

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
JAËLLE HÉROUX

«LE CORPS, TABLEAU ÉLOQUENT : L'EXEMPLE DES AMOURS DE  
RENAUD ET ARMIDE DANS *LA JÉRUSALEM DÉLIVRÉE* DU TASSE»

AVRIL 2002

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

*La peinture est une poésie qui se voit au lieu de se sentir et la poésie est une peinture qui se sent au lieu de se voir. Léonard de Vinci, Traité de la peinture.*

## **REMERCIEMENTS**

Je tiens à remercier mon directeur, M. Marc André Bernier, qui a soutenu ma recherche par ses judicieux conseils et sa grande érudition de même que mes parents pour leurs nombreux encouragements et leur soutien sans cesse renouvelé. Je remercie également le fonds FCAR qui a contribué à la réalisation de ce mémoire en m'accordant un support financier.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	iv
TABLE DES MATIÈRES .....	v
INTRODUCTION .....	1
<b>CHAPITRE I</b>	
<b><i>UT PICTURA POESIS</i></b>	
1. Les principes .....	8
2. La doctrine de l' <i>ut pictura poesis</i> et le destin exemplaire de <i>La Jérusalem délivrée</i> .....	18
<b>CHAPITRE II</b>	
<b>HYPOTYPOSE ET ÉLOQUENCE DU CORPS</b>	
1. Le naturalisme renaissant .....	38
2. La description .....	44
3. L' <i>actio</i> .....	51
4. Éloquence du corps dans <i>La Jérusalem délivrée</i> .....	57
<b>CHAPITRE III</b>	
<b>LE DESTIN PICTURAL DU CORPS ÉLOQUENT</b>	
1. Mise en situation .....	64
2. Ludovic Carrache .....	66
3. Annibal Carrache .....	70
4. Giambattista Tiepolo .....	74
5. Les toiles du corpus .....	77
CONCLUSION .....	80
BIBLIOGRAPHIE .....	85
<b>ANNEXES</b>	
I LUDOVIC CARRACHE .....	99
II ANNIBAL CARRACHE .....	100
III GIAMBATTISTA TIEPOLO .....	101

## **INTRODUCTION**

Au cours des dernières années, les recherches se sont multipliées afin de penser les rapports entre littérature et peinture. Ces recherches à caractère multidisciplinaire, qui ont été illustrées entre autres par Marc Fumaroli<sup>1</sup> et Jacqueline Lichtenstein<sup>2</sup>, ont montré que les études d'iconologie sont complémentaires à la réflexion sur le phénomène littéraire, puisque «l'image et les lettres fraternisent<sup>3</sup>». Toutefois, «il n'en a pas toujours été ainsi<sup>4</sup>», car l'image prend désormais le dessus sur l'écrit. Selon Fumaroli, il fut un temps, principalement à l'âge classique, où ces deux disciplines étaient liées «aussi bien [par] les puissances de l'image dans les textes littéraires que [par] les pouvoirs de la parole dans les formes des arts visuels<sup>5</sup>». La parenté existant entre ces deux formes de langage incita plusieurs artistes à peindre des œuvres inspirées de textes contemporains, parce que la peinture était considérée comme la jumelle de la poésie. Dans cet ordre d'idées, les peintres, qui représentaient le texte d'un poète, ont favorisé le rapprochement entre ces deux disciplines qui font parler les corps. C'est pourquoi le lien particulier unissant les arts visuels à la littérature mérite d'être étudié afin que soient approfondies les recherches

---

<sup>1</sup> Marc Fumaroli, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, coll. «Idées et Recherches», 1994, 510 p.

<sup>2</sup> Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, coll. «Idées et Recherches», 1989, 273 p.

<sup>3</sup> Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 6.

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 7.

en iconologie et, par le fait même, l'aspect de complémentarité de ces deux arts.

C'est en ayant recours à un poème épique de la Renaissance italienne, *La Jérusalem délivrée* (1581) de Torquato Tasso, dit Le Tasse, que l'on mettra en évidence des rapports de filiation entre littérature et peinture. De manière plus précise, l'on interrogera la façon dont certains peintres italiens, les cousins Carrache et Tiepolo, ont cherché à représenter et à rendre éloquent un épisode fameux, celui des amours de Renaud et Armide, illuminant de la sorte les liens entre ces deux arts qui donnent à voir. Ainsi, à partir du chant XVI de *La Jérusalem délivrée* où le jeune croisé succombe aux charmes ensorcelants de la magicienne, on observera la façon dont le corps s'offre au regard sous la forme d'un tableau éloquent afin de voir comment un même épisode peut être réinterprété d'un siècle à l'autre.

La réhabilitation des passions humaines, à la Renaissance, suscite, aussi bien en art qu'en littérature, un élan de créativité qui renoue avec l'esprit des anciens païens. En ce sens, le corps s'inscrit dans le prolongement des mouvements de la nature afin d'assouvir ses désirs et de vivre ses passions, car c'est sur un corps animé par la passion que se lisent des sentiments tels que l'amour et la douleur. La nature toute-puissante modifie alors la perception et la représentation du corps. Suivant cet ordre d'idées, il importe de



comprendre comment le texte du Tasse a influencé les arts et de quelle manière s'intègre la représentation du corps au moment de peindre une toile pour montrer en quoi l'épisode des amours de Renaud et Armide rend compte de l'éloquence du corps, laquelle «conduit aussi bien à redécouvrir ce que la présence de l'image dans le texte donne à celui-ci de sens profond et feuilleté, et ce que la parole investie dans l'image en reçoit d'énergie émotive et d'éclosion intérieure pour le spectateur<sup>6</sup>».

Pour étudier le destin pictural réservé à la description de corps éloquents dans l'épisode des jardins d'Armide, on examinera la doctrine de l'*ut pictura poesis* que les artistes et les écrivains ont mise, pendant trois siècles, au service d'une représentation éloquente du corps. Cette doctrine, qui incita les peintres et les auteurs à inventer des sujets et des motifs fondés sur la description d'un corps animé par des passions, était fondée sur une analogie entre littérature et peinture. L'analyse de trois toiles, allant du classicisme des Carrache jusqu'au rococo de Tiepolo, permettra d'observer sa permanence relative et sa souplesse à travers la diversité des esthétiques qui se succèdent.

Par ailleurs, on réfléchira sur la description ou hypotypose qui met en tableau une scène dans le but de la mettre au service de la représentation d'un corps devenu

---

<sup>6</sup> Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 7.

éloquence. L'hypotypose, qui s'adresse aux émotions, permet au spectateur, grâce au pouvoir évocateur de la description, de ressentir l'énergie et le pouvoir expressif qui se manifestent sur le visage et le corps représentés. Cette figure se révèle tout particulièrement dans un espace pictural façonné par le naturalisme renaissant et dans des descriptions animées qui favorisent l'expression des passions, car «l'architecture et le costume, étant les arts les plus proches de la vie de tous les jours, offrent les indications les plus claires de l'humeur d'une époque<sup>7</sup>».

De même, le souci du décor et de la description, qui est pris en charge par l'*actio*, c'est-à-dire la mise en scène de l'action et du corps, provoque un effet esthétique qui facilite la peinture des passions. Cette mise en scène du corps, qui est considérée comme le lieu de l'éloquence où se lisent toutes les passions, a inspiré de nombreux peintres. Dans *La Jérusalem délivrée*, des thèmes comme celui de l'amour favorisent l'utilisation de drapés et l'exploitation des multiples possibilités de la gestuelle corporelle. À cet égard, les peintres ont représenté les descriptions de corps éloquents écrites par Le Tasse, puisque, pour paraphraser Julien Gracq, la description littéraire est ce qui se rapproche

---

<sup>7</sup> Mario Praz, *Mnémosyne. Parallèle entre littérature et arts plastiques*, Paris, Éditions Gérard-Julien Salvy, 1986, p. 131.

le plus d'un tableau<sup>8</sup>, faisant en sorte que la description participe de l'invention d'un projet iconographique où le corps devient un tableau éloquent.

Finalement, c'est la rhétorique, à laquelle la Renaissance associe un idéal d'éloquence, qui fournira le moyen de saisir comment Le Tasse et des peintres ont représenté le corps, à savoir en quoi ils ont médité le conseil de Cicéron, suivant lequel il faut placer les choses sous les yeux, afin que le spectateur comprenne immédiatement ce qui s'offre à lui. La rhétorique, en effet, permet de jeter un pont entre les arts visuels et la littérature, et ce «parallélisme est d'autant plus étroit que les arts visuels se pensent alors dans le langage de la rhétorique, et que leur réception obéit elle-même aux catégories de l'écoute oratoire<sup>9</sup>». C'est donc en se mettant à l'écoute de la réalisation de projets visuels qu'apparaissent les rapports du texte à l'image auxquels s'intéresse la rhétorique, laquelle permet, comme on le verra, de dévoiler les liens unissant la peinture à la littérature et de «retrouver les catégories de perception et d'interprétation que partageaient, dans toute l'Europe conquise par la Renaissance, les artistes, les écrivains et leur public<sup>10</sup>».

---

<sup>8</sup> Julien Gracq, *En lisant. en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 81.

<sup>9</sup> Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 12.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 9.

## CHAPITRE I

### *UT PICTURA POESIS*

## 1. Les principes

C'est avec la Renaissance italienne que naît la doctrine de l'*ut pictura poesis* selon laquelle «la peinture est une poésie muette et la poésie, une peinture parlante<sup>11</sup>». Cette idée, que Plutarque attribue à Simonide, a sans cesse été reprise par les théoriciens de l'art, depuis la Renaissance jusqu'aux Lumières. Par ailleurs, ce parallèle entre peinture et poésie, nommées alors les deux sœurs, «dans leur nature profonde, leur contenu et leur finalité<sup>12</sup>», trouve son expression la plus concise dans le célèbre vers d'Horace «*ut pictura poesis*» :

*Ut pictura poesis : erit quæ, si propius stes,  
Te capiet magis, et quædam si longius abstes ;  
Hæc amat obscurum, volet hæc sub luce videri,  
Judicis argutum quæ non formidat acumen ;  
Hæc placuit semel ; hæc decies repetita placebit<sup>13</sup>.*

---

<sup>11</sup> Rensselaer Wright Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture : XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éditions Macula, coll. «La littérature artistique», 1991, p. 7. À ce sujet, voir Plutarque, «Les Athéniens se sont-ils davantage illustrés par la guerre ou par l'art ?», *Œuvres morales*, t. 5, Paris, Les Belles Lettres, 1990, p. 189.

<sup>12</sup> *Id.*

<sup>13</sup> Horace, «Art poétique», *Œuvres complètes. Satires-Épîtres-Art poétique*, t. 2, traduction de François Richard, Paris, Éditions Librairie Garnier Frères, coll. «Classiques Garnier», 1944, p. 284 :

«Un poème est comme un tableau : tel plaira à être vu de près, tel autre à être regardé de loin : l'un demande le demi-jour, l'autre la pleine lumière. sans avoir à redouter la pénétration du critique ; l'un plaît une fois, l'autre, cent fois exposé, plaira toujours».

Ce vers, qui sera appelé à connaître une fortune considérable du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, sert alors une entreprise où les critiques, qui souhaitaient faire de la peinture un art savant, encouragent les peintres à faire comme les poètes, en rappelant, à la suite de la *Poétique* d'Aristote, que «le poète est imitateur tout comme le peintre et tout autre artiste qui façonne des images<sup>14</sup>». À partir de l'édition princeps de la *Poétique* de 1508, les critiques incitent les peintres à suivre la pensée du philosophe pour qui l'être humain en action constitue l'objet par excellence de la *mimèsis* aussi bien pour les peintres que pour les poètes, puisque «ceux qui imitent représentent des hommes en action<sup>15</sup>». Ainsi, les peintres emploient des thèmes communs tirés, pour la plupart, de la littérature antique et de la mythologie, afin de participer à un mouvement qui favorise un rapprochement entre leur pratique et celle des poètes, car leur art leur permet de raconter un récit. Cette capacité qu'ont les artistes à faire parler leurs toiles est attribuable au principe de l'imitation qui consiste en une imitation de la nature par l'art. Suivant ce principe, le poète et le peintre ont la nature pour objet d'imitation : ils tentent de la peindre telle qu'elle se présente au regard, en s'inspirant de ce qu'elle offre de meilleur. Selon la conception

---

<sup>14</sup> Aristote, *Poétique*, traduction de Joseph Hardy, Paris, Éditions Les Belles Lettres, coll. «Des Universités de France», 1965, p. 70.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 31.

aristotélicienne de la *mimesis*, les artistes représentent la nature en la rendant vraisemblable, c'est-à-dire en créant une nature qui n'est pas la nature mais une illusion de cette dernière. L'illusion produite par la *technè* est le point de départ qui conduit à la contemplation. Il s'agit d'une contemplation qui va de pair avec la simplicité, car l'aspiration au naturel, qui caractérise l'idéal classique, sert l'illusion de façon à ce que l'art se dissimule sous la nature.

La doctrine de l'*ut pictura poesis* encourage aussi les peintres à suivre le principe de convenance, le *decorum*, selon lequel un type physique formalisé doit être privilégié. À ce *decorum* s'ajoute l'*aptum* qui apporte de la rigueur et de la précision à la composition d'une toile et qui enrichit le style par son exactitude. L'*aptum* s'avère essentiel pour rendre une représentation vraisemblable, car, en plus de respecter les caractéristiques d'un groupe d'âge ou d'un sexe, il accentue l'idée selon laquelle tous les éléments sont étroitement liés. Les peintres font donc des représentations de leurs semblables, dans le but de délecter et d'instruire, car dès le *seicento*, les critiques invitent fortement les peintres à devenir érudits, comme pouvaient l'être les poètes, afin que leurs tableaux soient lus comme des textes. «L'artiste ne doit ignorer ni les mathématiques, ni l'astrologie, ni la géométrie, ni la perspective, ni l'architecture, ni la musique, ni l'histoire, ni la poésie, ni l'anatomie,

ni la philosophie<sup>16</sup>» Cette tendance voulant que les peintres créent des œuvres picturales à la hauteur des poèmes qu'ils mettent en images est soulignée par Vasari dès le XVI<sup>e</sup> siècle et sera sans cesse reprise par la suite. Ce dernier remarquait ainsi que

l'œuvre doit atteindre la perfection sans l'apparence d'efforts, sans que le spectateur ressente les affres endurées par le peintre dans sa création ; il doit seulement se réjouir du bonheur de l'artiste doté par le ciel d'une telle habileté, obtenue par l'étude et le travail, certes, mais sans peine excessive<sup>17</sup>.

Ce travail sans peine excessive fait bien sûr référence à la *sprezzatura*, notion centrale au sein d'une société de cour et dont Castiglione, dans *Le livre du courtisan*, fut le premier théoricien, en insistant sur la nécessité de «faire preuve en toute chose d'une certaine désinvolture (*sprezzatura*) qui cache l'art et qui montre que tout ce que l'on a fait et dit est venu sans peine et presque sans y penser<sup>18</sup>». En somme, Castiglione propose une négligence étudiée, une *negligentia diligens*, où l'effort, bien que présent, ne doit pas apparaître. Le corps du courtisan et son élocution, tout comme

---

<sup>16</sup> André Fontaine, *Les doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques, de Poussin à Diderot*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 5.

<sup>17</sup> Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, t. I, traduction sous André Chastel. Paris, Berger-Levrault, coll. «Arts», 1981, p. 156.

<sup>18</sup> Baldassar Castiglione, *Le livre du courtisan*, traduit et présenté par Alain Pons, livre I. Paris, Flammarion, 1991, p. 54.



la peinture, se tournent dès lors vers le plaisir du spectateur.

C'est ce plaisir que les peintres du XVI<sup>e</sup> siècle et du début du XVII<sup>e</sup> veulent susciter en faisant parler leurs toiles, puisque, pour eux, l'*ut pictura poesis* favorise l'émergence des passions et de la mise en scène corporelle. Cette conception de la doctrine, qui s'appuie entre autres sur les traités italiens de Lomazzo et de Dolce, subit des transformations aux siècles suivants : au XVII<sup>e</sup> siècle, on rejette la grandiloquence des décennies précédentes en insistant sur les notions de vraisemblance, de bienséance et de nature puis, au XVIII<sup>e</sup>, on tente d'intégrer une dimension pathétique à la doctrine.

Au siècle des Lumières, Charles Coypel, peintre et académicien, écrit plusieurs discours qui font voir les rapports existant entre les artistes et le public. L'un d'entre eux, le *Parallèle de l'éloquence et de la peinture*, met en évidence le lien indissociable qui rattache la doctrine de l'*ut pictura poesis* à la rhétorique. Coypel passe en revue les grandes parties de la rhétorique telles que l'invention et la disposition et commente la façon dont les peintres doivent mettre en œuvre les préceptes que celle-ci comporte. Pour l'invention, par exemple, il soutient que,

dans la Peinture il s'agit d'abord de faire choix d'un sujet proportionné à nos forces, d'envisager par quels moyens

nous pourrons parvenir à le traiter d'une façon sensible, nouvelle & piquante, & de ne point penser aux beautés de détail, que nous n'ayons conçu le plan qui doit les renfermer, & où elles viennent presque toujours se placer d'elles-mêmes, lorsqu'il est heureusement tracé<sup>19</sup>.

Selon Coypel, la dimension de l'invention permet de prolonger et d'approfondir le principe de *l'ut pictura poesis*, de manière à valoriser la peinture d'histoire, car celle-ci «représente un thème narratif, ancien ou moderne, sacré ou profane, tiré de l'histoire et de la poésie, lesquelles étaient tenues pour des disciplines libérales<sup>20</sup>». De plus, l'invention est indissociable de l'organisation, de la disposition des éléments sur la toile. Cette *dispositio*, qui atteste du génie du peintre, permet au spectateur de juger de l'entreprise de l'artiste, c'est-à-dire de savoir s'il a réussi ou non, en peignant sa toile, à introduire une variation nouvelle à partir d'un thème donné. Suivant cette idée, la plupart des artistes peignent des scènes qui font l'éloge des héros, car les peintres veulent voir passer leur discipline du statut d'art servile à celui d'art libéral. Pour ce faire, ils usent d'inventivité dans la manipulation de sujets qui remontent à l'époque gréco-romaine, afin que le résultat final de leur travail, l'*elocutio*, se lise dans leur tableau.

---

<sup>19</sup> Charles-Antoine Coypel, «Parallèle de l'éloquence et de la peinture», *Œuvres*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 114.

<sup>20</sup> Rensselaer Wright Lee, *op. cit.*, p. 40.

Avec le dessin et la couleur, l'expression permet tant au peintre qu'au poète de faire voir les passions. D'ailleurs, c'est ce que remarque Diderot, dans son *Essai sur la peinture*, alors qu'il énumère les qualités nécessaires au rendu de l'expression :

l'expression exige une imagination forte, une verve brûlante, l'art de susciter des fantômes, de les animer, de les agrandir ; l'ordonnance, en poésie ainsi qu'en peinture, suppose un certain tempérament de jugement et de verve, de chaleur et de sagesse, d'ivresse et de sang-froid, dont les exemples ne sont pas communs en nature. Sans cette balance rigoureuse, selon que l'enthousiasme ou la raison prédomine, l'artiste est extravagant ou froid<sup>21</sup>.

Cet art de susciter des fantômes, d'exciter des passions artificielles, dont la poésie et la peinture détiennent le pouvoir, est possible grâce à l'imitation d'objets qui provoque le passage d'une passion artificielle à une passion véritable. À cet égard, l'abbé Du Bos considère que «la copie de l'objet doit, pour ainsi dire, exciter en nous une copie de la passion que l'objet y auroit excitée<sup>22</sup>». En suivant la maxime d'Horace, «*Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*<sup>23</sup>», selon laquelle il faut ressentir les passions afin de les susciter, les artistes parviennent à créer des fantômes

---

<sup>21</sup> Denis Diderot, «Essai sur la peinture pour faire suite au salon de 1765», *Œuvres complètes de Diderot*, t. 10, Lichtenstein, Éditions Kraus Keprint Ltd., 1966, p. 504.

<sup>22</sup> Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, t. 1, Paris, J. Mariette, 1719, p. 25.

<sup>23</sup> Horace, *op. cit.*, p. 268 : «Si tu veux me tirer des larmes, tu dois d'abord en verser toi-même».

et, par là, des passions. Les peintres, qui ressentent et qui créent des passions, en réalisant une œuvre, peuvent recourir au conseil de Cicéron : pour émouvoir, il faut *ante oculos ponere*<sup>24</sup>, c'est-à-dire mettre les choses sous les yeux, afin que le spectateur comprenne immédiatement ce qui s'offre à lui, sans que ne lui apparaissent la technique et les efforts fournis.

La rhétorique, on le voit, influence les artistes, puisqu'un idéal d'éloquence, qui trouve sa concrétisation dans les expressions émouvantes du corps, lui est associé. Il s'agit d'une imitation de la nature, source des désirs humains, qui «s'exprime dans une chorégraphie de gestes, interprètes visuels de toute la gamme des passions, des vertus et des vices humains, depuis l'humilité attentive et confiante, jusqu'à la révolte aveugle ou démoniaque<sup>25</sup>». En fait, comme la rhétorique a pour but de faire voir et de toucher le spectateur, les peintres peignent des corps et des visages sur lesquels se lisent des sentiments tels que l'amour et la haine car, comme le souligne Cicéron,

*verba enim neminem movent nisi eum, qui ejusdem linguæ  
societate conjunctus est, sentiendi quæ sæpe acuti non  
acutorum hominum sensus prætervolant ; actio, quæ præ se*

---

<sup>24</sup> Cicéron, *De l'Orateur (De Oratore)*, traduction de François Richard, livre II, Paris, Librairie Garnier frères, [s.d.], p. 302 : «*Exprimenda enim sunt et ponenda ante oculos ea, quæ videantur et veri similia*». (Il s'agit de représenter les choses et de les mettre sous les yeux en respectant la vraisemblance).

<sup>25</sup> Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 158.

*motum animi fert, omnes movet ; iisdem enim omnium animi  
motibus concitantur, eos iisdem notis et in aliis agnoscunt  
et in se ipsi indicant*<sup>26</sup>.

Ainsi, les peintres ont recours à la mise en action du corps afin d'émouvoir, car l'éloquence du corps favorise l'expression des passions en déployant les signes d'un langage qui tend vers l'universalité.

À partir de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, la doctrine de *l'ut pictura poesis* perd de son ascendant sur les peintres, puisque ceux-ci, qui souhaitent s'en émanciper au profit d'une plus grande liberté créatrice et d'une volonté naissante «d'autonomisation» de la peinture, rejettent les principes de convenance et d'érudition. La volonté des critiques de rendre la peinture semblable en tous points à la poésie cède peu à peu la place à une idée nouvelle qui connaît alors une importante promotion : celle de l'originalité du génie. Avec l'arrivée du XIX<sup>e</sup> siècle s'annonce une nouvelle conception des rapports unissant la peinture à l'écriture, de sorte que les peintres envisagent de faire des œuvres non plus littéraires mais artistiques et centrées sur les propriétés proprement plastiques et chromatiques de

---

<sup>26</sup> Cicéron. *op. cit.*, livre III. p. 500 :

«Les mots n'agissent que sur ceux qui parlent la même langue : des pensées souvent fines dépassent l'intelligence de gens sans finesse : l'action au contraire, qui traduit visiblement les mouvements de l'âme, touche tous les hommes : car les mêmes passions agitent tous les cœurs, et chacun les reconnaît chez autrui aux signes par lesquels il les exprime pour son compte».

leur art. Les théories formulées pendant près de trois siècles sur l'aspect mimétique des arts sœurs sont alors revisitées et dénoncées. Lessing, l'un des plus éminents représentants de cette critique, se joint à ce mouvement de dénonciation en affirmant, dans son *Laocoon*, que la critique humaniste

a donné naissance, dans la poésie, au genre descriptif ; dans la peinture, à la manie de l'allégorie, parce qu'on a voulu faire de la poésie une peinture parlante sans savoir précisément ce qu'elle peut et doit peindre, et faire de la peinture un poème muet avant d'avoir examiné dans quelle mesure elle peut exprimer les idées générales sans s'éloigner de sa destination naturelle et sans devenir une écriture arbitraire<sup>27</sup>.

Cette dénonciation des limites de l'art pictural par rapport à l'écriture entraîna le rejet de la doctrine au profit d'une nouvelle forme artistique.

---

<sup>27</sup> Gottold Ephraim Lessing, «Laocoon», *Laocoon* suivi de *Lettres concernant l'antiquité et Comment les Anciens représentaient la Mort*, Paris, Hermann, coll. «Miroirs de l'art», 1964, p. 51.

## 2. La doctrine de *l'ut pictura poesis* et le destin exemplaire de *La Jérusalem délivrée*

Né à Sorrente en 1544, Le Tasse passe une partie de sa jeunesse à la cour d'Urbino où son père, Bernardo, est un poète apprécié. En 1565, il entre au service des Este, à Ferrare, comme poète de cour, et cette vie ne manque pas d'influencer l'écriture de *La Jérusalem délivrée*, épopée à laquelle il travaille entre 1566 et 1575. Au moment où paraît l'ouvrage, en 1581, le poète est atteint d'un délire de persécution et s'accuse d'hérésie. Tout le reste de sa vie, enfermé dans un hôpital, il retravaillera le texte de *La Jérusalem délivrée* en l'expurgeant et en le désertisant. Sa version autocensurée, *La Jérusalem conquise*, paraît en 1593, deux ans avant sa mort.

Le sujet de *La Jérusalem délivrée* est historique et religieux. Il s'agit du siège victorieux de Jérusalem par les croisés de Godefroi de Bouillon à la fin du XI<sup>e</sup> siècle. L'auteur divise son poème épique en XX chants. Les chants qui précèdent l'épisode des amours de Renaud et Armide mettent en scène les croisés au combat de même que les forces du bien et du mal qui s'affrontent. La magicienne Armide, une des figures du mal, ensorcelle quelques croisés et les conduit dans son royaume enchanté. Renaud part à la recherche de ses camarades et se fait ensorceler à son tour. Deux croisés, Charles et Ubalde, sont chargés de ramener leur compagnon : le moment où

ils le découvrent dans les bras d'Armide est la scène qu'ont choisie de représenter les peintres de notre corpus et dont on propose ici l'examen. Les croisés montrent un bouclier-miroir à Renaud. Le jeune homme constate alors qu'il a changé et décide de quitter Armide. Abandonnée, cette dernière détruit son royaume et renonce aux sortilèges. Elle veut se venger et tente de se suicider, mais Renaud la sauve, lui pardonne tout et la convertit. Quant aux croisés, ils sont vainqueurs. Outre Renaud et Armide, d'autres couples jouent un rôle important et, de ce nombre, on signalera notamment les couples que forment Tancrede et Clorinde, puis Tancrede et Herminie. Le sujet de leurs amours a aussi inspiré des représentations picturales, tout comme l'extrait des jardins d'Armide.

*La Jérusalem délivrée* a connu une fortune littéraire considérable dès le moment de sa parution, et ce, jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Comptant 1721 éditions dont 322 en France<sup>28</sup>, ce poème allait être traduit dans toutes les langues européennes et inspirer des gravures, des tableaux, des ballets et des adaptations musicales et théâtrales. L'engouement suscité par cette œuvre du Tasse provoqua un phénomène

---

<sup>28</sup> Giovanni Careri. *La Jérusalem délivrée du Tasse. Poésie. peinture. musique. ballet. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel en collaboration avec l'Istituto italiano di cultura de Paris les 13 et 14 novembre 1996*, Paris, Klincksieck/Musée du Louvre, coll. «Conférences et colloques du Louvre», 1999, quatrième de couverture.



culturel au point de devenir un «objet de civilisation». Des nombreuses traductions du texte, celle de Jean du Vignau, publiée en vers en 1595, réussit à communiquer la poésie du Tasse et le lyrisme de l'épisode choisi, puisqu'elle est «aussi proche que possible du texte original<sup>29</sup>». La langue utilisée par Vignau, dans *La Délivrance de Hiérusalem*, se rapproche de celle du Tasse par ses structures similaires. Ainsi, bien que les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles aient eux aussi traduit la *Gerusalemme Liberata*, c'est la version de Vignau, «contraint par des exigences de versification, à une traduction plus littérale<sup>30</sup>», que l'on va lire :

Après avoir laissé l'enveloppée place  
 Ils arrivent au lieu où plus large est l'espace.  
 Un jardin florissant aparoit à leurs yeux,  
 Voient en un trait d'œil au lieu délicieux  
 Les ondes des estangs, et des eaux crystallines,  
 Les bigarrées fleurs, les joyeuses collines,  
 Les beaux prez émaillez, les arbres fructueux,  
 Les fertilles vallons, et les bois ombrageux,  
 Et ce que l'art a fait en si belle peinture  
 Il semble que ce soit œuvre de la nature.

L'assiette, l'ornement, le Soleil qui y luit,  
 Et toutes les beautez que ce jardin produit,  
 Il semble que c'est l'art de nature, et qu'Armide

---

<sup>29</sup> Ilaria Gallinaro, «Traduire les *affetti*. La Jérusalem délivrée en France aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles», *La Jérusalem délivrée du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel en collaboration avec l'Istituto italiano di cultura de Paris les 13 et 14 novembre 1996*. Paris. Klincksieck/Musée du Louvre. coll. «Conférences et colloques du Louvre», 1999, p. 183.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 191.

Surmonte les bergers qui fleurissent en Gnide.  
 Le beau ciel de ce lieu et le mignard printems  
 Font les arbres fleurir, mille fruits présentans.  
 Le fruit y est tousjours ; quand l'un commence à naistre  
 L'autre desjà tout mûr à l'œil se fait parestre.

Dessus un mesme tronc et en mesme rameau  
 L'abricot vieil se voit, et l'abricot nouveau,  
 En mesme branche on voit par estrange merveille,  
 La pomme toute verte, et la pomme vermeille.  
 A l'abri du coutau maint beau cépeau pampré  
 Produit le doux raisin de vermeil empourpré,  
 Et en la mesme vigne où le Nectar foisonne  
 On voit maint beau rubis qui naissant y boutonne.

Les mignars oyselez sur les arbres feuilleux  
 Dégoisent à l'envi mille chans doucereux,  
 On sent le doux Zéfyr, et au travers des ondes  
 Et des feuilles on oit ses ailes vagabondes,  
 Quand le chœur des oyseaux chante, l'autre se tait,  
 Quand on oit le Zéfyr, l'autre chœur est muet,  
 Soit fortune ou soit art en voix alternative  
 S'entend diversement leur Musique naïve.

Parmi tous ces oyseaux en vole un bigarré  
 De diverses couleurs, ayant le bec pourpré,  
 Il dénoue sa langue, et non en son ramage,  
 Mais bien en voix distincte il a nostre langage.  
 Ce Perroquet alors parla devant ces deux  
 Si long temps que c'estoit un monstre merveilleux.  
 Les autres se sont teus pour ouïr sa parole,  
 Et arresta son bruit le vent qui dans l'air vole.

Alors il commença d'une gaye fasson  
 A chanter devant eux cette douce chanson.

## CHANSON DU PERROQUET

Regarde poindre la rose  
 Miesclose  
 Sur le rosier espineux,  
 Elle nous semble plus belle,  
 Quand nouvelle  
 Elle se montre à noz yeux.  
 Voy comme la belle Aurore  
 La colore.  
 En dépliant son beau sein,  
 Elle estant épanouie,  
 Reflestrie  
 Est du jour au lendemain.  
 Elle en sa robe pourprée  
 Désirée  
 Des cœurs de l'Amour épris,  
 Ne se montrant plus pareille  
 Ni vermeille  
 Leur vient alors à mespris.  
 Ainsi la mortelle vie  
 Voit fanie  
 Sa belle fleur en un jour,  
 Sa belle fleur passagère  
 Qui légère  
 N'y fait jamais son retour.  
 Doncque dès la matinée  
 Nouveau née  
 Cueillons la rose ains que voir  
 Sa beauté toute passée  
 Effacée  
 Dès qu'on voit venir le soir.  
 Cueillons la rose amoureuse  
 Doucereuse  
 Qu'un doux feu continuël  
 Arde ore nostre poitrine  
 Quand Cyprine  
 Donne un Amour mutuel.

Il se teut, et soudain les oysillons d'autour  
 D'accord en aprouvant ce beau chant de l'Amour  
 Le rechangent encor, les pigeons qui se couplent  
 A ce chant leurs baisers mignardement redoublent.  
 Tous autres animaux par l'Amour sont conjoins,  
 Il semble que d'Amour les arbres soient epains,  
 Le chesne bien que dur et Daphnée la pucelle,  
 Et tous autres encore que la forest recelle :  
 Les herbes et les fleurs, et la terre et les eaux  
 Semblent sentir l'ardeur des amoureux flambeaux.

Parmi la mélodie et parmi les douceurs  
 De plaisirs infinis qui alèchent les cœurs,  
 Les deux guerriers aloient en roidissant leur force  
 Sévères et constans contre si douce amorce.  
 Au travers des rameaux des arbrisseaux feuilleux  
 Ilz ont jeté leur veue, et lors au travers d'eux  
 Voient ou pensent voir. Puis certains ils avisent  
 Et l'amante et l'amant qui ensemble devisent,  
 Elle est sur l'herbe assise, et luy dans son giron,  
 Chéri comme Vénus chérissois son Adon.

Le voil couvrant le sein sur le sein se divise,  
 Languissante elle est lors d'Amour de mignardise,  
 Ses cheveux sont espars, et ses yeux pleins d'ardeur  
 Estincelans font voir plus vive la lueur,  
 Comme un rayon dans l'onde une estincelle vive  
 De ses humides yeux rend l'œillade lascive.  
 Sur luy elle se courbe, et l'amante a son col  
 A demi languissant dessus son giron mol.  
 Elle a sur luy son œil, et d'une douce grace  
 Il lève en l'œilladant sa face vers sa face.

Lors elle assouvissant son regard afamé  
 Se consomme d'amour. Puis sur son bien aymé  
 S'incline, et maint baiser de sa bouche vermeille  
 Luy donne or aux yeux, or à sa bouche pareille.  
 Un si profond soupir l'amant élanç'alors  
 Qu'il semble que son cœur s'envole de son corps,

Pour tout en elle entrer. Dans les ambres espesses  
Les deux cachez voioyent leurs mignardes caresses.

L'amant avoit au flanc un crystal reluisant,  
O pour un tel guerrier quel coutelas tranchant !  
Il se lève, et le prend, et le montre à s'amie,  
Pour ministre d'Amour arme qu'ils ont choisie.  
Elle d'un œil riant, luy de ses yeux ardents  
Sont en divers objects un object regardans,  
Elle fait son miroir du crystal, il soupire.  
Et dedans les beaux yeux de sa Dame se mire.

Il est fier d'estre serf, ell' de seigneurier,  
Elle fière en soymesme, et luy en elle fier.  
Tourne, dit le guerrier, tourne vers moy ta veuë,  
Tes yeux par qui mon âme heureuse s'est repeuë.  
Car les feux de mon cœur ce sont les vrais portraits  
De tes rares beautez : tu verras mieux leurs trais,  
Tu verras ta beauté trop mieux dans ma poitrine  
Que ne la monstrela ta glace crystalline.

Puis que m'a à dédain (comme il est convoiteux)  
Regarde y ton visage au moins, car bien heureux  
Ton regard tout en soy retourné, aura joye  
De se trouver soy-mesme en lieu où il se voye.  
Pour image si beau ces miroirs sont petis,  
Petit est ton crystal pour un tel Paradis,  
Le ciel est le miroir de tes beautés parfaites,  
Et aux astres des cieux tu les verras portraites.

A ces mots elle rid, et n'a pourtant laissé  
Ny de se remurer, ny l'œuvre commencé,  
Ayant sa chevelure en tresses reserrée,  
Et par ordre rengé sa perruque dorée.  
Ses plus petits cheveux elle fait anelez,  
Refrisez, recrépez, et puis y a meslez  
Des boutons et des fleurs, et l'étrangère rose  
Rejoint au lis naïf de sa poitrine esclose.  
Puis met le crêpe blanc qui fait comme filez,

Descouvre à l'œil amant ses boutons verdelez<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Le Tasse, *La Délivrance de Hiérusalem*, traduction de Jean du Vignau, Paris, Gilles, 1595, strophes 9-23 ; cité par Paul Larivaille, *Le XVI<sup>e</sup> siècle italien. De l'apogée de la Renaissance à l'aube de l'âge Baroque*, Paris, Seghers, 1971, p. 195-199. La version italienne qui suit est tirée de Jean-Michel Gardair, *La Jérusalem délivrée. Gerusalemme liberata*, Paris, Bordas, coll. «Classiques Garnier», 1990, p. 848-856 :

«Poi che lasciàr gli aviluppati calli,  
in lieto aspetto il bel giardin s'asperse :  
acque stagnanti, mobili cristalli,  
fior vari e varie piante, erbe diverse,  
apriche collinette, ombrose valli,  
selve e spelonche in una vista offerse,  
e quel che 'l bello e 'l caro accresce a l'opre,  
l'arte, che tutto fa, nulla si scopre.

Stimi (si misto il culto è co 'l negletto)  
sol naturali e gli ornamenti e i siti.  
Di natura arte par, che per diletto  
l'imitatrice sua scherzando imiti.  
L'aura, non ch'altro, è de la maga effetto,  
l'aura che rende gli alberi fioriti :  
co' fiori eterni eterno il frutto dura,  
e mentre spunta l'un, l'altro matura.

Nel tronco istesso e tra l'istessa foglia  
sovrà il nascente fico invecchia il fico :  
pendono a un ramo, un con dorata spoglia,  
l'altro con verde, il novo e 'l pomo antico :  
lussureggiante serpe alto e germoglia  
la torta vite ov'è più l'orto aprico :  
qui l'uva ha in fiori acerba, e qui d'or l'have  
e di piroppo e già di néttar grave.

Vezzosi augelli infra le verdi fronde  
temprano a prova lascivette note ;  
mormora l'aura, e fa le foglie e l'onde  
garrir che variamente ella percote.  
Quando taccion gli augelli alto risponde,  
quando cantan gli augei più lieve scote :  
sia caso od arte, or accompagna. ed ora  
alterna i versi lor la musica òra.

Vola fra gli altri un che le piume ha sparte  
di color vari ed ha purpureo il rostro,  
e lingua snoda in guisa larga, e parte  
la voce sì ch'assembra il sermon nostro.  
Questi ivi allor continovò con arte

---

tanta il parlar che fù mirabil mostro.  
 Tacquero gli altri ad ascoltarlo intenti,  
 e fermaro i susurri in aria i venti.

«Deh mira.» egli cantò. «spuntar la rosa  
 dal verde suo modesta e verginella,  
 che mezzo aperta ancora e mezzo ascosa,  
 quanto si mostra men, tanto è più bella.  
 Ecco poi nudo il sen già baldanzosa  
 dispiega : ecco poi langue e non par quella,  
 quella non par che desiata inanti  
 fù da mille donzelle e mille amanti.

Così trapassa al trapassar d'un giorno  
 de la vita mortale il fiore e 'l verde ;  
 né perché faccia indietro april ritorno,  
 si rinfiora ella mai, né si rinverde.  
 Cogliam la rosa in su 'l mattino adorno  
 di questo dì, che tosto il seren perde ;  
 cogliam d'amor la rosa : amiamo or quando  
 esser si puote riamato amando.»

Tacque, e concorde de gli augelli il coro,  
 quasi approvando, il canto indi ripiglia.  
 Raddoppian le colombe i baci loro.  
 ogni animal d'amar si consiglia :  
 par che la dura quercia e 'l casto alloro  
 e tutta la frondosa ampia famiglia,  
 par che la terra e l'acqua e formi e spiri  
 dolcissimi d'amor sensi e sospiri.

Fra melodia si tenera, fra tante  
 vaghezze allettatrici e lusinghiere,  
 va quella coppia, e rigida e costante  
 se stessa indura a i vezzi del piacere.  
 Ecco tra fronde e fronde il guardo inante  
 penetra e vede, o pargli di vedere,  
 vede pur certo il vago e la diletta,  
 ch'egli è in grembo a la donna, essa a l'erbetta.

Ella dinanzi al petto ha il vel diviso,  
 e 'l crin sparge incomposto al vento estivo ;  
 langue per vezzo, e 'l suo infiammato viso  
 t'han biancheggiando i bei sudor più vivo :  
 qual raggio in onda, le scintilla un riso  
 ne gli umidi occhi tremulo e lascivo.  
 Sovra lui pende ; ed ei nel grembo molle  
 le posa il capo, e 'l volto al volto attolle,

e i famelici sguardi avidamente  
 in lei pascendo si consuma e strugge.

L'épopée du Tasse a inspiré de nombreux peintres du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle,  
parce que le sujet de ce poème épique est traité de manière à engendrer des images,

---

S'inchina. e i dolci baci ella sovente  
liba or da gli occhi e da le labra or sugge.  
ed in quel punto ei sospirar si sente  
profondo sì che pensi : «Or l'alma fugge  
e 'n lei trapassa peregrina.» Ascosi  
mirano i duo guerrier gli atti amorosi.

Dal fianco de l'amante (estranio arnese)  
un cristallo pendea lucido e netto.  
Sorse, e quel fra le mani a lui sospese  
a i misteri d'Amor ministro eletto.  
Con luci ella ridenti, ei con accese,  
mirano in vari oggetti un solo oggetto :  
ella del vetro a sé fa specchio, ed egli  
gli occhi di lei sereni a sé fa spegli.

L'uno di servitù, l'altra d'impero  
si gloria, ella in se stessa ed egli in lei.  
«Volgi,» dicea, «deh volgi,» il cavaliere  
«a me quegli occhi onde beata bèi,  
ché son, se tu no' l sai, ritratto vero  
de le bellezze tue gli incendi miei  
la forma lor, la meraviglia a pieno  
più che il cristallo tuo mostra il mio seno.

Deh ! Poi che sdegni me, com'egli è vago  
mirar tu almen potessi il proprio volto :  
ché il guardo tuo, ch'altrove non è pago,  
gioirebbe felice in sé rivolto.  
Non può specchio ritrar sì dolce imago,  
né in picciol vetro è un paradiso accolto  
specchio t'è degno il cielo, e ne le stelle  
puoi riguardar le tue sembianze belle.»

Ride Armida a quel dir, ma non che cesse  
dal vagheggiarsi e da' suoi bei lavori.  
Poi che intrecciò le chiome e che ripresse  
con ordin vago i lor lascivi errori,  
torse in anella i crin minuti e in esse,  
quasi smalto su l'or, cosparsa i fiori ;  
e nel bel sen le peregrine rose  
giunse a i nativi gigli, e 'l vel compose».



comme en témoigne l'écriture de l'épisode choisi, essentiellement fondée sur le recours à l'hypotypose ou, si l'on préfère, à la composition de lieu. À la lecture de ce texte, le lecteur peut se figurer, à la manière d'un scénario, voire d'un tableau, les scènes décrites. La poétique maniériste du Tasse fait surtout prévaloir le concept d'idée selon lequel l'imitation ne se limite plus à une simple observation de la nature, mais à une plus grande interprétation de celle-ci. En ce sens,

la nature à imiter n'est plus, n'est pas uniquement la réalité extérieure immédiatement reproductible, mais l'idée celée dans la brume de la matière et dans l'obscurité de l'apparence ; la stabilité de la nature et de l'art, de la forme, apparaît pétrie de «dubbi», d'«incertitudine»<sup>32</sup>.

Voilà pourquoi Le Tasse écrit : «Et ce que l'art a fait en si belle peinture/Il semble que ce soit œuvre de la nature»<sup>33</sup>. Ainsi, la beauté et l'imitation trouvent leur source davantage dans l'esprit humain que dans la nature. De ce point de vue, «la poésie est affaire non de mots, non de versification, mais de concepts, d'idées, de signification»<sup>34</sup>. Pour Le Tasse, «words are images of concepts which inhabit the

---

<sup>32</sup> Giovanna Scianatico, «Le Tasse et le maniérisme», *Revue de littérature comparée*, vol. 62, n° 4, oct./déc. 1988, p. 553.

<sup>33</sup> Le Tasse, *op. cit.*, strophe 9.

<sup>34</sup> Françoise Graziani, «Le discours du Tasse, une défense et une illustration de la pensée poétique», *Revue de littérature comparée*, vol. 62, n° 4, oct./déc. 1988, p. 566.

human soul<sup>35</sup>», et ce pouvoir accordé à l'esprit du créateur et à celui du lecteur explique le succès de *La Jérusalem délivrée*, puisque les idées que concrétisent les mots évoquent des aspects picturaux qui entretiennent un rapport essentiel à l'image. Dans cet ordre d'idées, «savoir former ces images naturelles avec efficacité, de sorte que le lecteur ait l'impression de voir, le sentiment de l'évidence, est une qualité essentielle où se reconnaît la valeur d'un poète<sup>36</sup>». Comment s'étonner que des peintres, mais aussi des musiciens tels que Monteverdi et Lully<sup>37</sup>, aient sans cesse voulu illustrer l'épopée du Tasse, étant donné que l'auteur s'adresse à l'intelligence et à l'imagination de celui qui regarde ? De tous les épisodes du poème, les peintres de notre corpus ont privilégié la représentation de celui des amours de Renaud et Armide, du chant XVI de *La Jérusalem délivrée*, car ce passage favorise le transfert des pouvoirs de la poésie à la peinture.

---

<sup>35</sup> Le Tasse, *Discorsi del poema eroico* ; cité par Gérard Le Coat, *The Rhetoric of The Arts. 1550-1650*, Berne/Francfort, Herbert Lang & Co. Ltd./ Peter Lang Ltd., coll. «European University Papers», vol. 28, n° 6, 1975, p. 38.

<sup>36</sup> Mercedes Blanco, *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Genève, Éditions Slatkine, coll. «Bibliothèque littéraire de la Renaissance. Série 3», t. 27, 1992, p. 441.

<sup>37</sup> Nous faisons allusion au madrigal *Le combat de Tancrede et de Clorinde* créé à Venise en 1624 par Monteverdi et à l'opéra *Armide* de Lully présenté à Paris en 1686.

Le passage du texte à l'image permet de mettre en œuvre invention et expression oratoire afin de faire valoir l'éloquence du corps. L'invention, nous l'avons relevé, puise à même les thèmes antiques. En reprenant le genre épique, le XVI<sup>e</sup> siècle, à travers *La Jérusalem délivrée*, participe de ce retour à l'Antiquité et à son renouveau. L'*aptum* est un élément clé de ce retour aux temps antiques, puisqu'il rend vraisemblable la représentation de personnages vêtus à l'antique dans un épisode tiré de l'histoire médiévale. De même, l'utilisation de l'épopée, qui est considérée comme un genre noble au même titre que la tragédie, facilite la peinture des sentiments, car ce genre littéraire se définit en fonction d'une activité de représentation qui montre le monde en sa diversité comme en un miroir<sup>38</sup>.

L'invention, qui permet aux artistes de rendre le corps éloquent, donne la possibilité de peindre des thèmes connus qui ont pour but d'exciter les passions du spectateur. Ce dernier peut discerner, sur la toile, un tempérament et des attitudes propres aux personnages. Dans *La Jérusalem délivrée*, Armide est décrite et peinte comme une séductrice, alors que Renaud, qui est courageux et fort, est peint comme un jeune homme qui a succombé aux charmes de la magicienne. L'invention fait voir

---

<sup>38</sup> Gisèle Mathieu-Castellani, «Pour une poétique de l'épique : représentation et commémoration», *Revue de littérature comparée*, vol. 70, n° 4, oct./déc. 1996, p. 391.

les traits dominants de ces personnages et, dans cette perspective, favorise l'éloquence du corps.

Toutefois, c'est surtout grâce à l'expression que l'éloquence du corps prend tout son sens, car ce principe a pour fondement le souci de mettre sous les yeux la scène que l'on décrit. Inspirée de Cicéron, l'expression complète l'*actio*, c'est-à-dire la mise en scène du corps parlant. «*Est enim actio quasi sermo corporis : quo magis menti congruens debet. Oculos autem natura nobis, ut equo et leoni sætas, caudam, aures, ad motus animorum declarandos dedit*<sup>39</sup>». L'importance de l'action, qui s'exprime par un souci du décor et de la description dans l'écriture du Tasse, a pour but de créer une impression pathétique chez le lecteur. En fait, le «goût du décor qui reste fondamental chez Le Tasse, [...] attirera les peintres, les chorégraphes, et les metteurs en scène<sup>40</sup>». C'est ce goût du décor qui inspira les peintres de notre corpus, puisque la mise en scène du corps et de l'action facilite la peinture des passions. L'expression favorise la représentation des passions par la mise en scène du corps,

---

<sup>39</sup> Cicéron, *op. cit.*, livre III, p. 498 :

«L'action étant, pour ainsi parler, le langage du corps, doit s'adapter d'autant mieux à la pensée. Or les yeux nous ont été donnés par la nature, comme la crinière, la queue et les oreilles au lion et au cheval, pour traduire les mouvements de l'âme».

<sup>40</sup> Joyce G. Simpson, *Le Tasse et la littérature et l'art baroques en France*, Paris, Librairie A. G. Nizet, 1962, p. 19.

mais aussi par la façon dont se lisent les sentiments sur les visages, car «le corps est tout à la fois objet perçu et discours tenu, indice et parole de l'âme<sup>41</sup>». Par conséquent, le corps est considéré comme le lieu par excellence d'une peinture éloquente où se lisent toutes les passions. L'idée d'un corps parlant, qui rend visible l'invisible, se déchiffre sur les visages peints qui expriment, grâce au mouvement et aux coups de pinceau, les mouvements de l'âme.

Cette conception se prolonge pendant tout le XVII<sup>e</sup> siècle, comme le précise Charles Le Brun, dans sa conférence sur l'expression générale et particulière de 1668 : «l'expression, écrit-il, est aussi une partie qui marque les mouvements de l'âme, ce qui rend visibles les effets de la passion<sup>42</sup>». C'est pourquoi la doctrine de l'*ut pictura poesis*, qui procède de celle de l'imitation, nourrit la représentation d'un corps éloquent animé par la passion, dans la mesure où son ambition consiste à montrer le corps dans ses états de passion, qu'ils soient de désir, de douleur ou de colère. Dans le cas qui nous préoccupe, il s'agit du désir, car les amants se

---

<sup>41</sup> Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (du XVI<sup>e</sup> siècle au début du XIX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. «Petite Bibliothèque Payot», n° 185, 1994, p. 39.

<sup>42</sup> Charles Le Brun, «Conférence tenue en l'Académie royale de peinture et de sculpture, par Charles Le Brun, sur l'expression générale et particulière.», *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 21, printemps 1980, p. 95.

définissent par le regard de l'autre : «Et dedans les beaux yeux de sa Dame se mire<sup>43</sup>», précise Le Tasse. Ce désir permet au spectateur d'entrer en communication avec les corps picturaux, puisque «la représentation des passions renvoie constamment le spectateur à son propre corps<sup>44</sup>».

Le miroir, qui est l'autre, n'est pas sans rappeler la métaphore platonicienne selon laquelle il offre un reflet trompeur de la réalité, une imitation de celle-ci. En même temps, comme le rappelle Gisèle Mathieu-Castellani,

l'image est saisie à la Renaissance dans une perspective néo-platonicienne qui la tient pour un mode d'accès au monde supérieur des Idées. Elle n'est pas seulement, ou pas exactement un signe conventionnel valant pour une «idée», mais un miroir de l'invisible, qu'elle rend visible<sup>45</sup>.

L'image fait voir la vision du peintre en rendant visible, par le biais de la toile, une inspiration, voire un sentiment inaccessible autrement. La représentation des hommes, qui passe ainsi par la vision de l'artiste, qu'il soit peintre ou écrivain, favorise l'accès à un monde invisible habité par des personnages et des actions

---

<sup>43</sup> Le Tasse, *op. cit.*, strophe 20.

<sup>44</sup> Lucie Desjardins, *Le corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris/Québec, L'Harmattan/Les Presses de l'Université Laval, coll. «République des Lettres», 2001, p. 284.

<sup>45</sup> Gisèle Mathieu-Castellani, *La rhétorique des passions*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Écriture», 2000, p. 151.

propres à révéler l'univers intérieur du créateur.

Le parallèle entre les arts visuels et la littérature, l'analogie les unissant au sein de la doctrine, favorise la mise en scène des passions selon laquelle les émotions s'expriment par les mouvements du corps<sup>46</sup>. Ces mouvements du corps, qui définissent l'expression, rejoignent les idées du Tasse qui considère que le poète fabrique des images à la manière d'un peintre parlant<sup>47</sup>, car l'expression prime sur tout. Le Tasse, pour qui «la peinture devait ressembler à la poésie surtout par son habileté à traduire les passions humaines, par l' "expression"<sup>48</sup>», relève des similitudes entre la peinture et la poésie, parce que toutes deux montrent des passions en tentant d'exciter les nôtres.

Les peintres de notre corpus se sont efforcés de représenter le texte de *La Jérusalem délivrée* et ont, par le fait même, mis en œuvre la doctrine de l'*ut pictura poesis*. Cependant, chacun d'eux a interprété différemment l'épisode des amours de Renaud et Armide. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, par exemple, Tiepolo (annexe III) est moins

---

<sup>46</sup> Rensselaer Wright Lee, *op. cit.*, p. 17.

<sup>47</sup> Françoise Graziani, *op. cit.*, p. 567.

<sup>48</sup> Jolanta Bialostocka, «Lessing et les arts plastiques», Introduction au *Laocoon*, Paris, Hermann, coll. «Miroirs de l'art», 1964, p. 20.

fidèle au récit du Tasse que Ludovic et Annibal Carrache (annexes I et II), car il suit des idées qui s'apparentent à celles formulées par Diderot pour qui

notre âme est un tableau mouvant, d'après lequel nous peignons sans cesse : nous employons bien du temps à le rendre avec fidélité : mais il existe en entier, et tout à la fois : l'esprit ne va pas à pas comptés comme l'expression. Le pinceau n'exécute qu'à la longue ce que l'œil du peintre embrasse tout d'un coup<sup>49</sup>.

L'expression devient donc le moyen par lequel les peintres réussissent à rendre le moment précis d'une scène précise, car «le *punctum temporis* ou, si l'on préfère, 'l'instant unique' que le pinceau doit fixer et représenter renferme une multitude de moments distincts rassemblés en un seul instant où passé et présent s'abolissent<sup>50</sup>».

La doctrine de l'*ut pictura poesis*, qui est une représentation de la nature et de l'homme en action, montre à quel point des arts comme la poésie et la peinture ont cherché, entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècles, à trouver leur fondement dans la nature. Cependant, la doctrine, qui se voulait une comparaison entre des arts jumeaux, devient difficile à respecter : l'imitation de la nature cède désormais la place à

---

<sup>49</sup> Denis Diderot, «Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent», *Œuvres complètes de Diderot*, t. 1, Lichtenstein, Éditions Kraus Keprint Ltd., 1966, p. 369.

<sup>50</sup> Marc André Bernier, «La *Lettre sur les sourds et muets* (1751) de Denis Diderot : une rhétorique du *punctum temporis*», *Lumen*, vol. XVIII, 2000, p. 7.



davantage de fantaisie et de frivolité, comme l'atteste la toile de Tiepolo (annexe III)

Le texte sert encore de référence à l'acte créateur, mais il s'éclipse au profit d'une nouvelle créativité.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, enfin, les peintres veulent davantage plaire qu'émouvoir.

En ce sens, la pratique des peintres passe du *movere*, centré sur le dessin, au *delectare*, qui sollicite surtout la couleur. Ce passage, qui avait été amorcé dès le XVII<sup>e</sup> siècle, voit sa concrétisation au siècle des Lumières. Il y a donc un déplacement important qui s'opère, du maniérisme au rococo, selon lequel l'art change de fin et de moyen. Désormais, il importe davantage de plaire au spectateur que de l'émouvoir. Tenter d'influencer les sentiments qu'éprouve le spectateur à la vue d'une toile n'est plus la préoccupation immédiate des peintres. Ces derniers veulent créer du plaisir : pour ce faire, ils infléchissent la doctrine de l'*ut pictura poesis*.

## **CHAPITRE II**

### **HYPOTYPOSE ET ÉLOQUENCE DU CORPS**

## 1. Le naturalisme renaissant

À la Renaissance, la nature toute-puissante, mère nourricière, tend à remplacer Dieu. La nature se définit alors comme une force germinatrice vitale et féconde qui diffuse sa puissance et au-delà de laquelle plus rien n'existe. C'est dans cet ordre d'idées que Le Tasse écrit

Il se teut, et soudain les oysillons d'autour  
D'accord en aprouvant ce beau chant de l'Amour  
Le rechangent encor, les pigeons qui se couplent  
A ce chant leurs baisers mignardement redoublent  
[...]  
Les herbes et les fleurs, et la terre et les eaux  
Semblent sentir l'ardeur des amoureux flambeaux<sup>51</sup>.

À l'exemple de ces pigeons qui s'embrassent et qui s'enflamment, le naturalisme renaissant favorise l'explosion des émotions, de la passion. En ce sens, le corps suit les mouvements de la nature en laissant s'exprimer ses désirs. La réhabilitation des passions humaines, que le Moyen Âge assimilait au péché originel, provoque, au XVI<sup>e</sup> siècle, un élan de créativité artistique et littéraire qui fait revivre l'esprit des anciens païens. Les mouvements corporels deviennent ainsi l'objet que se donnent l'art et la littérature en visant à peindre les passions et les mouvements de l'âme. Grâce à la reconnaissance d'un corps, qui exprime ses désirs et qui vit ses passions, les artistes

---

<sup>51</sup> Le Tasse, *op. cit.*, strophe 16.

et les écrivains peignent par images et par mots des corps éloquents où le désir se manifeste en suivant les mouvements de la nature. Ces mouvements, qui partent du cœur, se lisent sur les visages et dans la gestuelle, puisque «c'est dans le cœur que le mouvement a son principe ; c'est de la volonté de l'esprit qu'il procède d'abord, pour se communiquer de là à tout l'ensemble du corps et des membres<sup>52</sup>».

La valorisation du corps, qui se traduit par la pratique du nu en peinture, souligne l'importance de l'individu en plaçant l'homme au centre de la représentation, laquelle s'attache à la vie terrestre. Depuis l'humanisme renaissant jusqu'aux Lumières, cet aspect deviendra plus marqué et se doublera du sentiment d'une liaison intime entre la pensée et l'action, comme le rappelle d'ailleurs Peter Gay : «The artists, who were in general intimately associated with the intellectuals, shared their ideas : art was a paradigm of fruitful philosophizing, for paintings, statues, and buildings demonstrated the uses of thought to action<sup>53</sup>». En imitant les Anciens, la Renaissance renouvelait une conception de l'art qui renouait avec le savoir et la beauté véritable, de sorte que l'art se caractérisait par une coloration païenne, par une

---

<sup>52</sup> Lucrèce, *De la nature*, traduction de Henri Clouard, Paris, Garnier Frères, coll. «Garnier Flammarion», n° 30, 1964, p. 59.

<sup>53</sup> Peter Gay, *The Enlightenment : an Interpretation. The Rise of Modern Paganism*, vol. I, Londres, Weidenfeld et Nicolson, 1966, p. 267.

sorte de néo-paganisme.

À cette conception de la nature, qui renoue avec les Anciens et dont les mouvements se prolongent dans l'âme, s'ajoute le néo-platonisme, philosophie qui considère le corps comme l'expression de l'âme et la nature comme le miroir des Idées. La Renaissance favorisait la lecture des textes anciens et leur imitation. Dans cet esprit, des philosophes comme Platon, qui permet de s'opposer à Aristote et, de ce fait, à la philosophie scolastique du Moyen Âge, sont remis au goût du jour. En arts visuels, les théories néo-platoniciennes se résument par un idéal de beauté et par un intérêt porté à l'homme, moteur de l'humanité : «Neoplatonism seems to have reacted on arts principally in two ways : by its theory of ideal beauty and by that of the universality of man<sup>54</sup>». Les artistes doivent alors représenter le corps de façon à ce qu'il respecte des règles de beauté, car la Renaissance recherche des jouissances esthétiques et sensuelles<sup>55</sup>. Le réalisme naïf du Moyen Âge fait donc place à une reconsidération du moi, à un déplacement vers le moi, où l'imagination du créateur permet d'atteindre une beauté supérieure à la nature. Ainsi, «la beauté du monde

---

<sup>54</sup> Nesca A. Robb, *Neoplatonism of the Italian Renaissance*, New York, Octagon Books Inc., 1968, p. 212.

<sup>55</sup> Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, Flammarion, coll. «Champs», n° 606, 1993, p. 114.

sensible, finalement, ne jaillit plus du monde lui-même, mais de l'usage qu'en fait la puissance créatrice de l'homme qui s'y éprouve et s'y reconnaît<sup>56</sup>».

Le néo-platonisme divise l'univers en deux domaines : l'immatériel et le matériel. Cela s'exprime entre autres dans les deux Vénus qui en constituent l'emblème : la Vénus céleste et la Vénus terrestre. La première, dont le caractère est immatériel, a trait aux Idées, à l'intellect et au divin. Elle accorde de l'importance à l'esprit, à l'âme. Quant à la seconde, qui est en communion avec le matériel, c'est-à-dire la nature, elle relève de la perception et des sens, faisant en sorte que le corps l'emporte sur l'âme. Alors que la Vénus céleste représente l'idée de la beauté parfaite, la Vénus terrestre incarne l'idée de cette beauté. La beauté et sa manifestation sont essentielles pour comprendre cette philosophie selon laquelle un appui dans la réalité charnelle permet de s'élever par degrés à la contemplation de l'éternel, puisque «le néoplatonisme est dominé par l'idée platonicienne de “transcendance”, de l'opposition absolue de l'intelligible et du sensible<sup>57</sup>». La façon de concevoir la peinture n'échappe pas à cette tendance. Le néo-platonisme favorise

---

<sup>56</sup> Ernst Cassirer, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Le sens commun», 1983, p. 89.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 26.

l'expression des passions, si bien que cette «expression des passions, qui confère à la peinture son caractère émotif, est un thème commun à toute la tradition humaniste<sup>58</sup>».

La passion, que l'humanisme définit à la suite des Anciens comme un mouvement de l'âme, comme un *motus animi*, est considérée, pour certains, comme un «mouvement de l'ame excité dans la partie concupiscible, ou dans la partie irascible<sup>59</sup>». Pour d'autres, comme Furetière, la passion «se dit des mouvemens, & des differentes agitations de l'ame selon les divers objets qui se presentent aux sens<sup>60</sup>». En l'occurrence, les passions se manifestent par les mouvements de l'âme, de sorte qu'

on peut dire que toutes les *passions* par lesquelles l'ame se porte à quelque chose, comme l'amour, ou l'ambition, sont plutôt de veritables actions, que des *passions* : & qu'au contraire tous ces mouvemens par lesquels l'ame se trouve interrompuë dans son action, sont de veritables *passions* ; comme la tristesse<sup>61</sup>.

---

<sup>58</sup> Bernard Tocanne, *L'idée de nature en France dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Contribution à l'histoire de la pensée classique*, Paris, Klincksieck, 1978, note 123, p. 342.

<sup>59</sup> *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Coignard, 1694.

<sup>60</sup> Antoine Furetière, *Dictionnaire Universel, contenant generalement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes des sciences et des arts*, 2<sup>e</sup> édition, t. 2, La Haye, A et R. Leers, 1706.

<sup>61</sup> *Id.*

La passion est donc une émotion, un changement, qui s'exprime par un mouvement du corps «qui déstabilise l'âme, dérègle le cœur et l'esprit<sup>62</sup>». Objet de la rhétorique, qui «se définit surtout comme l'art d'utiliser les émotions<sup>63</sup>», la passion influence les réactions et les jugements de chaque individu. Les peintres la représentent en s'inspirant de la gestuelle des rhéteurs, puisque dans «la rhétorique traditionnelle : la passion doit non seulement se voir, être lue et déchiffrée, mais également se donner à ressentir<sup>64</sup>». La mise en scène des mouvements de la nature permet aux peintres de communiquer les passions qui agitent le corps et l'âme, car leurs mouvements sont liés à des effets qui se lisent sur le corps. En ce sens, la poésie épique de *La Jérusalem délivrée* permet le déploiement des passions, car, comme le rappelle René Rapin, elle «propose l'exemple des grandes vertus, et des grands vices, pour exciter les hommes à aimer les unes, et à fuir les autres<sup>65</sup>».

---

<sup>62</sup> Gisèle Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 198.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 14-15

<sup>64</sup> Lucie Desjardins, *op. cit.*, p. 281.

<sup>65</sup> René Rapin, *Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Genève, Librairie Droz, 1970, p. 23.



## 2. La description

Pour peindre les passions, les auteurs ont recours à l'hypotypose, c'est-à-dire à une figure descriptive qui s'adresse à l'imagination et qui a comme caractéristique de mettre sous les yeux, en faisant voir ce qui n'est pas présent. «L'hypotypose, écrit le rhéteur Bernard Lamy, est une espece d'enthousiasme qui fait qu'on s'imagine voir ce qui n'est point present, & qu'on le represente si vivement devant les yeux de ceux qui écoutent, qu'il leur semble voir ce qu'on leur dit<sup>66</sup>». Mais si l'hypotypose est d'abord une figure de style qui permet au spectateur de pouvoir reproduire mentalement le tableau que peint un récit, les peintres traduisent celle-ci dans le langage propre à la peinture, puisqu'en rendant les choses visibles, elle comporte une dimension plastique essentielle. Elle «se trouve toujours à l'intérieur d'un texte narratif dont elle ralentit l'action pour permettre au destinataire de regarder et, grâce à ce regard arrêté, de partager les émotions des personnages représentés<sup>67</sup>». Ce pouvoir, qui fait voir les émotions des personnages, est recherché par les peintres, bien que ce soit des écrivains qui utilisent cette figure, car l'image verbale fait appel

---

<sup>66</sup> Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, 3<sup>e</sup> édition, Paris, A. Pralard, 1688, p. 122.

<sup>67</sup> Áron Kibédi Varga, «De Zeuxis à Warhol : les figures du réalisme», *Protée. Théories et pratiques sémiotiques*, vol. 24, n° 1, printemps 1996, p. 104.

à l'imagination, tout en mettant en scène et en rendant les choses visibles. L'hypotypose, qui relève de l'image, est une description animée et frappante dont le résultat est un tableau.

Mieux que toute autre figure sans doute, l'hypotypose réalise le principe du *ante oculos ponere* cher à Cicéron, puisqu'elle met les choses sous les yeux, qu'elle les donne à voir, comme si on les voyait réellement. Il s'agit d'

une figure qui peint les choses d'une manière si vive, qu'il semble non qu'on les entend, ou qu'on les lit, mais qu'on les voit, ou qu'on les fait. Elle diffère de l'éthopée en ce que l'éthopée ne peint que les sentiments tandis que l'hypotypose peint plutôt ce qui se rapporte au corps qu'à l'esprit<sup>68</sup>.

C'est le cas entre autres de la strophe dix-huit du chant XVI de *La Jérusalem délivrée* où Le Tasse peint ce qui se rapporte au corps d'Armide :

Le voile couvrant le sein sur le sein se divise,  
Languissante elle est lors d'Amour de mignardise,  
Ses cheveux sont espars, et ses yeux pleins d'ardeur  
Estincelans font voir plus vive la lueur,  
Comme un rayon dans l'onde une estincelle vive  
De ses humides yeux rend l'œillade lascive.  
Sur luy elle se courbe, et l'amante a son col  
A demi languissant dessus son giron mol.  
Elle a sur luy son œil, et d'une douce grace

---

<sup>68</sup> Joseph Jouvençy, *L'Élève de rhétorique* : cité par André Collinot et Francine Mazière, *L'exercice de la parole. Fragments d'une rhétorique jésuite*, Paris, Éditions des Cendres, coll. «Archives du commentaire», 1987, p. 91.

Il lève en l'œilladant sa face vers sa face<sup>69</sup>.

Cette hypotypose du corps d'Armide nous fait imaginer le corps de la magicienne de telle sorte qu'on a l'impression de l'avoir sous les yeux, tellement la description de ce dernier est explicite. Ainsi, «l'hypotypose permet de transformer en tableau non seulement une description mais encore un récit<sup>70</sup>». La force de cette figure, qui donne à voir le corps et des événements, repose enfin sur celle de l'*enargeia*.

La figure de l'*enargeia* consiste à mettre en évidence une chose afin que cette dernière soit rendue éclatante, claire. «L'*enargeia*, la mise en évidence [...], la brillance, la clarté, désigne la qualité d'une figure qui permet justement de donner à la description de l'hypotypose tout son *éclat*<sup>71</sup>». L'*enargeia* rend les objets vivants : «ce que nous appelons tableaux poétiques, les anciens l'appelaient phantasmes [...] et ce que nous appelons l'illusion, se nommait chez eux *enargeia*<sup>72</sup>». Cette idée d'énergie, qui se communique aux objets, est attribuable à Aristote. Elle signifie le mouvement, c'est-à-dire l'acte, et la clarté. «L'énergie du discours moderne hérite conjointement des idées d'activité, de mouvement d'une part, de

---

<sup>69</sup> Le Tasse, *op. cit.*, strophe 18.

<sup>70</sup> Áron Kibédi Varga, *op. cit.*, p. 103.

<sup>71</sup> Gisèle Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 105.

<sup>72</sup> Gottold Ephraim Lessing, *op. cit.*, note 2, p. 104.

clarté, d'évidence de l'autre<sup>73</sup>. En art, cette idée d'énergie «désigne à la fois l'activité créatrice et l'efficacité de l'objet créé, l'émotion qui se trouve à l'origine de l'œuvre et celle qui est communiquée par elle<sup>74</sup>», de sorte que l'énergie correspond à l'acte créateur et à l'œuvre qui en découle.

Pour composer un lieu, les peintres ont recours à la visualisation d'un texte : «la composition, comme l'écrit le rhéteur Joseph Jouvençy, consistera à voir par l'imagination le lieu matériel où est la chose que je veux contempler<sup>75</sup>». Cette façon de visualiser, destinée à faire en sorte que tout ce qui est décrit se donne à voir, relève d'une rhétorique de *l'ekphrasis*, c'est-à-dire d'une description de tableau, d'un discours descriptif, qui a pour but de créer, pour les absents, une image mentale qui ressemble autant que possible à l'image originale<sup>76</sup>. Il s'agit d'un exercice de rhétorique pratiqué par les Anciens que les humanistes récupèrent et qui consiste à décrire, car *l'ekphrasis* «constitue le point de rencontre privilégié entre la peinture et

---

<sup>73</sup> Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Littératures Modernes», 1988, p. 43.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>75</sup> Joseph Jouvençy, *L'Élève de rhétorique* ; cité par André Collinot et Francine Mazière, *L'exercice de la parole. Fragments d'une rhétorique jésuite*, p. 21.

<sup>76</sup> Áron Kibédi Varga, *op. cit.*, p. 104.

la rhétorique<sup>77</sup>». Cette façon de recréer une œuvre d'art à partir d'une évocation littéraire prend sa source dans l'Antiquité, comme le rappelle à juste titre Sveltana Leontief Alpers :

*ekphrasis* originated in late antiquity as a rhetorical mode of praising and describing people, places, buildings, and works of art. The earliest example of such a presentation of a work of art is Homer's shield of Achilles. Like the later rhetorical form, this poetic description presents the shield in a series of rich, ornate narratives, rather than attempting an exact description of any possible shield<sup>78</sup>.

L'*ekphrasis* accorde énormément d'importance aux détails. Afin de respecter les détails mentionnés par un auteur ou un rhéteur, le peintre doit exagérer ceux-ci sur sa toile afin qu'ils «soient plus importants que ne le voudrait la nature<sup>79</sup>». En fait, parce qu'elle s'attache à décrire le plus exactement possible tous les détails, l'*ekphrasis* est la figure qui sert le mieux le rendu de la gestuelle du corps à laquelle elle donne du sens. Cette figure sert l'expression des passions et les mouvements de la nature, puisqu'elle les peint. L'*ekphrasis*, en montrant la vivacité de tous les détails

---

<sup>77</sup> Michel Hochmann, «L'*ekphrasis* efficace. L'influence des programmes iconographiques sur les peintures et les décors italiens au XVI<sup>e</sup> siècle», *Peinture et rhétorique. Actes du colloque de l'Académie de France à Rome*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994, p. 44.

<sup>78</sup> Sveltana Leontief Alpers, «*Ekphrasis* and aesthetic attitudes in Vasari's Lives», *Journal of the Warburg & Courtauld Institutes*, n° 23, 1960, p. 196.

<sup>79</sup> Michel Hochmann, *op. cit.*, p. 55.

de l'expressivité, se révèle comme le mode rhétorique par excellence de l'expression des passions :

mode privilégié pour la description des œuvres d'art, l'*ekphrasis* fait partie du genre épideictique, qui concerne le présent et qui est le genre de l'éloge et de la célébration comme du blâme. Une *ekphrasis* est jugée à la vivacité des détails qu'elle donne à voir, à la variété et à l'expressivité des physionomies décrites. Ces diverses caractéristiques en font un mode rhétorique de choix pour l'expression des passions<sup>80</sup>.

L'*ekphrasis* s'apparente à l'hypotypose, puisque «la description donne lieu, quand elle est réussie à l'hypotypose<sup>81</sup>». Ces deux figures de description se ressemblent, car toutes deux sont fondées sur l'*enargeia*.

L'*ekphrasis* est un discours détaillé ; grâce à ce qu'on appelle sa «vivacité visuelle» [*énargéia*], il met sous les yeux ce qu'il montre. Les personnes, les actions, les circonstances occasionnelles [*kairos*], les lieux, les saisons et beaucoup d'autres choses font l'objet d'*ekphraseis*... Les qualités de l'*ekphrasis* sont principalement la clarté et la vivacité. Il faut en effet que l'expression sollicite les yeux en s'adressant aux oreilles. Il est en outre indispensable que le langage s'accorde bien à l'objet décrit : si l'objet est fleuri, que les paroles le soient aussi ; si l'objet est sec, que les paroles aient

---

<sup>80</sup> Nicole Garet, «Le père Le Moyne ou les métamorphoses de l'ekphrasis», Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1991, f. 68.

<sup>81</sup> *Id.*

une sécheresse approchante<sup>82</sup>

L'*ekphrasis* emprunte la clarté et la vivacité de l'*enargeia*. Pour cette raison, il s'avère possible d'associer la figure de l'*ekphrasis* à celle de l'hypotypose, bien que des éléments les distinguent. L'hypotypose relève ainsi de la forme écrite alors que l'*ekphrasis* fait partie des arts visuels. Toutes deux servent la représentation des passions. Toutefois, l'hypotypose, que Ronsard et Du Bellay nomment la copieuse diversité<sup>83</sup>, « vise à temporaliser le regard dans le cas du tableau, à ralentir le temps de la narration en littérature<sup>84</sup> ».

---

<sup>82</sup> Hermogène de Tarse, *Opera* ; cité par Michael Baxandall, *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture. 1340-1450*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Des Travaux», 1989, p. 111.

<sup>83</sup> Fernand Hallyn, « “Ut pictura poesis” : la correspondance dans les études interdisciplinaires ». *Les méthodes du discours critique dans les études seiziémistes*, Paris, Actes du colloque de la S.F.D.S, 14-15 octobre 1982, p. 47.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 48.

### 3. L'*actio*

Dans les *Dialogues sur l'éloquence* de Fénelon, publiés en 1718, le locuteur A affirme que «l'éloquence consiste, non-seulement dans la preuve, mais encore dans l'art d'exciter les passions. Pour les exciter il faut les peindre ; ainsi je crois que toute l'éloquence se réduit à prouver, à peindre et à toucher<sup>85</sup>». Cette métaphore picturale de l'éloquence rappelle le travail du peintre qui, par la composition de sa toile, tente de persuader le spectateur en agitant ses passions. Ainsi, être éloquent implique de convaincre, en faisant ressentir les sentiments dont on parle, parce que la finalité de l'éloquence est de toucher et de persuader. Toutefois, pour convaincre un spectateur, le peintre doit rendre le corps éloquent en insistant sur les yeux, les mains, le corps et sa posture. Pour ce faire, il a recours à l'*actio*, c'est-à-dire à une «rhétorique des gestes<sup>86</sup>».

L'éloquence, on l'a dit, s'exprime par le corps et par son attitude. En fait, l'éloquence se manifeste par l'*actio*, c'est-à-dire par les mouvements du corps et du

---

<sup>85</sup> Fénelon, «Dialogues sur l'éloquence», *Dialogues sur l'éloquence en général. et sur celle de la chaire en particulier, avec une lettre écrite à l'Académie française*, Paris, L. Tenré Libraire et Boiste, fils aîné, Libraire, 1822, p. 54.

<sup>86</sup> Olivier Bonfait, «Préface», *Peinture et rhétorique. Actes du colloque de l'Académie de France à Rome*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994, p. 13.



visage et, en peinture, par l'utilisation des vêtements et des drapés qui enveloppent les corps, car l'*actio* englobe à la fois les mimiques du visage et les gestes du corps, comme l'observe Gisèle Mathieu-Castellani :

l'*actio* comprend à la fois les *motus*, les mouvements du corps et des membres, les gestes, et le *vultus*, les jeux de physionomie ; elle est le faire-valoir du style : le ton, les accents, la voix et ses modulations, les gestes, le visage et ses mimiques sont des auxiliaires de la persuasion<sup>87</sup>.

L'*actio* se compose des mouvements corporels et des sentiments qui se lisent sur les visages. Il n'est pas étonnant que cette mise en gestes du corps ait été essentielle pour Cicéron, car c'est grâce à cette mise en scène du corps qu'il devient possible de séduire les foules et de les convaincre. La connaissance des hommes précède l'éloquence, puisque celle-ci n'existe pas s'il n'y a pas au préalable une connaissance de ce qui excite les passions :

*animi est enim omnis actio, et imago animi vultus est, indices oculi ; nam hæc est una pars corporis quæ, quot animi motus sunt, tot significationes et commutationes possit efficere ; neque vero est quisquam qui eadem contuens efficiat*<sup>88</sup>.

---

<sup>87</sup> Gisèle Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 76.

<sup>88</sup> Cicéron, *op. cit.*, livre III, p. 498 :

«Car c'est l'âme qui inspire toute l'action et le visage est l'image de l'âme, comme les yeux en sont les interprètes. Ils sont la seule partie du corps qui puisse donner à chaque mouvement de l'âme son expression et sa nuance ; et on ne produit aucun effet, si l'on a les yeux constamment fixés sur le même objet».

De ce point de vue, l'éloquence du corps est l'essence de l'action, car l'éloquence est *actio* :

toute l'éloquence se résume à *l'actio*, comme le rappelle le mot si souvent cité de Démosthène, devenu topos : «Le premier point en l'éloquence ? -L'action. -Le deuxième ? -L'action. -Le troisième ? -L'action...<sup>89</sup>».

«Le rôle de *l'actio* est avant tout de mettre en lumière et d'imiter les “mouvements de l'âme” (*motus animi*), les passions, souvent dans l'ombre, et obscures : il convient de les manifester, de leur donner du relief<sup>90</sup>. L'éloquence permet au corps d'être un langage sur lequel s'impriment les marques de ces passions que l'artiste tente de représenter, car «à quoi sert l'action du corps ? N'est-ce pas à exprimer les sentimens et les passions qui occupent l'âme ?<sup>91</sup>» Le langage du corps est un langage d'action qui commande un geste. Ce corps-langage a pour but de montrer le désir, les passions qui habitent le corps de l'être représenté, afin que la richesse d'un corps qui parle soit exploitée à son maximum. Cette idée d'un langage parlant non verbal se concrétise dans l'éloquence du corps où plusieurs idées, émotions, sont rendues en un moment simultané : «Il est tout naturel, écrit Diderot

---

<sup>89</sup> Gisèle Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 99.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 76-77.

<sup>91</sup> Fénelon, *op. cit.*, p. 61.

à propos du jeu du comédien, de croire que pour juger sainement du geste et des mouvements, il faut considérer l'acteur sans entendre le discours<sup>92</sup>.

L'*actio*, «cet art silencieux du corps éloquent<sup>93</sup>», est utilisé par les peintres qui veulent représenter toute la richesse d'un corps parlant, car cet art s'adresse avant tout à la vue. C'est pourquoi les peintres font des tableaux où l'éloquence s'exprime par les gestes des personnages, lesquels participent d'une rhétorique de l'image. «Il faut montrer que la peinture, bien que muette, peut, par des moyens qui lui sont propres, faire entendre les paroles que les personnages des tableaux ne pourront jamais prononcer, faire comprendre les passions qui les animent<sup>94</sup>». L'*actio* sert à représenter ces passions et leur expression. Une toile sera éloquente si elle représente les passions par les gestes des personnages et par la couleur, puisque la couleur excite les passions de celui qui regarde. Cette façon de poser les problèmes esthétiques correspond aux «deux parties de l'*actio* picturale telle qu'Alberti l'avait définie : le geste et la couleur<sup>95</sup>». L'*actio* oratoire, la voix mais surtout les gestes, est donc mise

---

<sup>92</sup> Denis Diderot, «Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent», p. 359.

<sup>93</sup> Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche, *op. cit.*, p. 218.

<sup>94</sup> Michel Hochmann, *op. cit.*, p. 68.

<sup>95</sup> Jacqueline Lichtenstein, *op. cit.*, p. 224.

en parallèle avec l'*actio* picturale, la couleur et le geste<sup>96</sup>, afin de donner de l'éloquence au tableau.

L'éloquence s'exprime donc par la mise en scène du corps, par l'expression des passions sur le corps. «Les mouvements des passions qui habitent l'homme intérieur se marquent à la surface du corps<sup>97</sup>», de façon à ce que ces mouvements se lisent sur le visage, car les passions relèvent davantage du corps que de la raison. Cependant, ces passions peuvent peindre des inclinations de l'âme qui s'inscrivent sur le corps. Les passions, qui procèdent de la nature, entretiennent un lien avec l'idée d'énergie, laquelle prolonge l'*action* et désigne l'éloquence du corps<sup>98</sup>, de sorte que l'action se manifeste dans l'expression du visage, les attitudes et les mouvements corporels. Les vêtements que porte un personnage participent également de l'éloquence en s'inscrivant dans la mouvance d'un naturalisme. Le décor, qui rend éloquent non seulement le corps du personnage mais également ses émotions, favorise lui aussi le déploiement d'une éloquence corporelle. C'est ainsi que les jardins d'Armide avivent les passions de Renaud :

---

<sup>96</sup> Voir, à ce sujet, Jacqueline Lichtenstein, *op. cit.*, p. 242.

<sup>97</sup> Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche, *op. cit.*, p. 39.

<sup>98</sup> Voir, à ce sujet, Michel Delon, *op. cit.*, p. 137-138.

Parmi la mélodie et parmi les douceurs  
 De plaisirs infinis qui alèchent les cœurs,  
 Les deux guerriers aloient en roidissant leur force  
 Sévères et constans contre si douce amorce.  
 Au travers des rameaux des arbrisseaux feuilloux  
 Ilz ont jeté leur veue, et lors au travers d'eux  
 Voient ou pensent voir. Puis certains ils avisent  
 Et l'amante et l'amant qui ensemble devisent,  
 Elle est sur l'herbe assise, et luy dans son giron,  
 Chéri comme Vénus chérissais son Adon<sup>99</sup>.

Les jardins de la magicienne inspirent de l'amour à Renaud qui, en se couchant dans les bras de son amante, exprime ses sentiments. L'expression donne du mouvement au corps, car «tout ce qui cause à l'âme de la passion, fait faire au corps quelque action<sup>100</sup>». L'idéal d'éloquence dont se servent les peintres trouve sa concrétisation dans les expressions du corps. Le Tasse connaissait les effets que pouvaient avoir les techniques oratoires dans le rendu du corps. Il utilisa les principes de la rhétorique pour rendre éloquents les corps de Renaud et Armide afin de toucher et de convaincre les lecteurs de *La Jérusalem délivrée*.

---

<sup>99</sup> Le Tasse, *op. cit.*, strophe 17.

<sup>100</sup> Charles Le Brun, *op. cit.*, p. 95.

#### 4. Éloquence du corps dans *La Jérusalem délivrée*

Dans *La Jérusalem délivrée*, Le Tasse, ancien élève de rhétorique et de philosophie<sup>101</sup>, rend compte, par ses descriptions, de corps éloquents habités par des passions. L'auteur les met sous les yeux afin que lecteurs et peintres saisissent et visualisent ce qui s'offre à eux. Le plus artiste des poètes italiens, comme le nomme Burckhardt<sup>102</sup>, maîtrise la façon de peindre les corps. «Il a peint, écrit Voltaire, ce qu'Homère crayonnait ; il a perfectionné l'art de nuancer les couleurs, et de distinguer les différentes espèces de vertus, de vices et de passions, qui ailleurs semblent être les mêmes<sup>103</sup>». Suivant Gérard Le Coat, Le Tasse avoue que le poète, une fois son histoire choisie, «has to give it a form and a poetic disposition ; it is in this endeavor that the poet demonstrates his power as an artist<sup>104</sup>».

---

<sup>101</sup> Voir, à ce sujet, l'introduction de Jean-Michel Gardair dans *La Jérusalem délivrée. Gerusalemme liberata*, Paris, Bordas, coll. «Classiques Garnier», 1990, p. 6.

<sup>102</sup> Jacob Burckhardt, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, t. 1, Paris, Éditions Gonthier, coll. «Bibliothèque Médiations», n° 7, 1958, p. 131.

<sup>103</sup> Voltaire, «Essai sur la poésie épique», *Les œuvres complètes de Voltaire 3B*, Oxford, Voltaire Foundation Ltd., 1996, p. 459.

<sup>104</sup> Le Tasse, *Discorsi del poema eroico* ; cité par Gérard Le Coat, *The Rhetoric of The Arts, 1550-1650*, p. 33.

«Dans la poétique du Tasse, l'expression des passions relève de l'*energeia* - cette modalité proprement dramatique de l'épopée, qui, en mettant les choses sous les yeux, lui permet de rivaliser avec la tragédie<sup>105</sup>». Illuminé par l'énergie, le corps peut ainsi s'élever au même rang que celui des orateurs et des comédiens qui jouaient des tragédies avec lesquelles Le Tasse souhaite faire rivaliser l'épopée. L'énergie, qui donne vie aux passions, naît dans un environnement favorable à l'éclosion, à l'explosion de ces passions. Cette mise en place d'un décor où la nature et l'amour sont des acteurs au même titre que les personnages favorise la description de corps parlants. La nature, qui facilite la concrétisation des passions et des désirs, constitue le décor principal de l'épisode des amours de Renaud et Armide. Le jardin, qui est «l'endroit propice à la conversation galante et amoureuse<sup>106</sup>», sert à la description de corps habités par le désir. Le lieu du désir mis en place par Le Tasse agit sur les corps des protagonistes, car ces derniers suivent les mouvements que leur inspire la nature :

Les mignars oyselez sur les arbres feuilleux  
Dégoisent à l'envi mille chans doucereux,  
On sent le doux Zéfyr, et au travers des ondes

---

<sup>105</sup> Olivier Bonfait et Jean-Claude Boyer, *Autour de Poussin. Idéal classique et épopée baroque entre Paris et Rome*, Rome, Edizioni de Luca s.r.l., 2000, p. 32.

<sup>106</sup> Raimond Van Marle, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la décoration des demeures*. t. 1, New York, Hacker Art Books, 1971, p. 196.

Et des feuilles on oït ses ailes vagabondes,  
 Quand le chœur des oyseaux chante, l'autre se tait,  
 Quand on oït le Zéfyr, l'autre chœur est muet,  
 Soit fortune ou soit art en voix alternative  
 S'entend diversement leur Musique naïve<sup>107</sup>.

Ainsi, tout contribue à faire naître le désir, que ce soit la nature elle-même ou les oiseaux qui s'embrassent.

La mise en scène du corps cherche à rendre sensibles les mouvements de la nature. La façon dont les corps sont peints permet de voir à quel point *l'actio* se met au service de la description imagée. Non seulement l'hypotypose a-t-elle sa place mais cette dernière est renforcée par le pouvoir de *l'actio*. Le Tasse nous introduit dans l'univers des amants. Il nous fait découvrir, par ses descriptions, l'intimité qui unit les héros, les sensations qui les habitent, la passion qu'ils éprouvent. Cette passion nous est communiquée par *l'actio*, puisque l'auteur insiste sur le corps et sa gestuelle : «Puis sur son bien aymé/S'incline, et maint baiser de sa bouche vermeille/luy donne or aux yeux, or à sa bouche pareille./Un si profond soupir l'amant élanç'alors/Qu'il semble que son cœur s'envole de son corps,/Pour tout en elle entrer<sup>108</sup>». Il n'est pas surprenant de constater que les peintres empruntent au Tasse

---

<sup>107</sup> Le Tasse, *op. cit.*, strophe 12.

<sup>108</sup> *Ibid.*, strophe 19.



cette facilité d'expression dans leurs tableaux, puisque «le fait que les arts visuels s'inspirent à un tel point de notre poète indique la présence de certaines qualités visuelles chez lui<sup>109</sup>». Le Tasse était sensible aux apparences et au pouvoir de l'image. Aussi jouait-il sur l'effet des images afin de provoquer l'étonnement, la surprise ou encore l'admiration. Son souci du détail, source précieuse pour les peintres, montre son intérêt pour la peinture des passions. Ses descriptions, bien qu'elles touchent, ont pour but de persuader. «Ce que les artistes de la Renaissance entendaient par persuasion, et dans une certaine mesure par la rhétorique en général, consistait à diriger - on pourrait dire manipuler - la réaction du spectateur ou du lecteur à l'œuvre d'art, peinture ou poème<sup>110</sup>».

Pour Le Tasse, le lieu peint, en l'occurrence le décor décrit, est considéré comme l'endroit où naissent les passions, car le lieu influence la façon de vivre et de ressentir les passions. Dans cet ordre d'idées, «les *passions* sont [...] le résultat de

---

<sup>109</sup> Joyce G. Simpson, *op. cit.*, p. 104.

<sup>110</sup> Moshe Barasch, «Le spectateur et l'éloquence de la peinture à la Renaissance», *Peinture et rhétorique. Actes du colloque de l'Académie de France à Rome*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994, p. 38.

l'utilisation des lieux<sup>111</sup>», car la nature est source d'expression, dans la mesure où elle extériorise les états d'âme.

Le lieu décrit, qui forme une composition de lieu, se donne à voir grâce à l'hypotypose. L'écriture du Tasse est descriptive. Tout y concourt à faire en sorte qu'il n'y ait aucune ambiguïté dans la compréhension qu'a le lecteur d'une scène. Les détails sont abondants afin d'éviter cette ambiguïté. Pour Le Tasse, «words must do more than *describe* ; they must paint actions and motions<sup>112</sup>». Les effets des passions sur le corps sont à considérer dans le texte du Tasse. Ce dernier, qui est conscient des variations subies par un corps agité par le désir, a recours au pouvoir évocateur des mots afin de rendre compte, sous forme de tableau, du désir qui habite le corps.

Les peintres de notre corpus se sont inspirés de la passion décrite dans le chant XVI de l'épopée afin de la reproduire sur toile. Chacun y a peint ce que lui inspirait le texte du Tasse. Pour les cousins Carrache, l'accent est mis sur les personnages et leurs mouvements corporels. Ludovic insiste sur la coquetterie

---

<sup>111</sup> Áron Kibédi Varga, «Lieux, passions, figures», *L'intelligence du passé : les faits, l'écriture et le sens. Mélanges offerts à Jean Lafond par ses amis. Études réunies par Pierre Aquilon, Jacques Chupeau, François Weil*, Tours, Université de Tours, 1988, p. 245.

<sup>112</sup> Le Tasse, *Discorsi del poema eroico* : cité par Gérard Le Coat, *The Rhetoric of The Arts. 1550-1650*, p. 45.

d'Armide, alors qu'Annibal peint la féminisation de Renaud. Quant à Tiepolo, il représente une scène d'amour où les amants vont s'embrasser. Tous rendent le texte du Tasse en nous le mettant sous les yeux. En ce sens, les peintres se sont livrés à un exercice de visualisation du texte, à une *ekphrasis*, qu'ils ont concrétisée et dont le tableau est le résultat final.

### **CHAPITRE III**

## **LE DESTIN PICTURAL DU CORPS ÉLOQUENT**

## 1. Mise en situation

On a évoqué, dans les premiers chapitres, la fortune de l'*ut pictura poesis* auprès des critiques humanistes et le goût marqué des peintres pour la gestuelle et la mise en scène du corps. C'est dans le prolongement de ces réflexions qu'on étudiera le destin pictural du chant XVI de *La Jérusalem délivrée*. On verra comment des peintres des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, c'est-à-dire les trois siècles où la doctrine inspirée du vers d'Horace exerça une influence déterminante sur la pratique des peintres, ont traduit en images le texte du Tasse. C'est en s'attardant surtout à l'éloquence du corps et à la façon dont les peintres ont su représenter les passions que l'on pourra analyser leur interprétation des jardins d'Armide.

Rensselaer Wright Lee consacre un des chapitres de son ouvrage *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture : XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles* à la façon dont les peintres ont illustré des sujets tirés de *La Jérusalem délivrée*. Il commente, entre autres, quelques représentations des amours de Renaud et Armide dans les jardins de la magicienne, en indiquant que l'Antiquité a non seulement influencé l'écriture du Tasse mais aussi l'art des peintres qui y ont puisé des motifs picturaux, en s'inspirant des textes anciens. *Les Métamorphoses* d'Ovide est l'un de ces textes auxquels les

artistes se référaient pour mettre en scène leurs personnages. Les amours de Vénus et Adonis, tout particulièrement, ont permis à nombre de peintres de représenter celles de Renaud et Armide où le jeune croisé veut pénétrer au «sein» de son amante.

*La Jérusalem délivrée* a été source d'inspiration pour plusieurs peintres français dont Simon Vouet et Nicolas Poussin, qui ont tous deux représenté l'épisode de Renaud et Armide. Cependant, malgré la célébrité de certaines toiles, comme celle de Poussin au Dulwich Picture Gallery de Londres, notre corpus ne contient que des toiles italiennes. La première, celle de Ludovic Carrache, dont le sujet a été attribué à tort au *Roland furieux* de l'Arioste par le catalogue des œuvres des Galeries nationales de Capodimonte : «the subject is taken from *Orlando furioso* by Ludovico Ariosto<sup>113</sup>», a été choisie dans la mesure où le peintre insiste surtout sur le personnage d'Armide. La seconde toile, peinte par Annibal Carrache, que Lee avait qualifiée de «version tristement exacte<sup>114</sup>», fait, quant à elle, valoir le personnage de Renaud, alors que la dernière, une esquisse faite par Tiepolo, met en scène l'amour entre deux amants qui agissent l'un sur l'autre. Ces toiles ont été sélectionnées, parce qu'elles interprètent toutes, chacune à leur manière, le poème du Tasse.

---

<sup>113</sup> Nicola Spinosa, *The National Museum of Capodimonte*, Naples, Electa Napoli, 1996, p. 101.

<sup>114</sup> Rensselaer Wright Lee, *op. cit.*, p. 141.

## 2. Ludovic Carrache<sup>115</sup>

Réalisée en 1593, la toile de Ludovic Carrache (1555-1619) se veut un hymne à la beauté d'Armide, à sa coquetterie et à son pouvoir ensorceleur. Armide s'y distingue grâce à la couleur éclatante de sa robe et par sa coquetterie. Ce que l'on remarque, c'est son attitude, son caractère. L'importance accordée à la magicienne renvoie au moment où la jeune femme ramène ses boucles sur sa tête afin de refriser ses cheveux : «ses plus petits cheveux elle fait anelez,/Refrisez, recrépez<sup>116</sup>», écrivait d'ailleurs Le Tasse. Ce geste d'Armide, qui replace une boucle de ses cheveux pour ensuite la repousser afin de dévoiler sa poitrine, montre la coquetterie de la magicienne et son pouvoir de séduction. La jeune femme place ses cheveux de façon à pouvoir exacerber les désirs de Renaud. Toutefois, l'amour n'est pas le thème de cette toile.

Carrache délaisse les amours de Renaud et Armide pour se consacrer à la superficialité du personnage féminin qui se regarde au lieu de regarder son partenaire.

---

<sup>115</sup> Ludovic Carrache, *Renaud et Armide*, 1593, huile sur toile, 166 x 237 cm, Naples, Galeries nationales de Capodimonte.

<sup>116</sup> Le Tasse, *op. cit.*, strophe 23.

Le miroir, objet qui renvoie le reflet de l'être désiré et qui est par extension le miroir de l'âme, est symétrique au visage d'Armide encadré par des diagonales. Cette importance du miroir rappelle la coquetterie d'Armide dont le miroir est le symbole. Préférant son propre reflet à celui que pourrait lui refléter les yeux de Renaud, Armide incarne la coquette vaniteuse. Lorsque Renaud la regarde dans le miroir, il ne voit qu'un reflet de celle qu'il aime. La beauté d'Armide fait en sorte que le jeune homme ne voit point le décor qui l'entoure tellement il n'a d'yeux que pour elle.

Dans ce décor sombre où le peintre joue avec des tonalités de brun et d'orangé, seule la beauté d'Armide et les jeux de lumière qui la mettent en valeur expriment le ton choisi par Ludovic Carrache : l'accent est mis sur les personnages du Tasse, principalement sur Armide, plutôt que sur la nature qui influence les passions, de sorte que les éléments de la nature tendent à s'abolir au profit des corps. Favorisant un espace libéré de trop de personnages, Carrache introduit un *putto* qui détourne son regard des amants, pour regarder les guerriers, afin d'indiquer, en pointant dans la direction de la magicienne, qu'Armide est le sujet de cette toile, celle sur qui doit se poser le regard.



Les courbes de la jeune femme, les drapés qui flottent autour d'elle à la manière d'une auréole montrent que le peintre s'applique tout particulièrement à rendre l'*actio*, car l'effort de l'artiste est mis au service du sujet. Armide elle-même a des attitudes qui se rattachent à la *sprezzatura*, puisqu'elle adopte une pose pleine d'aisance. Les couleurs dorées du miroir, des cheveux, de l'armure, de l'épée et même du *putto* vont de pair avec l'orangé de la robe d'Armide et avec la luxure qu'elle symbolise. Renaud a succombé au charme de la jeune femme. Le port de sa tête indique qu'il est enivré par la magicienne. Quant à Armide, qui connaît le pouvoir des apparences et l'empire qu'elle exerce sur Renaud, la vanité se lit sur son visage. Cette conviction rend sa beauté encore plus éclatante. Les diagonales de ses bras accentuent cette impression, puisqu'elles ont pour effet d'attirer le regard sur le visage de la coquette. Les bras forment un encadré, un tableau dans le tableau, dont le sujet est Armide.

Carrache, qui réussit à allier à la fois émotion et plaisir esthétique, s'inscrit dans la tradition tardive de la Renaissance où l'art est un reflet de la vie. Dans cet ordre d'idées, le néo-platonisme est présent dans la toile de ce peintre à l'origine de

l'«Accademia degli Incamminati»<sup>117</sup>, dans la mesure où le corps d'Armide est érotisé. Le personnage féminin évoque la Vénus terrestre, par la mise en valeur de son corps et de sa beauté, mettant ainsi en évidence l'aspect matériel de la scène. Ce néo-platonisme est également souligné par l'épée du guerrier qui, par sa position, sépare les amants en les situant dans deux sphères différentes : le céleste et le terrestre.

---

<sup>117</sup> Cette Académie avait été créée par les Carrache dans le but de réformer la peinture afin qu'elle dépasse le maniérisme pour revenir à un idéal de la nature.

### 3. Annibal Carrache<sup>118</sup>

Annibal Carrache (1560-1609) peint son tableau de *Renaud et Armide* vers 1601, l'année où il termine le décor de la voûte de la galerie Farnèse. Ce peintre, qui «exécuta, pour le cardinal Farnese, un *Renaud et Armide* qui est peut-être le premier tableau qui ait traduit Le Tasse<sup>119</sup>», se limite au passage des amours de Renaud et Armide, puisque «les Carrache, qui avaient été parmi les premiers à illustrer *La Jérusalem délivrée*, avaient en outre évité les scènes du Tasse relatant des actes héroïques, leur préférant les scènes d'amour et de repos pastoral<sup>120</sup>».

Respectueux des influences et des références à l'Antiquité, Carrache peint Renaud avec des sandales et une toge à la romaine, alors qu'Armide est drapée d'une robe bleue. Tous deux ont l'air d'appartenir à une autre époque que celle décrite par Le Tasse, à savoir l'Antiquité elle-même. En cela, nous constatons que l'Antiquité

---

<sup>118</sup> Annibal Carrache, *Renaud et Armide*, ca 1601, huile sur toile, 166 x 237 cm, Naples, Galeries nationales de Capodimonte.

<sup>119</sup> Chandler B. Beall, *La fortune du Tasse en France*, Eugene, Oregon, University of Oregon et Modern Language Association of America, 1942, p. 49.

<sup>120</sup> Charles Dempsey, «L'impression de merveilleux à la galerie du palais Farnèse», *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*, Paris, Klincksieck/Musée du Louvre, coll. «Conférences et colloques du Louvre», 1996, note 9, p. 209.

constitue, à l'âge classique, l'une des principales sources de l'invention des peintres, puisque le XVII<sup>e</sup> siècle crée, en grande partie, les emblèmes modernes de l'Antiquité. Au lieu d'actualiser la scène décrite par Le Tasse, Annibal Carrache lui confère un caractère antique où les héros des histoires d'amour mythologiques tels que Mars et Vénus se cachent sous les traits de Renaud et Armide : «le Dieu puissant des armes [...] vient se jeter dans tes bras [...]. Alors, les yeux élevés vers toi, sa nuque ronde rejetée en arrière, il repaît de ta vue ses regards avides, et suspend son souffle à tes lèvres<sup>121</sup>». Ainsi, Carrache peint un Renaud vaincu par l'amour qui, comme Mars, s'abandonne à sa passion.

Cette attitude du héros et le vêtement rose qu'il porte lui donnent un air féminin. En fait, il s'agit d'«un tableau qui propose une lecture radicale dans lequel la féminisation du héros est poussée bien plus loin que dans le poème<sup>122</sup>». La façon dont Renaud tient le ruban montre sa délicatesse, sa douceur. Le bleu de ce ruban rappelle la tenue d'Armide. Le croisé tient le ruban comme s'il touchait à quelque

---

<sup>121</sup> Lucrèce, *op. cit.*, livre I, p. 20.

<sup>122</sup> Giovanni Careri, «Le retour du geste antique : amour et honneur à la fin de la Renaissance», *La Jérusalem délivrée du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel en collaboration avec l'Istituto italiano di cultura de Paris les 13 et 14 novembre 1996*, Paris, Klincksieck/Musée du Louvre, coll. «Conférences et colloques du Louvre», 1999, p. 49.

chose de précieux, en l'occurrence Armide. «Le peintre a visualisé la relation d'inversion entre l'épée et le miroir en les reliant par un ruban bleu que Renaud tient d'un geste gracieux qui souligne la nudité féminine de son sein<sup>123</sup>». La passion, l'envoûtement, se lisent sur le visage de Renaud. Le jeune homme, que ses compagnons épient, est subjugué par la beauté de sa partenaire. Il tient le miroir de façon à ce qu'elle se regarde et admire sa propre beauté. À cet égard, les jeux de regard jouent un rôle important : les soldats observent Renaud alors que le jeune homme contemple Armide. Quant à cette dernière, elle fixe le miroir. Ces jeux de regard rappellent un triangle, lequel est renforcé par les triangles que forment les bras gauches de Renaud et Armide. Le centre de ce triangle, à savoir la tête, est le miroir lui-même qui symbolise à la fois le versant de la *mimèsis* et le versant de l'apparence. En somme, il est le symbole de l'artifice qui caractérise Armide.

Le bras de la jeune femme, placé au-dessus de la tête de son amant, est symétrique au bras de Renaud. Cela a pour effet d'attirer le regard sur le visage du jeune homme, car c'est sur ce visage que se lisent et s'inscrivent les passions décrites par Le Tasse. Annibal Carrache insiste sur le personnage de Renaud afin de montrer à quel point le jeune homme est amoureux. Ses yeux sont couverts d'une ombre

---

<sup>123</sup> Giovanni Careri, *op. cit.*, p. 49.

ayant la forme d'un bandeau, puisqu'il est aveuglé par l'amour. Carrache exprime l'épanchement du croisé pour Armide par des mouvements lascifs et par les nombreux plis des vêtements. De plus, «le visage du héros est la réplique du visage de la magicienne qui perfectionne la ressemblance en lui prêtant ses magnifiques cheveux blonds<sup>124</sup>».

En peignant une inversion des rôles sexuels où Renaud se retrouve dans une position de subordination, Annibal Carrache fait en sorte que «la féminisation extrême du héros est soulignée par l'aspect viril de Charles et Ubalde qui font peser sur le couple leur pressante attention et la condamnation morale qu'ils partagent avec le spectateur<sup>125</sup>». Cette place qu'occupent les croisés voyeurs est une métaphore littéraire et picturale. Il s'agit d'une réflexion directe sur le rôle du spectateur qui lit le texte ou regarde le tableau. Ces guerriers sont en quelque sorte une extension de nous, les spectateurs, observant les amours de Renaud et Armide.

---

<sup>124</sup> Giovanni Careri, *op. cit.*, p. 49

<sup>125</sup> *Id.*

#### 4. Giambattista Tiepolo<sup>126</sup>

L'esquisse de Giambattista Tiepolo (1696-1770), peintre vénitien du baroque tardif, qui date de 1753, s'ouvre sur le spectacle des amants auquel nous, les spectateurs, assistons avec les guerriers et le satyre. «Le motif du satyre épiant une nymphe endormie est déjà présent dans l'art vasculaire grec<sup>127</sup>» : ici, il renforce le voyeurisme des guerriers qui épient les amants.

Le couple formé par Renaud et Armide se caractérise par la douceur de ses gestes, comme l'atteste le bras d'Armide qui entoure Renaud afin de l'embrasser. Le jeu des regards accentue cette impression, puisque la jeune femme se plonge dans les yeux de Renaud. De même, Renaud est subjugué par la magicienne. Il s'élève vers elle, prêt à se rapprocher de l'ensorceleuse. La dévotion, la tendresse et l'humilité du croisé s'expriment par la main posée sur sa poitrine et par le doigt porté à son estomac. De plus, sa tête inclinée vers la droite exprime la langueur. La scène peinte par Tiepolo nous permet d'assister à un moment intime entre deux êtres qui

---

<sup>126</sup> Giambattista Tiepolo, *Renaud et Armide*, 1753, huile sur toile (esquisse), 39 x 62 cm, Berlin, Staatliche Museen.

<sup>127</sup> Giovanni Careri, *op. cit.*, p. 53

s'aiment où la magicienne séductrice a été séduite. Les amants vont s'embrasser, comme le mentionne Le Tasse qui affirme qu'Armide donne des baisers enflammés à Renaud. Dans ce cas-ci, Armide regarde Renaud au lieu de se regarder : elle se mire dans les yeux du jeune homme. D'ailleurs, le miroir n'est plus entre les mains de l'amant mais dans celles d'un *putto*, en bas à gauche, qui a délaissé son arc et son carquois, en bas à droite.

Le satyre, à droite, symbole du naturalisme, et la fontaine, à gauche, participent d'une esthétique rococo. Tiepolo les transpose dans un univers du *seicento* où les couleurs rose et bleu dans le ciel confèrent une forme de légèreté à la scène. Le peintre réaménage l'espace décrit par Le Tasse et revoit, en ce sens, tous les détails décrivant les jardins d'Armide. Tiepolo fait fi de la végétation abondante qui sert de protection aux amoureux. Les arbres, qui forment deux rangées, vont vers le fond de la toile et servent davantage de décoration que d'élément déclencheur aux passions. De plus, la nature luxuriante du Tasse prend plutôt un air minéral sur cette toile. Seul le perroquet et des oiseaux qui volent au loin expriment cette vie qui anime la nature et qui la rend apte à inspirer des mouvements du cœur.



Tiepolo rend compte de son génie par les mouvements qu'il fait faire à ses personnages. Son «art de mettre en place les personnages et la scène [...], art de donner l'illusion d'une immense profondeur de l'espace par la recherche et le rendu d'une lumière atmosphérique [...] fait vibrer le tableau tout entier et lui donne force, vie et poésie<sup>128</sup>». Tout comme Le Tasse, Tiepolo sait manier et jouer avec les images, avec les couleurs qui rendent éloquents les corps. Son esquisse témoigne de sa spontanéité et de son émotion, par le mouvement donné à la scène des amants et par le choix des couleurs. De plus, elle s'inscrit dans un mouvement où «les thèmes les plus fréquents sont l'empire de Vénus, les amours de Jupiter, l'histoire de Psyché, les bergeries, l'épisode de Renaud et Armide<sup>129</sup>». Enfin, bien qu'il ne soit pas totalement fidèle au récit de *La Jérusalem délivrée*, le rendu des émotions de Tiepolo s'apparente à ce que Le Tasse a décrit et représenté : une scène d'amour entre deux êtres mais aussi l'histoire d'une femme, celle d'Armide.

---

<sup>128</sup> Patrick Violette, «Le XVIII<sup>e</sup> siècle», *Histoire de l'art 1000-2000*, sous la direction d'Alain Mérot, Paris, Hazan, 1995, p. 279.

<sup>129</sup> Albert Châtelet et Bernard-Philippe Groslier, *Histoire de l'art*, Paris, Larousse, coll. «In extenso», 1995, p. 614.

## 5. Les toiles du corpus

Pour représenter une scène d'amour, les peintres de notre corpus ont eu recours à un imaginaire rhétorique. Certains d'entre eux ont tenté d'émouvoir le spectateur alors que d'autres ont voulu lui plaire. Cela a pour effet que chaque tableau nous émeut ou nous procure du plaisir, suivant le but recherché par le peintre. L'inspiration dont chacun a fait preuve en peignant les amours de Renaud et Armide rend cet épisode signifiant, car chaque tableau se caractérise par une vision personnelle où les corps deviennent langage. Par ailleurs, l'ensemble des peintres ont mis en scène le miroir, qui est un objet pictural permettant la mise en abyme et de profondes réflexions sur les reflets qui sont constitutifs de notre existence, leur signification, leur interprétation, leur beauté et leur mensonge, car «d'une part le miroir est symbole de l'âme "instrument fondamental et fidèle de la connaissance et de la vérité" ; d'autre part, "par un effet d'inversion, le miroir est aussi le symbole de la coquetterie, de la vanité, de la luxure, de la fausseté, du vice"<sup>130</sup>».

---

<sup>130</sup> Gianni Venturi, «Armide ou le paysage au miroir», *La Jérusalem délivrée du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel en collaboration avec l'Istituto italiano di cultura de Paris les 13 et 14 novembre 1996*, Paris, Klincksieck/Musée du Louvre, coll. «Conférences et colloques du Louvre», 1999, p. 240.

À la Renaissance, le miroir est considéré par les poètes comme un témoin de la beauté féminine et comme un moyen lui permettant d'accroître son emprise sur un amant. L'image du miroir se modifie sous l'influence du néo-platonisme où «c'est la femme même qui devient le miroir de l'univers, microcosme privilégié dans lequel toutes les splendeurs de la nature se résument<sup>131</sup>». Le miroir occupe une place importante, dans *La Jérusalem délivrée*, comme en atteste cet extrait : «Tu verras ta beauté trop mieux dans ma poitrine/Que ne la montrera ta glace cristalline<sup>132</sup>». Dans cette contemplation, «Renaud renonce à lui-même, se mirant en Armide et voyant en elle tout le paysage, tout l'univers. Dans ce vertigineux jeu de miroirs, Armide-paysage se voit en elle-même comme la beauté de l'univers, comme la nature maîtresse de l'empire des sens<sup>133</sup>». Le miroir multiplie donc la beauté de la magicienne en étant témoin d'une réalité, en redoublant son image et en lui renvoyant son reflet.

À l'âge baroque, l'image du miroir devient signe de l'illusion et de la tromperie : «symbole de l'inconstance et du changement [...] non seulement son

---

<sup>131</sup> Cecilia Rizza, «L'image du miroir chez quelques poètes italiens et français de l'âge baroque», *Baroque*, n° 3, 1969, p. 51.

<sup>132</sup> Le Tasse, *op. cit.*, strophe 21.

<sup>133</sup> Gianni Venturi, *op. cit.*, p. 246.

image est synonyme d'illusion, elle l'est aussi de tromperie<sup>134</sup>». Renaud se rendra compte de la tromperie d'Armide grâce à un bouclier-miroir que lui présenteront ses compagnons. Un miroir de la vérité qui vient rompre le sortilège en renvoyant au jeune homme une image de lui-même transformé par les charmes de l'amour. Le miroir révèle à Renaud son monde intérieur, en le rendant visible sur la glace. Ce symbole du miroir utilisé par Le Tasse et récupéré par les peintres est assimilable à la doctrine de l'*ut pictura poesis* qui consiste à reproduire picturalement le texte d'un auteur tel un miroir. Ainsi, le miroir est à la fois révélateur de vérité et de mensonge, et unit le créateur au spectateur en mettant en place une relation en miroir.

---

<sup>134</sup> Cecilia Rizza, *op. cit.*, p. 55.

## CONCLUSION

Au XVII<sup>e</sup> siècle, plusieurs artistes s'emploient à rendre les passions par la couleur, dans un contexte où l'on oppose celle-ci au dessin. La couleur viendrait servir le *delectare*, tandis que le dessin serait l'expression par excellence du *movere*. Ce phénomène, qui s'observe un siècle plus tôt chez les coloristes italiens, engendre, en France, une querelle entre deux groupes de peintres : les partisans de la couleur, avec Rubens comme chef de file, et les défenseurs du dessin, qui se réclament de Poussin. Les peintres se divisent en deux camps : ceux qui peignent le moral par le physique et ceux qui peignent le moral avant le physique<sup>135</sup>. D'un côté, Poussin soutient que «la couleur n'ajoute qu'un agrément au tableau, comme elle met en valeur les formes naturelles qui, sans elles, conserveraient encore leur vigueur, leur élégance, leurs proportions<sup>136</sup>» ; de l'autre, Rubens s'emploie à rendre les expressions du corps, d'une manière italianisante, en utilisant le pouvoir évocateur de la couleur.

Les peintres en faveur du dessin reprochent aux coloristes de vouloir séduire les ignorants. À cela, les coloristes répondent que, grâce à la couleur, «la peinture est un langage universel [...] capable à la fois [...] de plaire aux savants et de charmer les

---

<sup>135</sup> André Fontaine, *op. cit.*, p. 40.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 12-13.

ignorants<sup>137</sup>». De même, le dessin, qui permettait à la peinture de raconter une histoire, représente, «dans la peinture, le principe de centralité définissant la politique du monarque [...] que les académiciens sont chargés de faire exister dans le domaine des Beaux-Arts<sup>138</sup>». S'attaquer au dessin implique donc une attaque à l'endroit de l'Académie qui rejette l'effet oratoire de la couleur.

L'impact de cette querelle, qui traverse notre corpus de toiles, n'empêcha toutefois pas les peintres du siècle des Lumières, après ceux des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, d'utiliser des moyens rhétoriques comme l'*actio* pour traduire les passions de leurs personnages. Ces peintres, influencés par des doctrines leur suggérant des façons de représenter des épisodes littéraires (c'est le cas, entre autres, de la doctrine de l'*ut pictura poesis* qui soutenait que le peintre doit faire en peinture ce que le poète fait en poésie), s'employèrent à transposer des textes en images afin de rapprocher leur pratique de celle des poètes. Dans cet ordre d'idées, ils ont illustré l'épisode des amours de Renaud et Armide, en mettant l'accent sur le corps des amants, en parfait accord sur ce point avec les principes d'un humanisme qui venait redéfinir l'acte de création.

---

<sup>137</sup> Jacqueline Lichtenstein, *op. cit.*, p. 163.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 166.

L'idée suivant laquelle l'Antiquité devait être réactualisée et servir de modèle aux artistes occupe une place centrale dans les transformations que connaît l'art, car la réhabilitation des Anciens provoqua un retour à la philosophie platonicienne et à un naturalisme, lesquels s'inscrivaient dans ce mouvement de définition de l'acte créateur. La nature apparaissait alors comme le meilleur moyen de communiquer ce que pouvait ressentir un individu, parce que l'homme était lié à la nature toute-puissante que prolongent son corps et ses passions.

La nature inspira donc les peintres, puisqu'elle favorisait l'éclosion des passions. À cette nature, source des passions, s'ajouta l'idée de belle nature selon laquelle une sélection de ce qu'il y a de meilleur à l'état naturel, pour en faire un tout, est le reflet de la véritable nature. Les peintres devaient sélectionner des parties de la nature afin d'en créer une plus belle ou tout simplement la copier, sans l'embellir, comme les critiques les invitaient à le faire. Certains d'entre eux, afin de donner une illusion de vérité, la reproduisaient, fidèles en cela à une esthétique de la *mimèsis*, et la montraient comme en un miroir, tandis que d'autres la réinventaient à la manière du peintre grec Zeuxis qui, dans l'Antiquité, avait choisi cinq modèles féminins pour parvenir, en prenant ce que chacune avait de plus beau, à reproduire une image parfaite d'Hélène de Troie.



Enfin, l'importance accordée au corps, source des désirs et des passions, du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, trouva son origine dans la théorie cicéronienne, qui insiste sur la mise en scène du corps de l'orateur, car l'homme est plus sensible à ce qui se passe sous ses yeux, à l'action qui est faite, qu'au message qu'on tente de lui communiquer. C'est pourquoi l'importance du corps, en littérature comme en peinture, ne se dément pas tout au long de l'âge classique. Toutefois, le but premier de l'œuvre d'art se modifie. À la Renaissance, par exemple, «l'œuvre d'art s'offre comme un potentiel à exploiter<sup>139</sup>», laissant au spectateur la possibilité de choisir entre la liberté d'interprétation et la contrainte imposée par l'artiste. Puis, graduellement, le *delectare*, le fait de séduire, devient plus important que le *movere*, le fait d'émouvoir, parce que les artistes s'en remettent davantage à leur génie qu'aux conseils des critiques qui leur suggéraient de représenter picturalement le texte d'un auteur. Cela a pour conséquence que le jeu de séduction entre l'image peinte et le spectateur, dont les sens sont interpellés, prend de plus en plus d'importance.

---

<sup>139</sup> Michel Jeanneret, «Œuvres à faire. La part du public dans l'art de la Renaissance», *Littérature*, n° 99, octobre 1995, p. 74.

## **BIBLIOGRAPHIE**

## I- CORPUS ÉTUDIÉ

### Texte

LE TASSE, *La Jérusalem délivrée*, traduction de Charles Lebrun, Paris, Flammarion, 1997, 449 p.

LE TASSE, *La Jérusalem délivrée. Gerusalemme liberata*, traduction de Jean-Michel Gardair, Paris, Bordas, coll. «Classiques Garnier», 1990, 1177 p.

### Toiles

CARRACHE, Annibal, *Renaud et Armide*, ca 1601, huile sur toile, 166 x 237 cm, Naples, Galeries nationales de Capodimonte.

CARRACHE, Ludovic, *Renaud et Armide*, 1593, huile sur toile, 166 x 237 cm, Naples, Galeries nationales de Capodimonte.

TIEPOLO, Giambattista, *Renaud et Armide*, 1753, huile sur toile (esquisse), 39 x 62 cm, Berlin, Staatliche Museen.

## II- ŒUVRES PARUES AVANT 1800

ARIOSTE, *Roland furieux*, textes choisis et présentés par Italo Calvino, Paris, Flammarion, coll. «GF Flammarion», n° 380, 1982, 346 p.

ARISTOTE, *Poétique*, traduction de Joseph Hardy, Paris, Éditions Les Belles Lettres, coll. «Des Universités de France», 1965, 99 p.

BOILEAU, Nicolas, «L'art poétique», *Le lutrin-L'art poétique*, Paris, Librairie Larousse, coll. «Classiques Larousse», [s.d.], p. 65-109.

CASTIGLIONE, Baldassar, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit par Alain Pons, Paris, Flammarion, coll. «Garnier Flammarion», n° 651, 1991, 405 p.

CICÉRON, *De l'orateur (De oratore)*, traduction de François Richard, Paris, Librairie Garnier Frères, [s.d.], 538 p.

CORNEILLE, *Trois discours sur le poème dramatique*, Paris, Flammarion, coll. «GF Flammarion», n° 1025, 1999, 324 p.

- COYPEL, Charles-Antoine, «Parallèle de l'éloquence et de la peinture», *Œuvres*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 111-120.
- DU BOS, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*, t. 1, Paris, J. Mariette, 1719, 692 p.
- DE NAVARRE, Marguerite, *Heptaméron*, Paris, Flammarion, 1982, 564 p.
- DE PILES, Roger, *Cours de peinture par principes*, Genève, Slatkine Reprints, 1969, 493 p.
- DIDEROT, Denis, «Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent», *Œuvres complètes de Diderot*, t. 1, Lichtenstein, Éditions Kraus Keprint Ltd., 1966, p. 343-428.
- DIDEROT, Denis, «Essai sur la peinture pour faire suite au salon de 1765», *Œuvres complètes de Diderot*, t. 10, Lichtenstein, Éditions Kraus Keprint Ltd., 1966, p. 455-520.
- ÉRASME, «Éloge de la folie», *Éloge de la folie* suivi de *Lettre d'Érasme à Dorpius*, Paris, Flammarion, 1964, p. 11-94.
- FÉLIBIEN, André, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent : avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Coignard, 1690, 797 p.
- FÉNELON, «Dialogues sur l'éloquence», *Dialogues sur l'éloquence en général, et sur celle de la chaire en particulier, avec une lettre écrite à l'Académie française*, Paris, L. Tenré, Libraire et Boiste, fils aîné, Libraire, 1822, p. 9-130.
- FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire Universel, contenant generalement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes des sciences et des arts*, 2<sup>e</sup> édition, t. 2, La Haye, A et R. Leers, 1706, 1115 p.
- HOMÈRE, *Odyssée*, traduction de Victor Bérard, Paris, Gallimard, coll. «Folio», n° 254, 1955, 601 p.

- HORACE, «Art poétique», *Œuvres complètes. Satires-Épîtres-Art poétique*, t. 2, traduction de François Richard, Paris, Librairie Garnier Frères, coll. «Classiques Garnier», 1944, p. 262-291.
- KANT, Emmanuel, *Critique du jugement*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, coll. «Bibliothèque des textes philosophiques», 1960, 279 p.
- LAMY, Bernard, *La rhétorique ou l'art de parler*, 3<sup>e</sup> édition, Paris, A. Pralard, 1688, 380 p.
- LE BRUN, Charles, «Conférence tenue en l'Académie royale de peinture et de sculpture, par Charles Le Brun, sur l'expression générale et particulière.», *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 21, printemps 1980, p. 95-122.
- LE MOYNE, Pierre, *Les Peintures morales, où les passions sont représentées par Tableaux, par Caracteres, et par questions nouvelles et curieuses*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1640 et 1643, 2 tomes, 1700 p.
- LE TASSE, *Discours sur le dialogue*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, coll. «Le corps éloquent», 1992, 94 p.
- LESSING, Gottold Ephraim, «Laocoon», *Laocoon suivi de Lettres concernant l'antiquité et Comment les Anciens représentaient la Mort*, Paris, Hermann, coll. «Miroirs de l'art», 1964, p. 47-129.
- LUCRÈCE, *De la nature*, traduction de Henri Clouard, Paris, Garnier Frères, coll. «Garnier Flammarion», n° 30, 1964, 243 p.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais-Livre 1*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. «Garnier Flammarion», n° 210, 1969, 443 p.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais-Livre 2*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. «Garnier Flammarion», n° 211, 1969, 510 p.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais-Livre 3*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. «Garnier Flammarion», n° 212, 1969, 377 p.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Éditions Gallimard, coll. «Folio classique», n° 2404, 1992, 620 p.

PLATON, «Gorgias», *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Éditions Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1950, p. 447-490.

PLATON, «Ion», *Œuvres complètes*, t. 5, première partie, Paris, Éditions Les Belles Lettres, coll. «Des Universités de France», 1964, p. 29-47.

PLATON, «Le banquet», *Œuvres complètes*, t. 4, deuxième partie, Paris, Éditions Les Belles Lettres, coll. «Des Universités de France», 1962, 223 p.

PLATON, «Livre X», *La république*, Paris, Éditions Gonthier, coll. «Bibliothèque Médiations», n° 1, 1969, p. 305-335.

PLATON, «Phèdre», *Œuvres complètes*, vol. 4, troisième partie, Paris, Éditions Les Belles Lettres, coll. «Des Universités de France», 1954, 279 p.

RAPIN, René, *Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Genève, Librairie Droz, 1970, 198 p.

[S.A.], *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Coignard, 1694.

VASARI, Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, t. 1, traduction sous André Chastel, Paris, Bibliothèque Berger-Levrault, coll. «Arts», 1981, 275 p.

VIRGILE, *L'Énéide*, Paris, Garnier Frères, coll. «Garnier Flammarion», n° 51, 1965, 442 p.

VOLTAIRE, «Essai sur la poésie épique», *Les œuvres complètes de Voltaire 3B*, Oxford, Voltaire Foundation Ltd., 1996, 613 p.

### III- ŒUVRES PARUES APRÈS 1800

ALPERS, Svetlana Leontief, «*Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's Lives*», *Journal of the Warburg & Courtauld Institutes*, n° 23, 1960, p. 190-215.

ARGAN, Giulio Carlo, *L'âge baroque*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira S.A., 1994, 137 p.

- AUERBACH, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des idées», 1968, 559 p.
- BAFARO, Georges, *L'épopée*, Paris, Éditions Ellipses, coll. «Thèmes et études», 1997, 120 p.
- BARASCH, Moshe, «Le spectateur et l'éloquence de la peinture à la Renaissance», *Peinture et rhétorique. Actes du colloque de l'Académie de France à Rome*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994, p. 21-42.
- BARKAN, Leonard, *Nature's Work of Art. The Human Body as Image of the World*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1975, 291 p.
- BARTHES, Roland, «L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire», *L'aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 85-166.
- BAXANDALL, Michael, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Des Travaux», 1989, 257 p.
- BEALL, Chandler B., *La fortune du Tasse en France*, Eugene, Oregon, University of Oregon et Modern Language Association of America, 1942, 308 p.
- BERNIER, Marc André, «La *Lettre sur les sourds et muets* (1751) de Denis Diderot : une rhétorique du *punctum temporis*», *Lumen*, vol. XVIII, 2000, p. 1-10.
- BIALOSTOCKA, Jolanta, «Lessing et les arts plastiques», Introduction au *Laocoon*, Paris, Hermann, coll. «Miroirs de l'art», 1964, p. 9-36.
- BLANCO, Mercedes, *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Genève, Éditions Slatkine, coll. «Bibliothèque littéraire de la Renaissance. Série 3», t. 27, 1992, 707 p.
- BLUNT, Anthony, *La théorie des arts en Italie. 1450 à 1600*, Paris, Gallimard, coll. «Idées/Arts», n° 8, 1956, 251 p.
- BONFAIT, Olivier et Jean-Claude BOYER, *Autour de Poussin. Idéal classique et épopée baroque entre Paris et Rome*, Rome, Edizioni de Luca s.r.l., 2000, 149 p.

- BONFAIT, Olivier, «Préface», *Peinture et rhétorique. Actes du colloque de l'Académie de France à Rome*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994, p. 11-20.
- BOSCO, Gabriella, «L'allégorie, Le Tasse et les poètes épiques français du XVII<sup>e</sup> siècle», *Revue de littérature comparée*, vol. 62, n° 4, oct./déc. 1988, p. 483-493.
- BURCKHARDT, Jacob, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, t. 1, Paris, Éditions Gonthier, coll. «Bibliothèque Médiations», n° 7, 1958, 232 p.
- BURCKHARDT, Jacob, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, t. 2, Paris, Éditions Gonthier, coll. «Bibliothèque Médiations», n° 8, 1958, 235 p.
- CARERI, Giovanni, «Le retour du geste antique : amour et honneur à la fin de la Renaissance», *La Jérusalem délivrée du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel en collaboration avec l'Istituto italiano di cultura de Paris les 13 et 14 novembre 1996*, Paris, Klincksieck/Musée du Louvre, coll. «Conférences et colloques du Louvre», 1999, p. 41-65.
- CASSIRER, Ernst, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Le sens commun», 1983, p. 7-241.
- CASTELLANI, Gisèle Mathieu, *La rhétorique des passions*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Écriture», 2000, 202 p.
- CASTELLANI, Gisèle Mathieu, «Pour une poétique de l'épique : représentation et commémoration», *Revue de littérature comparée*, vol. 70, n° 4, oct./déc. 1996, p. 389-404.
- CÉARD, Jean, dir., *et al., Le corps à la Renaissance. Actes du XXX<sup>e</sup> colloque de Tours 1987*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, 502 p.
- CHAFFEE, Diane, «Visual Art in Literature : The Role of Time and Space in Ekphrastic Creation», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 8, n° 3, printemps 1984, p. 311-320.
- CHARPENTIER, Françoise, «Le désir d'épopée», *Revue de littérature comparée*, vol. 70, n° 4, oct./déc. 1996, p. 417-426.



- CHÂTELET, Albert et Bernard-Philippe GROSLIER, *Histoire de l'art*, Paris, Larousse, coll. «In extenso», 1995, 1109 p.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, coll. «Bouquins», 1982, 1060 p.
- COLLINOT, André et Francine MAZIÈRE, *L'exercice de la parole. Fragments d'une rhétorique jésuite*, Paris, Éditions des Cendres, coll. «Archives du commentaire», 1987, 188 p.
- COMPAGNON, Antoine, «L'immobilisation du texte», *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 233-356.
- COURTINE, Jean-Jacques et Claudine HAROCHE, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (du XVI<sup>e</sup> siècle au début du XIX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. «Petite Bibliothèque Payot», n° 185, 1994, 286 p.
- DELON, Michel, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Littératures Modernes», 1988, 521 p.
- DEMONT, Louis, «Les Amours de Renaud et d'Armide. Décoration peinte par Simon Vouet pour Claude de Bullion», *Bulletin de la société de l'art français*, VII, 1913, p. 58-78.
- DEMPSEY, Charles, «L'impression de merveilleux à la galerie du palais Farnèse», *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*, Paris, Klincksieck/Musée du Louvre, coll. «Conférences et colloques du Louvre», 1996, p. 195-221.
- DESJARDINS, Lucie, *Le corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris/Québec, L'Harmattan/Les Presses de l'Université Laval, coll. «République des Lettres», 2001, 320 p.
- DESPRECHINS, Anne, «Du texte à l'image *La Jérusalem délivrée* dans la tapisserie», *Revue de littérature comparée*, vol. 62, n° 4, oct./déc. 1988, p. 533-543.

- DIVORNE, Françoise, «Héroïque et emblématique dans *La Jérusalem délivrée* du Tasse : *Tancrède baptisant Clorinde*», *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*, Paris, Klincksieck/Musée du Louvre, coll. «Conférences et colloques du Louvre», 1996, p. 387-401.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le maniérisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Littératures Modernes», 1979, 239 p.
- DUBOIS, Philippe et Yves WINKIN, *Rhétoriques du corps*, Bruxelles/Paris, De Boeck Université/Éditions universitaires, coll. «Prisme» et «Textes/Société», n° 7, 1988, 248 p.
- EHRARD, Jean, *L'idée de nature en France à l'aube des Lumières*, Paris, Flammarion, 1970, 443 p.
- FONTAINE, André, *Les doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques, de Poussin à Diderot*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, 316 p.
- FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 390.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Éditions Gallimard, coll. «Bibliothèque des sciences humaines», 1966, 400 p.
- FUMAROLI, Marc, *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, 1359 p.
- FUMAROLI, Marc, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, vol. 5, Genève, Librairie Droz, coll. «Hautes études médiévales et modernes», n° 43, 1980, 882 p.
- FUMAROLI, Marc, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, coll. «Idées et Recherches», 1994, 510 p.
- GALLINARO, Ilaria, «Traduire les *affetti*. *La Jérusalem délivrée* en France aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles», *La Jérusalem délivrée du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel en collaboration avec l'Istituto italiano di cultura de Paris les 13 et 14 novembre 1996*, Paris, Klincksieck/Musée du Louvre, coll. «Conférences et colloques du Louvre», 1999, p. 179-198.

- GARET, Nicole, «Le père Le Moyne ou les métamorphoses de l'ekphrasis», Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1991, 102 f.
- GAY, Peter, *The Enlightenment : an Interpretation. The Rise of Modern Paganism*, vol. 1, Londres, Weidenfeld et Nicolson, 1966, 555 p.
- GERVEREAU, Laurent, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, La Découverte, coll. «Guides Repères», 1994, 191 p.
- GRACQ, Julien, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, 302 p.
- GRAZIANI, Françoise, «De l'épopée chevaleresque à l'épopée de paix : contaminations et renouvellements du genre de l'Arioste à Marino», *Revue de littérature comparée*, vol. 70, n° 4, oct./déc. 1996, p. 475-486.
- GRAZIANI, Françoise, «Le miracle de l'art : Le Tasse et la poétique de la *meraviglia*», *Revue des Études Italiennes*, vol. 42, n°s 1-2, janvier/juin 1996, p. 117-139.
- GRAZIANI, Françoise, «Les discours du Tasse, une défense et une illustration de la pensée poétique», *Revue de littérature comparée*, vol. 62, n° 4, oct./déc. 1988, p. 563-567.
- HALLYN, Fernand, «“Ut pictura poesis” : la correspondance dans les études interdisciplinaires», *Les méthodes du discours critique dans les études seiziémistes*, Paris, Actes du colloque de la S.F.D.S., 14-15 octobre 1982, p. 39-52.
- HOCHMANN, Michel, «L'*ekphrasis* efficace. L'influence des programmes iconographiques sur les peintures et les décors italiens au XVI<sup>e</sup> siècle», *Peinture et rhétorique. Actes du colloque de l'Académie de France à Rome*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994, p. 43-76.
- JEANNERET, Michel, «Œuvres à faire. La part du public dans l'art de la Renaissance», *Littérature*, n° 99, octobre 1995, p. 74-87.
- LARIVAILLE, Paul, *Le XVI<sup>e</sup> siècle italien. De l'apogée de la Renaissance à l'aube de l'âge Baroque*, Paris, Seghers, 1971, 256 p.

- LE COAT, Gérard, *The Rhetoric of the Arts, 1550-1650*, Berne/Francfort, Herbert Lang & Co. Ltd./Peter Lang Ltd., coll. «European University Papers», vol. 18, n° 6, 1975, 208 p.
- LEE, Rensselaer Wright, «Observations on the First Illustrations of Tasso's Gerusalemme Liberata», *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 125, n° 5, 1<sup>er</sup> octobre 1981, p. 329-356.
- LEE, Rensselaer Wright, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture : XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éditions Macula, coll. «La littérature artistique», 1991, 215 p.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, coll. «Idées et Recherches», 1989, 273 p.
- MADELÉNAT, Daniel, *L'épopée*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Littératures Modernes», n° 42, 1986, 264 p.
- MARLE, Raimond Van, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la décoration des demeures*, t. 1, New York, Hacker Art Books, 1971, 539 p.
- MARLE, Raimond Van, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la décoration des demeures*, t. 2, New York, Hacker Art Books, 1971, 506 p.
- ORS, Eugenio d', *Du Baroque*, Paris, Gallimard, coll. «Idées/Arts», n° 14, 1968, 221 p.
- PANOFSKY, Erwin, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Éditions Gallimard, coll. «Bibliothèque des sciences humaines», 1967, 394 p.
- PANOFSKY, Erwin, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Éditions Gallimard, coll. «Tel», n° 146, 1989, 284 p.

- POMMIER, Édouard, *Histoire de l'histoire de l'art. De l'Antiquité au XVIII<sup>e</sup> siècle. Cycles de conférences organisés au musée du Louvre par le Service culturel du 10 octobre au 14 novembre 1991 et du 25 janvier au 15 mars 1993*, t. 1, Paris, Klincksieck/Musée du Louvre, coll. «Conférences et colloques du Louvre», 1995, 389 p.
- PRAZ, Mario, *Mnemosyne. Parallèle entre littérature et arts plastiques*, Paris, Éditions Gérard-Julien Salvy, 1986, 338 p.
- QUIGNARD, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Éditions Gallimard, coll. «Folio», n° 2839, 1994, 355 p.
- QUIGNARD, Pascal, *Rhétorique spéculative*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, coll. «Folio», n° 3007, 1995, 197 p.
- RIZZA, Cecilia, «L'image du miroir chez quelques poètes italiens et français de l'âge baroque», *Baroque*, n° 3, 1969, p. 49-59.
- ROBB, Nesca A., *Neoplatonism of the Italian Renaissance*, New York, Octagon Books Inc., 1968, 315 p.
- ROSAND, David, «*Ekphrasis* and the Renaissance of Painting : Observations on Alberti's Third Book», *Florilegium Columbianum. Essays in Honor of Paul Oskar Kristeller*, Karl-Ludwig Selig et Robert Somerville, New York, Italica Press, 1987, p. 147-165.
- ROSENTHAL, Olivia, «Aux frontières de l'épique et du lyrisme», *Revue de littérature comparée*, vol. 70, n° 4, oct./déc. 1996, p. 457-467.
- SCIATANICO, Giovanna, «Le Tasse et le maniérisme», *Revue de littérature comparée*, vol. 62, n° 4, oct./déc. 1988, p. 547-557.
- SEZNEC, Jean, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, Flammarion, coll. «Champs», n° 606, 1993, 442 p.
- SIMPSON, Joyce G., *Le Tasse et la littérature et l'art baroques en France*, Paris, Librairie A. G. Nizet, 1962, 227 p.

- SPICA, Anne-Elisabeth, *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, Honoré Champion Éditeur, coll. «Lumière Classique», n° 8, 1996, 622 p.
- SPINOSA, Nicola, *The National Museum of Capodimonte*, Naples, Electa Napoli, 1996, 303 p.
- TOCANNE, Bernard, *L'idée de nature en France dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Contribution à l'histoire de la pensée classique*, Paris, Klincksieck, 1978, 501 p.
- VARGA, Áron Kibédi, «De Zeuxis à Warhol : les figures du réalisme», *Protée. Théories et pratiques sémiotiques*, vol. 24, n° 1, printemps 1996, p. 101-109.
- VARGA, Áron Kibédi, «L'histoire de la rhétorique et la rhétorique des genres», *Rhetorica. A Journal of the History of Rhetoric*, vol. III, n° 3, été 1985, p. 201-221.
- VARGA, Áron Kibédi, «Lieux, passions figures», *L'intelligence du passé : les faits, l'écriture et le sens. Mélanges offerts à Jean Lafond par ses amis. Études réunies par Pierre Aquilon, Jacques Chupeau, François Weil*, Tours, Université de Tours, 1988, p. 241-247.
- VENTURI, Gianni, «Armide ou le paysage au miroir», *La Jérusalem délivrée du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel en collaboration avec l'Istituto italiano di cultura de Paris les 13 et 14 novembre 1996*, Paris, Klincksieck/Musée du Louvre, coll. «Conférences et colloques du Louvre», 1999, p. 227-249.
- VIOLETTE, Patrick, «Le XVIII<sup>e</sup> siècle», *Histoire de l'art 1000-2000*, sous la direction d'Alain Mérot, Paris, Hazan, 1995, p. 275-303.
- VOUILLOUX, Bernard, «Le tableau : description et peinture», *Poétique*, n° 65, 1986, p. 3-18.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Renaissance et baroque*, Paris, Livre de poche, 1967, 348 p.

## **ANNEXES**

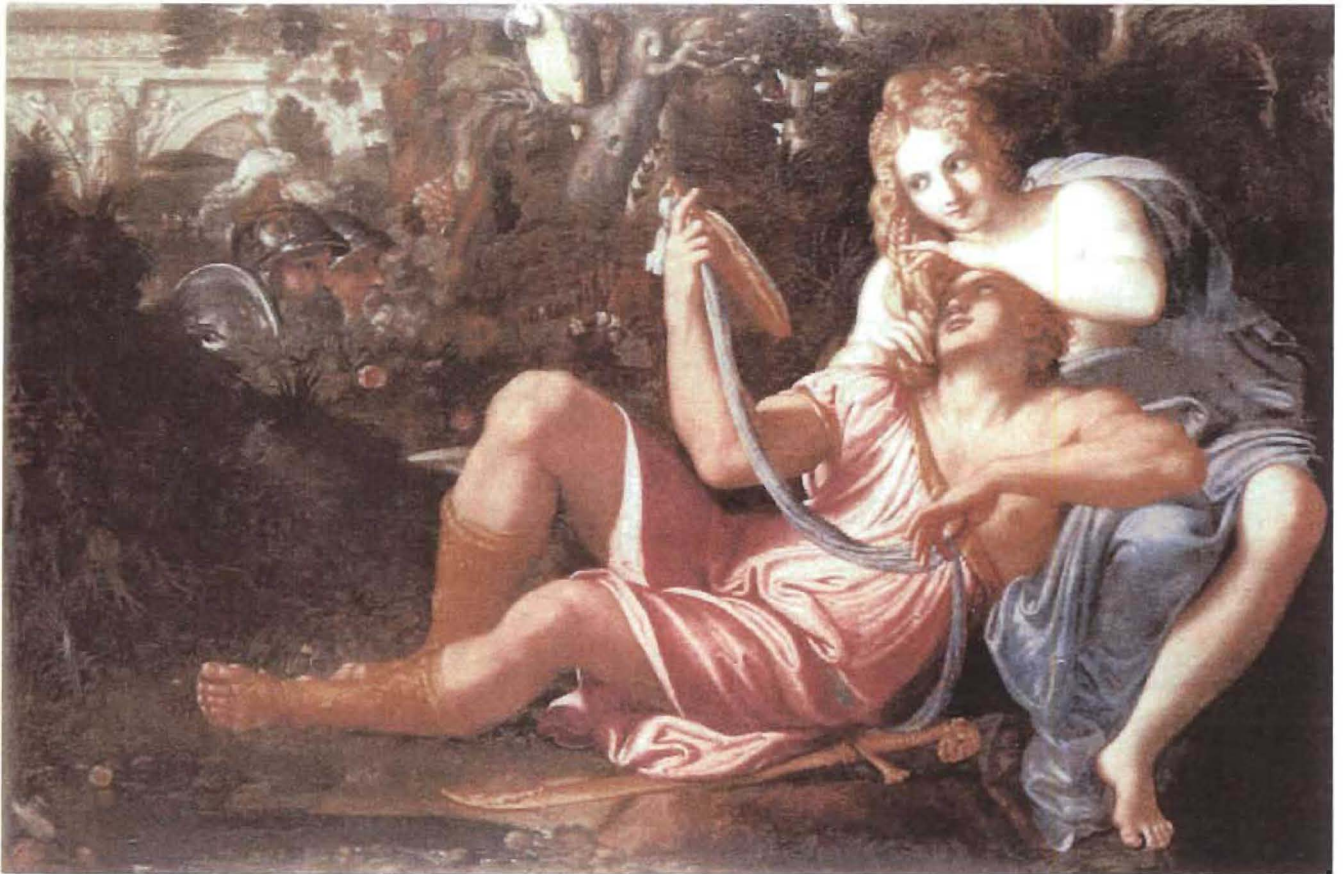
ANNEXE I



Ludovic Carrache, *Renaud et Armide*, 1593

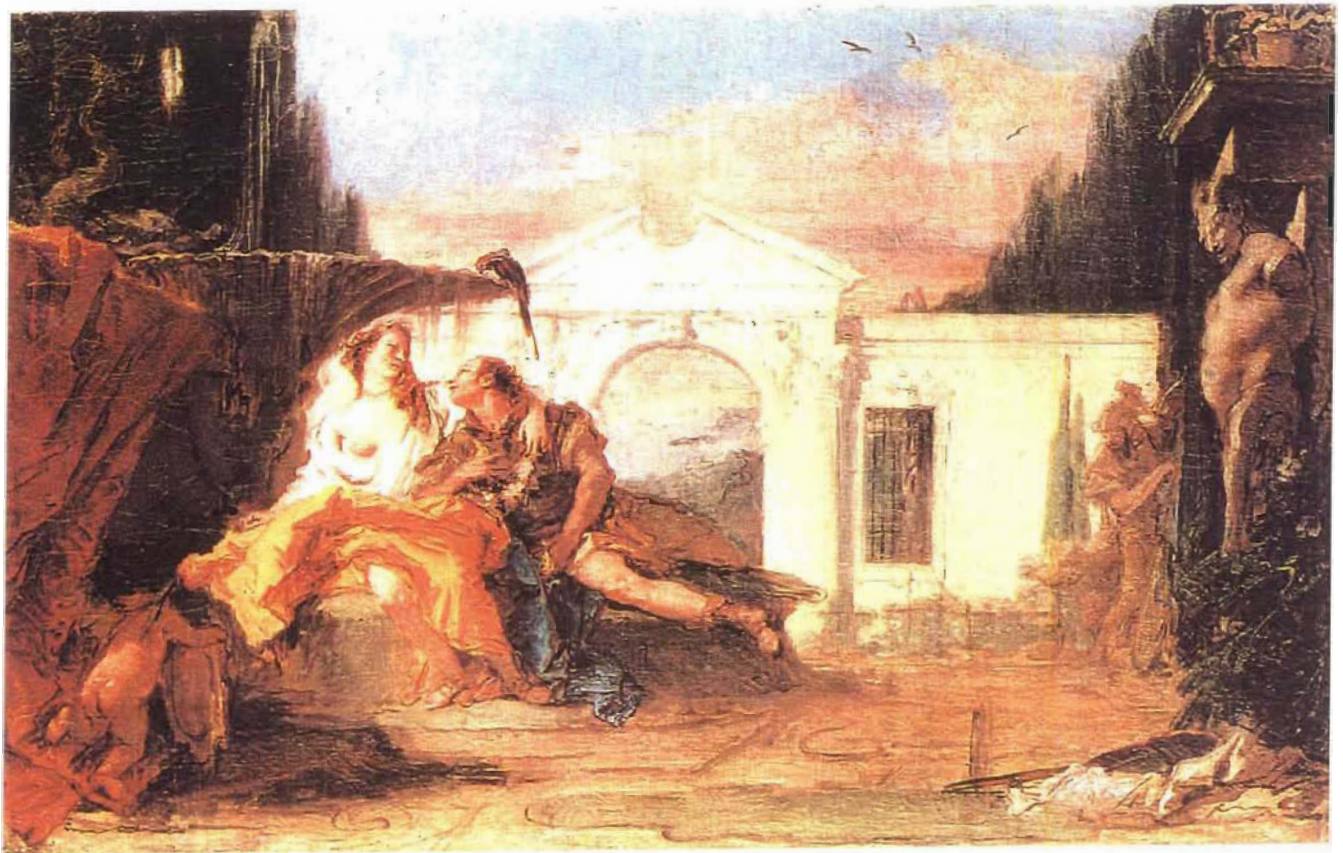


ANNEXE II



Annibal Carrache, *Renard et Armide*, ca 1601

ANNEXE III



Giambattista Tiepolo, *Renaud et Armide*, 1753