si j'avais su la soumettre à des analyses internes aussi détaillées que celle que je propose pour la peinture⁵². Tenir

51. Voir V. G. Kiernan (1988),
F. Billacois (1986).

52. La bibliographie musicale relative
au Tasse est très vaste. Voir
A. Einstein (1950-1951, p. 623),
la section musicale dans
l'ouvrage édité par A. Buzzoni
(1985, p.143-165),
M. A. Balsano & T. Walker
(1988), B. Hanning (1992).

ensemble un texte qui porte en lui-même une grande partie de la tradition épique et romanesque de la littérature occidentale, un groupe de tableaux d'artistes de premier plan, capables de mobiliser dans leurs œuvres une immense culture, sans négliger les champs d'application spécifiques de ce travail d'herméneutique picturale, présuppose un réseau dialogique virtuellement infini. Cette infinitude définit la notion de réseau dialogique elle-même et ne saurait être évacuée. Travailler le réseau dialogique implique une condition d'inquiétude dans laquelle la frustration de la coupure de la trame et le doute d'y avoir ajouté un morceau non essentiel sont permanents. Cette condition est de fait celle de tout interprète, même si un découpage disciplinaire et discipliné de l'objet de recherche peut, dans une certaine mesure, le rassurer. La mélancolie surgie de la rencontre entre l'infini virtuel de la trame et la finitude imparfaite de ma lecture est devenue de plus en plus intense, à la mesure de l'augmentation de la dimension et de la complexité du réseau⁵³.

À quelques exceptions près, j'ai concentré mon attention sur l'Italie et sur la France entre la date de publication du poème et le début du XVIII^e siècle. La fortune du poème du Tasse en France a été évaluée à partir du travail du réseau dialogique plutôt que du point de vue d'une socio-histoire de la lecture, mais le passage par les champs d'application du poème à la vie de la cour française m'a conduit à considérer la dimension proprement politique de cet important phénomène transculturel⁵⁴. La « transduction » de la langue et de la peinture italienne en France est l'une des grandes questions que cette étude a croisée sans l'affronter de face. Elle ne fait qu'émerger par moments au gré du tissage du réseau dialogique. Elle constitue aussi, sans doute, l'un des ressorts profonds d'un travail d'écriture conduit en tension entre les deux langues et entre les deux cultures.

L'iconologie panofskienne a privilégié la dimension cognitive de la peinture, sa signification, en réduisant souvent la part de l'affect à peu de chose. Choisir des tableaux dont le « sujet » ne pose pas de problème particulier puisqu'ils se réfèrent à un texte qui nous est bien connu, facilite le déplacement de la question du sens à celle de l'interprétation. Cela m'a conduit à ouvrir la question de la signification au-delà de l'iconographie. Placé sous le signe de l'utopie humaniste du progrès de la raison, le peu d'affect des

53. « Par où commencer ? Comment faire intrusion dans le texte sans la violence d'une transgression qui ouvre les frontières en le déchirant par rupture ? Comment quitter le texte sans tristesse ni mélancolie, ni désir d'y demeurer et d'en faire son séjour à l'ombre lumineuse de sa beauté ? Par où finir, en finir avec cette réécriture sans qu'une fin soit préalablement visée ? En un mot, comment traverser ce texte, ce poème, ce volume, cette page sans faire effraction, à l'entrée, sans déchirement, à la sortie, au moment de le quitter ? » (Marin 1992, p. 14 et 15).

54. Cf. C. B. Beall (1942), J. C. Simpson (1962). *Le Tasse* (1988), G. Careri, ed (1999).

55. Je ne peux donner ici que quelques titres, à mes yeux significatifs, *La Passion* (1980), H. Parret (1986), P. Fabbri & I. Pezzini (1987), A. Greimas (1991), R. Bodei (1991), S. Vegetti Finzi (1995), S. Natoli (1998), I. Pezzini (1998, avec une excellente mise à jour de la bibliographie), *Penser les émotions* (1999). À cela s'ajoutent de nombreuses rééditions de textes anciens, parmi lesquels je me limite à citer Galien (1995) et E. Auerbach (1998). Pour l'histoire de l'art, *Docere, delectare, movere...* (1999).
56. Voir S. Vegetti Finzi (1995, introduction).
57. Outre les textes déjà cités, voir G. Debord (1992) et L. Boltanski (1993).

études de Panofsky impliquait une défiance vis-à-vis de la sentimentalité romantique et plus encore un rejet de l'irrationnel et de ses monstres en chemise brune. Mais depuis une trentaine d'années les affects reviennent dans les sciences humaines et dans les études d'histoire de l'art sous des formes très diverses⁵⁵. Faut-il considérer ce retour comme le symptôme d'une phase intellectuelle et affective nouvelle, caractérisée par une désorientation accrue et par un manque patent de passions collectives et individuelles ? Cela reviendrait à dire que si nous parlons des affects, c'est parce qu'ils n'existent plus ou parce qu'ils ne s'expriment plus selon des formes reconnaissables⁵⁶. Ou encore parce qu'ils n'arrivent plus à se dessiner dans la rencontre dialectique avec un « principe de réalité » qui a cédé une grande partie de ses prérogatives aux simulacres mous de la « société du spectacle »⁵⁷. Se laisser toucher par les *lamenti* d'Erminie et d'Armide ou voir le Tancredi de Domenico Tintoretto devenir pierre devant l'aimée qu'il vient d'assassiner, relève donc d'un travail d'anamnèse. La reconstitution d'une mémoire des affects à travers l'expérience de lecture et de vision proposée ici implique une foi renouvelée dans le pouvoir de l'art à régénérer et à orienter notre sentiment de l'existence.