



HAL
open science

Francesco Hayez et Le Tasse. Renaud et Armide
Brigitte Urbani

► **To cite this version:**

Brigitte Urbani. Francesco Hayez et Le Tasse. Renaud et Armide. Les réécritures de la Jérusalem délivrée, José Guidi, Raymond Abbrugiati, 2002, Aix-en-Provence, France. pp.179-200. hal-01760688

HAL Id: hal-01760688

<https://amu.hal.science/hal-01760688>

Submitted on 6 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Francesco Hayez et Le Tasse
***Renaud et Armide* (Venise, Galleria dell'Accademia)**

Brigitte Urbani

Feuilleter le catalogue de l'œuvre complète de Francesco Hayez¹ et avancer, au vu des seuls titres, que *La Jérusalem délivrée* du Tasse a passionné le peintre au point qu'il en a tiré au moins six toiles serait une déduction hâtive. Si le tableau *Rinaldo e Armida* (1812-1813), qui sera l'objet de cette étude, et les deux versions de *Tancredi e Clorinda* effectuées en 1816 et 1827² sont de toute évidence dérivées du célèbre poème, les deux versions de la toile intitulée *Pietro l'eremita predica la crociata* (1827-29) – une scène absente du texte – de même que le grand tableau du Palais Royal de Turin représentant *La sete dei Crociati sotto Gerusalemme* (1838-50) s'inspirent non point du Tasse mais du roman de Tommaso Grossi *I Lombardi alla prima crociata*, dont Verdi tira le sujet d'un célèbre opéra. L'intérêt du peintre pour le poète ferrarais, conformément à la parabole de sa carrière artistique, ne va donc pas au-delà des années '20, celles où son inspiration s'infléchit définitivement dans une direction délibérément romantique.

D'ailleurs, au XIX^e siècle, ce n'est pas tant le poème du Tasse que la vie de l'auteur qui est à la mode³. Depuis le début jusqu'aux toutes dernières années de l'Ottocento, Torquato Tasso est un thème littéraire, un personnage confondu avec ses propres personnages, le protagoniste de pièces de théâtre, d'opéra, de poèmes, qui font de lui un grand homme malheureux, un héros transi d'amour pour la sœur du Duc de Ferrare, une victime de rivaux jaloux, tantôt titan tantôt martyr, faussement accusé de folie et injustement incarcéré, brimé pour des motifs politiques, victime de l'ingratitude humaine...⁴ De même, ce sont moins les héros de la *Jérusalem* que les peintres d'alors représentèrent⁵, que le poète lui-même, lisant son texte devant la cour de Ferrare, ou emprisonné dans un cachot.

Rien d'étonnant, donc, si les héros les plus populaires du Tasse, Renaud et Armide (puis Tancrede et Clorinde), n'accompagnent notre peintre qu'au début de sa carrière, illustrant toutefois une étape fondamentale de son apprentissage, alors que l'art est dominé par le néoclassicisme du sculpteur Antonio Canova ou des peintres Andrea Appiani et Luigi

¹ *L'opera completa di Hayez*, a cura di Carlo Castellaneta e Sergio Coradeschi, Milano, Rizzoli, 1971, 116 p. ; *Hayez*, a cura di Maria Cristina Gozzoli e Fernando Mazzocca, Catalogo della mostra di Milano Brera (nov. 1983-feb. 1984), Milano, Electa, 1983, 395 p.

² Ces deux versions sont aujourd'hui perdues. On connaît la seconde par l'intermédiaire d'une gravure, exécutée la même année, en 1827 (*Hayez*, a cura di Maria Cristina Gozzoli e Fernando Mazzocca, cit., p. 111).

³ Fernando Mazzocca signale toutefois que Tancrede baptisant Clorinde avait été le sujet proposé au concours de dessin de la Brera en 1825, et que le concours de peinture de 1831 avait pour thème 'Renaud abandonne Armide'. Il signale également que le thème traité par Hayez le fut aussi, au cours du XIX^e siècle italien, par Giuseppe Mazzola (1818), Poli (1827), Mauro Conconi (1844), Cherubino Cornienti (1851, 1853, 1859), Achille Bianchi (1872). Cf. *Torquato Tasso tra letteratura musica teatro arti figurative*, a cura di Andrea Buzzoni, Catalogo della mostra di Ferrara, Bologna, Nuova Alfa editoriale, 1985, p. 382.

⁴ Cf. à ce sujet : Umberto Bosco, *Il Tasso come tema letterario nell'Ottocento italiano*, in « Giornale Storico della Letteratura Italiana », 1928, vol. XCI, pp. 1-66 ; Alessandra Coppo, *All'ombra di malinconia - Il Tasso lungo la sua fama*, Torino, Le Lettere, 1997, 266 p.

⁵ Voir toutefois les fort intéressantes pages du catalogue de l'exposition ferraraise de 1985 (*Torquato Tasso tra letteratura musica...*, cit.) consacrées à *Immagini tassesse fra classicismo e romanticismo* (pp. 363-370), où sont énumérés les artistes de l'époque et les sujets qu'ils ont représentés, en France et en Italie.

Sabatelli (Milan), Pietro Benvenuti (Florence), Vincenzo Camuccini et Gaspare Landi (Rome).

Circonstances de composition

Né à Venise de parents très pauvres, le jeune Francesco fut élevé par une tante qui n'avait pas d'enfants et dont le mari, antiquaire, possédait une belle collection de tableaux. Ainsi le « zio » et la « zia » eurent-ils un rôle fondamental dans le développement des talents de leur neveu. Le but poursuivi par l'oncle était d'en faire un bon restaurateur qui pût ensuite travailler avec lui : il lui donna l'éducation nécessaire au métier (pratique avec des peintres, tandis que lui-même instruisait le jeune garçon en mythologie et histoire antique, et lui donnait le goût de l'étude). Brillant élève de la toute nouvelle Accademia de Venise, remarqué par le directeur Leopoldo Cicognara, Hayez dut à la sollicitude de ses maîtres, qui voyaient en lui un futur très bon peintre, la poursuite de ses études artistiques. Cicognara en personne intervint auprès de l'oncle et obtint que son pupille, qui en savait assez pour être un bon restaurateur, pût poursuivre son apprentissage. En 1809 le jeune élève (dix-huit ans), poussé par Cicognara, tenta le concours pour « l'Alunnato di Roma », bourse d'étude de trois ans ouverte à « tutti i sudditi del Regno d'Italia »⁶ et fut parmi les trois lauréats. L'année suivante il partit pour Rome où il put jouir de la protection bienveillante de Canova à qui le comte Cicognara l'avait expressément recommandé.

Après avoir participé avec succès, poussé par Canova, à plusieurs concours (concours lancé par l'Accademia di Brera en 1812, sur le thème du 'Laocoon', prix de l'Accademia del Palazzo di Venezia, et prix de l'Accademia di San Luca sur le thème de l'athlète triomphant)⁷, il entreprend un grand tableau sur le thème d'Armide. Il lui faut l'envoyer à l'Académie de Venise avant la fin de sa troisième année romaine « qual ultimo saggio dell'alunnato »⁸. Il espère ainsi obtenir une quatrième année de bourse. Il a vingt et un ans.

Le sujet lui fut suggéré par ses protecteurs, Cicognara et Canova. Andrea Appiani, le plus grand peintre du néoclassicisme, l'avait traité vingt ans plus tôt ; le jeune élève était invité à s'y mesurer à son tour⁹. D'ailleurs les thèmes de la *Jérusalem délivrée* semblent à la mode au tout début du XIX^e siècle, puisque Rossini composa *Armida*¹⁰ en 1817¹¹. Et si Hayez peignit, en 1816 et en 1827, deux versions de *Tancredi e Clorinda*, sans doute est-il permis aussi de voir là l'influence réciproque des deux amis, qui se connurent précisément à Rome, en 1812, à Villa Borghese. Les deux jeunes gens, en raison de leur talent (Rossini pour avoir composé *La pietra del paragone*, Hayez pour avoir peint le *Laocoon*), avaient été exemptés du service militaire¹².

⁶ *Le mie memorie*, a cura di Fernando Mazzocca, Vicenza, Neri Pozza, 1995, p. 42.

⁷ « A 22 anni avevo la fortuna d'aver ottenuto in Roma tre premi », écrit-il dans ses *Mémoires* (*ibidem*, p. 68).

⁸ *Ibidem*, p. 74.

⁹ F. Mazzocca, *Torquato Tasso tra letteratura musica teatro...*, cit., p. 380.

¹⁰ Cf., dans ce volume, la contribution de Raymond Abbrugiati.

¹¹ Rossini composa un *Tancredi* en 1813, mais cet opéra n'a rien à voir avec le Tasse.

¹² *Ibidem*, pp. 65-66. Une amitié qui dura toute la vie : en 1870, âgé de 79 ans, Hayez rendait hommage à son vieil ami, décédé deux ans plus tôt, par l'un des portraits les plus célèbres que nous connaissions de lui.

Le tableau



Francesco Hayez, *Renaud et Armide* (1812-1813), Venise, Galerie de l'Académie.

Comme la plupart des œuvres de Hayez, *Renaud et Armide* est une toile de grandes dimensions (près de deux mètres sur trois)¹³ qui frappe au premier coup d'œil par l'éclat de ses couleurs et l'extrême rigueur de sa composition. Les éléments de la scène sont soigneusement ordonnés autour des diagonales et des médianes du rectangle : en bas à gauche le couple amoureux, en haut à droite, émergeant de la forêt dense, les silhouettes de Carlo et Ubaldo. Entre les deux couples de personnages, une étendue d'eau paisible. Au-dessus du jeune homme, précisément sur la médiane verticale du tableau, suspendus à une branche cassée comme une épée de Damoclès, un casque ciselé, une épée et une cotte de maille, tandis que le bras d'Armide, appuyé sur une étoffe rouge déployée contre le rocher, suit la médiane horizontale. Un grand bouclier luisant posé à terre, aux pieds d'Armide, fait pendant aux armes suspendues au-dessus de Renaud et aux armures des deux guerriers, à l'autre extrémité de la diagonale.

Un grand chêne autour duquel s'enroule un lierre, se dresse au-dessus de la pyramide des deux amoureux appuyés contre le rocher, et reproduit au niveau végétal leur enlacement, tandis qu'à l'extrême droite, en une légère oblique rigoureusement parallèle, un autre chêne sert d'appui aux deux soldats de Godefroy. À la masse sombre du tronc d'arbre principal, autour de laquelle s'étend une forêt dense, fait pendant par contraste, à droite, la trouée lumineuse du ciel bleu sur lequel se détache un pin parasol aux dimensions réduites à l'extrême par la perspective, et dont la minuscule silhouette traduit la distance du monde extérieur par rapport à l'intimité tamisée de la clairière.

¹³ Exactement : 198 cm x 295 cm.

La végétation dense et l'eau qui la reflète déclinent une riche gamme de verts, tandis que la terre, le rocher et les troncs font varier les tonalités de brun et de jaune. Le drapé du manteau rouge étalé sur le rocher est symétrique de l'étoffe jaune doré qui recouvre encore les jambes du jeune homme, tandis que le bleu du pantalon de la jambe droite est rappelé sur la gauche par la ceinture bleu et or d'Armide posée sur le bouclier, et par le ruban mêlé aux perles de ses cheveux. Au milieu de ces éléments colorés ressort le blanc de la robe dégrafée de la magicienne, tandis que la partie supérieure des deux corps nus décline les différentes tonalités de la chair claire de la jeune femme et de la peau plus hâlée du jeune homme.

En somme, un tableau où le soin apporté à la composition, aussi bien sur le plan des lignes et des formes que sur celui des couleurs, est extrême : où l'élève appliqué a voulu montrer qu'il dominait parfaitement, désormais, la technique qui lui avait été enseignée, et qu'il avait tiré profit des leçons de ses maîtres : leçons d'ordre, d'équilibre, d'harmonie dans l'organisation des différents éléments du sujet, telles qu'on les donnait dans les Académies de France et d'Italie.

Interpicturalité

Les commentaires qui ont été faits jusque là de ce tableau d'Hayez ont décelé quelques influences évidentes¹⁴ et inévitables chez un tout jeune peintre qui, forcément, commence par imiter son ou ses maîtres et par se choisir des modèles avant de trouver son style propre. C'est d'ailleurs ce que l'on enseigne à l'Académie. On ne peut attendre d'un jeune artiste de vingt et un ans, même très doué, qu'il fasse une œuvre entièrement nouvelle et personnelle.

C'est ainsi qu'ont été relevés des échos de la *Pauline Borghese* de Canova dans la figure d'Armide¹⁵. Ce sont d'ailleurs plus que des échos, c'est en fait le groupe formé par le couple qui reproduit la silhouette de la princesse. La position de la magicienne, dans toute la partie supérieure de son corps jusqu'aux hanches, reprend celle de Pauline, si ce n'est que le bras droit replié sur lequel elle appuyait sa tête, repose ici sur le rocher. De même, la disposition des jambes de Renaud reproduit la pose de celles du modèle sculptural. Quant au visage d'Armide, avec son air impassible, son profil de statue grecque et sa coiffure très soignée, ornée de rubans et de perles, il est bien plus proche de celui de la princesse que de la description qu'en fait le Tasse dans son poème (où elle est toute décoiffée).

Sans doute faut-il relever des échos de la célèbre *Libération de saint Pierre* de Raphaël dans les armures, les casques et le bouclier du tableau, frappés par la lumière qui rejaillit en éclats blancs : Carlo et Ubaldo ont le même casque aux bords légèrement relevés que les soldats romains. Hayez lui-même, dans ses *Mémoires*, raconte qu'il étudia longtemps au Vatican, dans les chambres du « gran Raffaello »¹⁶. Quant au large bouclier plat qui gît aux pieds d'Armide, on le trouve aussi dans les gravures qui furent tirées des tableaux de Poussin sur ce thème (*Armide découvrant Renaud endormi*, *L'enlèvement de Renaud*), et c'est un bouclier de forme identique que tiennent les deux chevaliers dans les illustrations de Bernardo

¹⁴ *Hayez dal mito al bacio*, a cura di Fernando Mazzocca, Venezia, Marsilio, 1998, p. 72. L'auteur de la fiche signale l'influence des « Nazareni tedeschi » (équivalents allemands et prédécesseurs des pré-raphaélites anglais), de Giuseppe Cades, Teodoro Matteini, Domenico Pellegrini, et surtout de la *Pauline Borghese* de Canova et de *Susanna e i vecchioni* de Tintoret.

¹⁵ Vit-il le célèbre marbre lui-même, ou un modèle de plâtre ? La *Pauline Borghese* fut en effet exécutée entre 1804 et 1808 et expédiée dès 1808 à son commanditaire, à Turin. Mais s'il ne vit pas l'œuvre en personne, sans doute en admira-t-il des ébauches. Il écrit, dans ses *Mémoires*, le plaisir qu'il avait à aller dans l'atelier de Canova : « ... dove ammiravo sempre con piacere le opere che stavano in lavoro [...]; vidi [...] il Teseo, e l'Ercole e Lica e la statua della Concordia, cioè il ritratto dell'Imperatrice Maria Luigia ; e la statua della Principessa Borghese, e molte altre, non ché moltissimi modelli in gesso » (p. 73).

¹⁶ *Le mie memorie*, cit., p. 58.

Castello qui, peut-être, ornaient l'exemplaire de la *Jérusalem* qu'eut en main le jeune Hayez¹⁷ (ou dont il eut au moins connaissance).

On a également signalé l'influence de Titien pour les riches gammes de couleurs de l'ensemble. Certes, à Venise Hayez avait eu tout loisir d'admirer et d'étudier des œuvres du maître vénitien de la couleur. Ajoutons que la pose d'Armide s'apparente en partie à celle de la *Vénus d'Urbino* (même allure chaste dans la nudité, même position du bras droit, celui précisément qui distingue la pose d'Armide de celle de Pauline Borghese)¹⁸. Quant aux deux hommes qui, cachés, regardent une scène intime, ils renvoient au célèbre tableau de Tintoret, *Suzanne et les vieillards*. On pourrait ajouter que le couple enlacé près duquel gisent des instruments de guerre n'est pas sans évoquer les amours de Mars et de Vénus illustrées par Botticelli (aujourd'hui à Londres, le célèbre tableau, alors, était encore à Florence).

Interpicturalité, donc, et c'est bien naturel. On n'invente rien à partir de rien. Les spécialistes de l'intertextualité ont montré à quel point, depuis le niveau le plus élémentaire du langage, nous ne faisons que reprendre, inconsciemment ou non, des schémas antérieurs. Une telle reprise est d'ailleurs à la base de tout apprentissage et n'a rien à voir avec la plate imitation ou le plagiat. Nombre d'études ont montré que les plus grands peintres, même parvenus à la maturité de leur art, quel que soit le thème traité, ont repris à leur façon des schémas ou des détails empruntés à leurs prédécesseurs, antiques ou modernes, et les représentations de Renaud et Armide, qu'elles aient été effectuées par des artistes peu connus aujourd'hui ou par des peintres célèbres comme Poussin, n'échappent pas à la règle¹⁹. Le jeune Hayez ne s'est pas contenté de faire un collage de morceaux pillés chez d'illustres prédécesseurs ou contemporains. Il n'a pas non plus imité ceux qui l'avaient précédé dans ce thème : les célèbres Poussin, Carracci, Domenichino, Tiepolo, Appiani ou les moins célèbres Fiasella ou Finoglio²⁰. Il a fait véritablement œuvre nouvelle, offrant une interprétation très personnelle, affective et touchante du célèbre passage de la *Jérusalem*.

La lecture personnelle d'un tout jeune homme

La scène offerte par ce tableau n'a rien à voir avec celle (très chaste) qu'avait représentée Appiani, ni avec celle (à l'opposé) d'un Annibale Carracci. La première impression reçue par le spectateur est celle d'une tendre idylle entre deux jeunes gens que deux 'méchants' soldats en armure s'appêtent à troubler – ou du moins profanent de leur

¹⁷ Et non pas seulement dans l'illustration ouvrant le chant XVI. Plus généralement, Bernardo Castello donne cette forme à tous les boucliers figurant dans les dessins de l'édition de la *Gerusalemme* de 1590. Ces illustrations furent reprises dans bien des éditions postérieures jusqu'à nos jours, comme le démontre entre autres l'édition Sansoni de 1957. De même pour la forme des casques.

On ne sait pas quelle édition de la *Jérusalem* possédait Hayez : il fit don de sa bibliothèque à l'Académie des Beaux Arts de Milan – un solide noyau d'œuvres historiques – mais entre temps la plupart des œuvres de type littéraire avaient été dispersées (Donatello Falchetti Pezzoli, *Lo strumento del lavoro del pittore storico : la biblioteca di Hayez*, in *Hayez*, a cura di Maria Cristina Gozzoli e Fernando Mazzocca, cit.).

¹⁸ Sans doute faut-il éviter de faire des rapprochements hâtifs, à la limite de l'anachronisme, car Hayez, semble-t-il, n'alla à Florence qu'en 1814 (où le tableau se trouvait depuis plus d'un siècle), mais on sait que nombre de copies en avaient été faites.

¹⁹ Et, en ce qui concerne le thème d'Armide et de Renaud, cf. Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture. XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Macula, 1998 (1^o éd. 1967), pp. 113-154 ; Giovanni Carreri, *Le retour du geste antique*, in *La Jérusalem délivrée du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet*, Paris, Klincksieck, 1999, pp. 43-65.

²⁰ Cf. le fort intéressant catalogue de l'exposition de Ferrare consacrée au Tasse (*Torquato Tasso tra letteratura musica teatro...*, cit.). Illustrations également (toutes, hélas, en noir et blanc) dans le chapitre VII (*Renaud et Armide*) du précieux ouvrage cité de R. W. Lee (pp. 113-154).

présence. Or, cette lecture immédiate s'oppose diamétralement à la signification que le poète est censé avoir donné à l'épisode, puisque dans la *Jérusalem* Carlo et Ubaldo sont là pour remettre Renaud dans le droit chemin et l'arracher aux griffes d'une magicienne qui l'a efféminé et dévirilisé.

S'il est évident que juger de la valeur d'une œuvre ne signifie pas louer ce qui correspond à la lettre au texte initial et dénigrer ce qui s'en écarte, selon les règles de l'*Ut pictura poesis* en vigueur chez les critiques d'art jusqu'au Romantisme naissant²¹ (et donc en vigueur aussi dans les Académies, c'est sans doute ce qu'Hayez a appris), il n'en demeure pas moins que le premier travail à effectuer est bien le repérage de ce qui est 'conforme' à la source écrite et de ce qui ne l'est pas, afin d'évaluer les différences et d'apprécier la spécificité de l'interprétation nouvellement proposée.

Et dans une certaine 'conformité' au texte pourra aussi se déceler la spécificité d'une interprétation par certains côtés si fidèle que bien des lecteurs du poème arrivés à un âge mûr ou avancé ont pu l'oublier. Je veux parler de l'interprétation naturelle et naïve d'un tout jeune lecteur. Et là réside l'un des paradoxes de ce tableau : une fidélité au texte qui est telle que le résultat final s'en écarte.

Imaginons en effet le jeune Hayez choisissant son sujet, préparant son tableau, effectuant des esquisses, travaillant aux détails. Un « bon élève » se réfère d'abord au texte source. L'oncle vénitien, le premier, puis les professeurs de l'Académie, lui ont appris que les sujets des grandes œuvres d'art se puisaient essentiellement dans l'histoire ou dans les grandes légendes du passé, que les plus grands peintres, dans l'échelle des valeurs artistiques, étaient les « peintres d'histoires », et que l'un des premiers critères d'excellence était la fidélité aux textes historiques et littéraires ayant traité le sujet²². Il aura donc lu l'ensemble de la *Jérusalem*, se sera attaché plus particulièrement aux passages où il est question de Renaud ou d'Armide, et, bien entendu, il se sera longuement attardé sur le chant XVI, celui dont il a choisi de représenter l'une des deux scènes principales : celle qui exalte le bonheur d'aimer.

Reportons-nous aux vers par lesquels le Tasse brosse un premier portrait de Renaud, à l'occasion du passage en revue de l'armée de Godefroy (Chant I, § 58-60). Le poète insiste sur l'extrême jeunesse du personnage : « il fanciullo Rinaldo » est « dolcemente feroce » :

se 'l miri fulminar ne l'arme avvolto,
Marte lo stimi ; Amor, se scope il volto. (§ 58, vv. 463-465)

Le poète explique ensuite qu'il s'est enfui du château de ses parents à l'âge de quinze ans pour venir se battre en Orient, qu'il combat maintenant depuis trois ans, « e intempesta / molle piuma dal mento a pena usciva » (§ 60, v. 480). Plus loin, au chant VIII, alors qu'il a dû quitter le camp pour avoir tué un soldat en duel et qu'on le recherche (sans sa présence la ville sainte ne pourra être délivrée), il est dit « giovenetto errante » (§ 46, v. 364). On a retrouvé, scintillantes sous le soleil, ses armes ensanglantées, dont « l'immensa mole / del grande usbergo » (§ 49, vv. 385-386) ; et un berger raconte avoir vu un guerrier porter sa tête, tranchée :

²¹ Cf. l'excellent ouvrage de R. W. Lee, *Ut pictura poesis*, cité.

²² La figure du peintre érudit se forge, de plus en plus contraignante, à partir du XVI^e siècle. Heureusement pour l'art, les grands peintres ont su échapper à ce carcan : « ils travaillaient leur matériau littéraire librement, avec imagination, en l'adaptant aux possibilités de leur propre moyen d'expression et au langage traditionnel de leur art » (*Ibidem*, p. 110). C'est ce que démontre Hayez, grand peintre dès son jeune âge, par la liberté qu'il s'octroie à l'intérieur des contraintes académiques.

un d'essi tenea recisa testa
per le sue chiome bionde e sanguinose,
la qual gli parve, rimirando intento,
d'uom giovenetto, e senza peli al mento. (§ 54, vv. 429-432)

Les détails qui reviennent sous la plume du poète sont donc l'extrême jeunesse du guerrier (dix-huit ans), sur le menton duquel commence à peine à fleurir un premier duvet. Une jeunesse humainement peu vraisemblable si l'on considère les exploits herculéens du héros. C'est pourquoi, sans doute, la plupart des peintres qui l'ont représenté en ont fait un personnage d'aspect plus mûr.

Observons le tableau du jeune Hayez : c'est un tout jeune homme qui est peint. Le détail de la très légère barbe est respecté à la lettre ; le visage doux, encadré de cheveux bouclés, est celui d'un « fanciullo » et la consistance de la chair, merveilleusement représentée, est bien celle d'un « giovenetto ». Seule différence, la couleur des cheveux.

Mars et Amour, les deux faces de Rinaldo, d'après le Tasse, selon qu'il est ou non revêtu de ses armes, sont présents sur la toile : le jeune homme est saisi dans une scène amoureuse, mais les armes sont là pour évoquer sa valeur guerrière, notamment le « grande usbergo » étincelant, duquel, étrangement, pend une crinière de cheveux bruns (écho biblique de la force de Sanson, perdue quand sont traîtreusement coupés ses cheveux ?).

Quant à Armide, la première fois qu'elle apparaît, au chant IV, c'est sous l'aspect d'une jeune fille modeste, d'une beauté élégante et déployée avec art mais sans provocation, où se mêlent l'or des cheveux, le blanc des voiles et le teint de rose (même si le Tasse souligne que l'œil a forcément envie d'en voir davantage²³) :

D'auro ha la chioma, ed or dal bianco velo
traluce involta, or discoperta appare. (§ 29, vv. 227-228)
[...]
stassi l'avaro sguardo in sé raccolto,
e i tesori d'Amore e i suoi nasconde.
Dolce color di rose in quel bel volto
fra l'avorio si sparge e si confonde :
ma ne la bocca, ond'esce aura amorosa,
sola rosseggia e semplice la rosa. (§ 32, vv. 237-240)

Ainsi apparaît l'Armide d'Hayez : cheveux blonds, peau d'ivoire et teint de roses, voile blanc recouvrant la partie inférieure du corps, air modeste et pudique, visage aux yeux légèrement baissés. Sa pose, comme celle de la *Vénus* du Titien, n'a rien de lascif. Son sein blanc dénudé et ses épaules charnues et douces l'apparentent même à une sainte martyre.

D'ailleurs, la dernière fois qu'Armide apparaît dans le poème, au chant XX, douce et désespérée dans sa réconciliation avec Renaud, elle a pour lui des paroles teintées de mysticisme religieux, suggérant la promesse implicite d'une conversion :

Ecco l'ancilla tua ; d'essa a tuo senno
dispon, gli disse, e le fia legge il cenno. (§ 136, vv.1087-1088)

lui dit-elle.

Le jeune Hayez, dans sa lecture enthousiaste du poème, lui-même charmé par la belle, semble l'avoir vue non point comme une magicienne chargée de miner perfidement le camp

²³ Et si en réalité elle joue la comédie, en bonne 'actrice', comme le souligne, dans sa contribution à ce volume, Elena Sala di Felice.

des chrétiens en usant de charmes érotiques, mais comme une jeune fille prise à son propre piège, belle, amoureuse et pure dans cet amour. L'atmosphère presque sacrée qui émane de ce tableau est d'ailleurs soulignée par les couleurs unies des vêtements (que ne vient surcharger aucune broderie) : le rouge, le blanc, le bleu et le jaune sont les couleurs dont sont traditionnellement revêtus la Vierge et les saints, celles qui dominent les tableaux religieux.

Ceci pour une contemplation distanciée. Et pourtant, prodige de la main d'un jeune peintre prodige, chez le spectateur qui s'approche tout près de ce grand tableau l'examen méthodique des différents éléments qui composent le couple – à partir du ventre charnu de la belle, dont le nombril est le centre d'une gracieuse ellipse élocoïdale qui se décrit dans le sens inverse de celui des aiguilles d'une montre : la hanche arrondie, la main de Renaud pressant la cuisse par-dessus l'étoffe qui glisse et commence à achever de découvrir la belle, la main d'Armide posée sur l'épaule lisse du jeune homme, puis les deux visages symétriques, celui, plein de désir, de Renaud, celui, apparemment plus fermé d'Armide, et enfin, après l'épaule ronde et la pliure du coude, la main pendante dans un abandon que voudrait nier l'impassibilité du visage – éveille une étrange émotion : tous ces éléments dégagent une forte dose de sensualité douce, souple, tactile même²⁴.

D'ailleurs cette lecture de Francesco Hayez du poème du Tasse, dans sa littéralité comme dans l'appropriation enthousiaste qu'elle démontre de la part du jeune peintre, est à rattacher à un trait autobiographique et à un épisode dont témoignent les *Mémoires*. Il est bien connu que Hayez, de sa prime jeunesse jusqu'à un âge avancé, eut un goût certain pour la gent féminine, et avait déjà encouru quelque danger en la matière. Or le jeune homme d'alors fut d'abord intimidé, raconte-t-il, par la jeune fille pudique qui posa pour Armide, même si ensuite sa timidité s'estompa :

Chi avesse veduto questa giovane, bella di assieme e di forma, di soave fisionomia con capelli nerissimi, e occhi cerulei, dell'età di 19 anni, leggere l'uffizio della Madonna ed altre orazioni intanto che posava, e specialmente quando poteva avere libere le mani da tenere il libro, ne sarebbe rimasto stupito, e io pure lo ero. Anzi rispettavvo questo suo contegno, mi guardavo dall'offenderlo in nessuna maniera.

Ma a poco a poco, durante il riposo, leggevo anch'io sullo stesso libro ; non posso dire che cosa sarebbe avvenuto se tante riflessioni non mi avessero trattenuto dalla tema di dover render conto di qualche cosa di cui io non voleva essere accusato.

Però da qualche giorno in poi i riposi erano un poco più lunghi...²⁵

Néanmoins la pose réservée et chaste d'Armide, la délicatesse de Renaud qui, éperdu, semble à peine oser la toucher, et l'atmosphère timide et retenue qui enveloppe l'ensemble reflètent assez bien les conditions de travail et l'émotion du jeune peintre²⁶. Ajoutons que si, pour être plus proche du texte sans doute, et en raison de certains canons classiques de la beauté, Armide a les cheveux blonds et non « nerissimi » comme la jeune modèle, le profil de Rinaldo, aux cheveux bouclés et bruns (et non blonds comme ils le sont chez le Tasse) et à la barbe légère est très probablement un autoportrait du jeune peintre, l'un des nombreux

²⁴ C'est là l'un des extraordinaires pouvoirs secrets de la peintre d'Hayez. Le célèbre *Baiser* de la Galleria Brera, pour celui qui le contemple de près, dans le musée, n'est pas chaste du tout, en dépit des vêtements très 'couvrants' des deux personnages.

²⁵ *Le mie memorie*, cit., p. 75.

²⁶ F. Mazzocca commente ainsi l'histoire : « L'aneddoto è rivelatore di un atteggiamento etico nuovo, quasi il giovane artista avesse voluto accostarsi, dopo le prime gravi intemperanze erotiche, alla casta condotta di vita dei Nazareni [cf. note 13], che costituivano già la presenza di maggior rilievo nella Roma di quegli anni » (*Hayez*, a cura di Maria Cristina Gozzoli e Fernando Mazzocca, cit., p. 63).

autoportraits qu'il se plut à semer dans ses tableaux jusqu'aux dernières années de sa carrière²⁷.

De ce fait, Carlo et Ubaldo sont de méchants intrus. Le portrait qu'en dresse le Tasse au chant XIV est d'ailleurs chargé de connotations froides et dures. Leurs multiples expériences et leur âge mûr, indices positifs de vertu et d'endurance pour le poète, peuvent être perçus par un jeune lecteur comme des signes contraires d'inhumanité. Ne viennent-ils pas troubler le bonheur de deux amoureux pour leur parler de devoirs et de guerre ? Ne sont-ils pas les figures ennuyeuses du père et du précepteur ?

Carlo est danois et a demandé à être chargé de l'expédition en compagnie d'Ubaldo, lui aussi chevalier plein d'expérience pour avoir parcouru toutes les parties du monde, « da i più freddi cerchi [...] agli Etiopi accesi » (§ 28, vv. 219-220).

Au chant XVI, les voici dans le jardin enchanteur de la magicienne. La séduction du site n'a aucun effet sur eux :

Fra melodia sì tenera, fra tante
vaghezze allettatrici e lusinghiere,
va quella coppia ; e rigida e costante
sé 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. (§ 17, vv. 129-136)

Le jeune Hayez a admirablement représenté la scène, mais de son point de vue à lui, par une lecture linéaire du texte qui ne tient pas compte des implications morales et de la mission 'oubliée' du jeune guerrier chrétien. L'un bardé de son casque et de sa cuirasse aux reflets métalliques, le visage renfrogné et barbu, agrippé à un tronc « tra fronde e fronde », tout occupé à plisser les yeux pour mieux voir ce qu'il croit voir et voit en effet, reproduisant symétriquement de sa main droite contre l'écorce le geste de Renaud caressant la cuisse de sa « diletta », l'autre casqué, cuirassé, brandissant de sa main droite la baguette magique donnée par le vieillard d'Ascalon (alors qu'Armide, symétriquement vaincue par l'amour, laisse nonchalamment pendre entre ses doigts la cordelette du miroir), ce sont bien les raides et austères trouble-fête endurcis évoqués par le poète. Loin d'apparaître comme porteurs de salut pour Renaud et pour la Ville sainte, ils semblent plutôt – le barbu surtout²⁸ – deux dangereux voyeurs.

Scène intime dans un jardin

C'est à travers leurs yeux et en suivant leur itinéraire que le Tasse décrivait l'île de la magicienne. Au chant XIV, le vieillard d'Ascalon expliquait à Carlo et à Ubaldo que le jardin merveilleux était entouré d'un mur circulaire semblable à un labyrinthe (« Dentro è di muro inestricabil cinto / che mille torce in sé confusi giri », § 76, vv. 601-602) et annonçait :

²⁷ Nous connaissons ses traits par quelques autoportraits présentés ou connus comme tels. Il est le jeune homme de seize ans du *Gruppo di famiglia* (Treviso, Museo Luigi Bailo, 1807), il est au centre des *Cinque figure maschili* de 1827 (coll. privée), il se glisse dans *I profughi di Parga* (1832, Brescia, Pinacoteca Tozzomartinengo), etc. Un exemple d'auto-insertion célèbre : le visage de Marin Faliero (*Gli ultimi momenti del Doge Marin Falier*, 1867, Milan, Brera) est celui d'un Hayez de 76 ans.

²⁸ La barbe de Carlo et Ubaldo (chez Hayez, de l'un des deux seulement) est un motif récurrent des différents tableaux représentant cette scène.

quivi in *grembo* a la verde erba novella
giacerà il cavaliero e la donzella. (§ 76, vv. 607-608)

Au chant XVI, les deux guerriers le constataient :

Tondo è il ricco edificio ; e nel più chiuso
grembo di lui, ch'è quasi centro al giro,
un giardin [...]
d'intorno inosservabile e confuso
ordin di loggie i demòn fabbri ordiro ;
e, tra le oblique vie di quel fallace
ravvolgimento, impenetrabil *giace*. (§ 1, vv. 1-8)

Hayez représente l'enceinte du palais, dans la trouée lumineuse, comme une blanche colonnade surmontée de statues²⁹. La confusion évoquée dans le texte a fait place à une élégante architecture néoclassique. On remarque, dans les deux passages cités ci-dessus, la présence du mot « *grembo* » et du verbe « *giacere* » ; dans la citation précédente apparaissait déjà le mot « *grembo* » et le verbe *giacere* était implicite (« *egli è in grembo a la donna, essa a l'erbetta* »). Les connotations intimes liées à ces deux termes récurrents ont leur traduction picturale dans le lieu clos, vert, sombre et humide où s'embrassent les deux amants : un lieu hors du temps, comme antérieur à la vie. Le ciel bleu, dans la trouée, n'occupe qu'une toute petite partie de la toile, et l'étendue d'eau paisible, qui isole encore davantage le couple de l'espace des deux guerriers, renforce l'impression de protection.

Comme le jardin de Vénus décrit par Politien dans les *Stanze per la giostra*, le jardin d'Armide décrit au chant XVI par le Tasse est un composé d'eaux stagnantes ou vives, de petites collines ensoleillées et de vallées ombragées, de toutes sortes d'arbres, de plantes, d'herbes, de fleurs, de fruits, où les saisons se mêlent (fleurs et fruits se côtoient sur les arbres), le tout dans un élégant désordre qui semble naturel. Le murmure de l'eau et celui de la brise s'unissent aux chants des oiseaux : le perroquet invite à jouir de la belle jeunesse, tandis que les colombes, les plantes, tout le jardin en somme, lui répondent et, frémissants, exhalent des soupirs amoureux.

Le jardin représenté par Hayez est beaucoup plus sobre et 'vraisemblable', même s'il relève néanmoins du *locus amœnus*. Le peintre s'inspira probablement de décors naturels, des alentours de Rome et de la campagne de Tivoli où il fit un séjour d'études prolongé, en compagnie d'autres jeunes artistes³⁰. En effet, ni oiseaux, ni fruits, ni fleurs aux arbres – les seules fleurettes visibles sont celles, timides et discrètes, de l'angle inférieur gauche du tableau – mais une belle harmonie de verts déclinée par les saules qui plongent les pointes de leurs branches dans l'eau, les fougères, les sureaux à gauche, le grand chêne sombre derrière le couple, autour duquel s'enroule le lierre, le pin parasol dans la trouée de lumière. Un décor 'naturel' propice aux amours, dans lequel il n'est pas nécessaire de représenter d'exotiques habitants des bois : l'art du peintre nous fait deviner les bruits d'une forêt.

²⁹ Observons que l'arrondi de la colonnade met le jardin, conformément au texte, à l'intérieur de l'enceinte du palais. Alors que les gravures de Bernardo Castello, par exemple, ou même l'*Armide* de Tiepolo (Chicago, Art Institute) placent l'édifice rond à l'intérieur du jardin, derrière les deux amants.

³⁰ « Ma in quel tempo che mi sono trattenuto a Tivoli, non rimasi in ozio ; mi sono messo a studiare il paese, trovandomi in luogo così adatto a ciò e trovandomi nella stessa abitazione di Verstappen, prussiano, e Chauvin, francese, due celebri pittori paesaggisti, e emuli del famoso Voogd, il quale veniva spesso anche lui ad approfittare delle bellezze di quella natura. » (*Le mie memorie*, cit., p. 69).

Et dans ce « grempo », que voient les deux guerriers de la toile ? Deux amoureux en train de mettre en pratique la chanson de la rose entonnée par le perroquet du Tasse (« cogliam d'amor la rosa : amiamo or quando / esser si puote riamato amando », § 15, vv. 119-120). Toutefois, le moment que le jeune peintre a choisi de représenter n'est pas exactement celui décrit par le poète.

Dans la *Jérusalem*, les deux guerriers ont d'abord été alertés par la force des soupirs amoureux, puis ils ont vu le couple s'ébattre, Armide les cheveux défaits, Renaud tout alangui après l'effort. Une Armide ensorceleuse qui « langue per vezzo » et sur le visage de laquelle « scintilla un riso [...] tremulo e lascivo » (§ 18). Puis encore des baisers mêlés de fervents jeux de regards :

Ei nel grempo molle
le posa il capo, e 'l volto al volto attolle ;

E i famelici sguardi avidamente
in lei pascendo, si consuma e strugge. (§ 18-19)

Suit la célèbre scène du miroir : Armide se recoiffe devant le miroir tenu par Renaud et contemple sa propre beauté ornée de fleurs, tandis que Renaud contemple Armide et la supplie de se mirer dans ses yeux, témoins plus fidèles de sa beauté que ne l'est le miroir.

Dans le tableau d'Hayez, Armide est déjà bien dénudée (elle a même ôté la belle ceinture ensorceleuse que pourtant, écrit le Tasse § 24, même nue elle n'enlève jamais), mais elle n'est pas encore décoiffée. Pas de fleurs ni de bijoux ne viennent orner les deux amants (hormis les perles nacrées de la coiffure d'Armide). La belle n'arbore pas de sourire lascif, elle n'exhibe aucun « langore ». Quant à Renaud, il semble timide, allongé près d'elle, comme hypnotisé. Néanmoins, le pinceau d'Hayez a fidèlement (trop ?) reproduit l'attraction irrésistible éprouvée par le jeune homme, les yeux fixés sur les pupilles de sa bien-aimée, laquelle semble ne pas oser le regarder (rien à voir avec la coquetterie et le jeu décrits par le Tasse autour du miroir). La position inconfortable du jeune homme, le cou tordu dans la tentative d'attirer un regard pourrait d'ailleurs avoir été inspirée de la figure de Thétis suppliant Jupiter, peinte par Ingres à Rome ou à Tivoli à la même époque³¹. Sans doute faut-il voir, dans cette sorte d'emphase, la volonté d'exprimer au mieux la passion du héros et de la rendre manifeste et immédiatement lisible au spectateur³².

Le miroir, « ministro ai misteri d'amor », est présent, mais il n'est pas accroché, comme chez le Tasse, à la ceinture de Renaud (ou d'Armide³³), et Armide ne s'y mire pas. Malicieusement le jeune peintre y a représenté en reflet... le bas du dos de la belle.

Hayez a donc décalé l'épisode – rendant le regard de Carlo et Ubaldo d'autant plus voyeur et profanateur qu'ils s'apprêtent en somme à assister à la totalité de la scène – tout en y insérant malgré tout, interprété à sa façon, l'épisode du miroir. Et il en a fait plus la première rencontre érotique de deux amoureux timides que la scène charnelle de deux experts en amour.

Enfin le jeune peintre a introduit dans le tableau, autour de Renaud, des emblèmes guerriers dont il n'est pas encore question à cet endroit de la *Jérusalem*. En effet, quand il est

³¹ La grande toile *Jupiter et Thétis* se trouve au musée Granet d'Aix-en-Provence. Elle est datée de 1811. Ingres fit partie des peintres qui étudièrent et travaillèrent à Tivoli avec Hayez.

³² Cf., à ce sujet, la très belle exposition présentée à Parme au cours de l'été 2001 : *La tempesta del mio cor. Il gesto del melodramma dalle arti figurative al cinema*. Cf. notamment, dans le catalogue (a cura di Giovanni Godi e Carlo Sisi, Milano, Mazzotta, 2001, 198 p.), l'article de Carlo Sisi, *Passioni dipinte* (pp. 73-84).

³³ Cf., dans ce volume, la contribution de Perle Abbrugiati sur l'énigme des vers correspondants de la *Jérusalem*.

dans le jardin d'Armide, Renaud n'a plus ses armes (sauf l'épée, « inutile ornamento », § 30, v. 239). Leur présence témoigne d'un regroupement de deux passages du poème, ordonnés allégoriquement dans cette scène pour une juste lecture du tableau³⁴. En effet, chez le Tasse, ce n'est que plus tard, quand Carlo et Ubaldo l'auront emmené avec eux hors de l'île, que Renaud trouvera, par enchantement, de quoi s'armer. Le poète raconte, au chant XVII, que les trois hommes, parvenus, de nuit, sur les côtes de la Palestine, aperçoivent un point lumineux. Ils s'approchent et voient, accrochés au tronc d'un arbre, un casque et un bouclier :

Veggiono a un grosso tronco armi novelle
in contra i raggi de la luna appese ;
e fiammegiar più che nel ciel le stelle
gemme ne l'elmo aurato e ne l'arnese,
e scoprono a quel lume imagin belle
nel grande scudo in lungo ordine stese. (§ 58, vv. 457-462)

Dans le tableau d'Hayez, les armes sont déjà là (s'y ajoute même la cotte de maille) : comme au chant XVII, le casque est accroché à la branche coupée du grand chêne, et il scintille de toutes ses dorures finement ouvragées. Le bouclier doré, par contre, n'offre pas d'images ciselées d'illustres généalogies. Sa surface lisse et brillante s'intègre élégamment dans le camaïeu jaune-orangé-brun du sol, et la pureté de sa ligne s'accorde à la sobriété de l'ensemble de la toile. Elle anticipe aussi, par l'effet de miroir qu'elle consent (on y distingue le reflet du pied d'Armide), le futur stratagème de Carlo et d'Ubaldo qui, au moyen d'un bouclier de diamant, vont confondre et humilier le jeune homme. Comme il a été dit lors de la première description du tableau, ces armes suspendues, d'où ressort aussi la couleur doré-cuivré du glaive, peuvent évoquer l'épée de Damoclès : l'irruption toute proche des deux soldats dans le bonheur des jeunes gens. Mais elles signifient aussi que Renaud n'est pas totalement dévirilisé. D'ailleurs le jeune peintre, qui, avons-nous dit, s'est très probablement auto-portraituré, ne s'est pas efféminé autant que le décrit le poète. Il n'a pas de bijoux, il n'est pas luisant de parfums.

Miroirs

Enfin, il convient de souligner une autre belle qualité de ce tableau : les merveilleux jeux de miroir dont il est parsemé. Analysant le passage correspondant du poème, Beatrice Rima a montré à quel point les effets de miroir décrits par l'auteur avaient leur pendant au niveau des termes employés : jeux de rimes, échos, assonances, anagrammes, répétitions... Et bien sûr elle a analysé les jeux de regards et de miroirs dont ce chant XVI (mais aussi le chant XX, symétrique) sont parsemés³⁵. De même Gianni Venturi a montré en quoi Armide était elle-même le miroir du paysage, un miroir aux multiples facettes, un « paysage au miroir », et a souligné le centrage extrême de la disposition de la scène (palais circulaire au centre de montagnes, jardin au centre du palais, amoureux au centre du jardin, Armide au creux de l'herbe, Renaud sur le sein d'Armide, visage d'Armide dans le miroir, yeux de Renaud dans

³⁴ Le critère aristotélicien de l'unité de lieu, de temps et d'action, auquel tenaient tant les théoriciens de l'*Ut pictura poesis*, n'est que rarement applicable en peinture, et, comme l'explique R. W. Lee dans l'ouvrage déjà cité, il est absurde.

³⁵ Beatrice Rima, *Lo specchio e il suo enigma. Vita di un tema attorno a Tasso e Marino*, Padova, Antenora, 1991, 285 p.

les yeux d'Armide...)³⁶. Nous n'irons pas jusqu'à dire que les effets de miroir sont identiques et aussi riches chez Hayez ; ils méritent néanmoins d'être signalés.

Outre les symétries nombreuses et rigoureuses dans la composition du tableau, dont il a déjà été question plus haut, et qui sont des formes de jeux de miroir, outre le fait que le miroir suppose l'idée de contemplation et que les deux guerriers contemplent de leur cachette un couple admirable, il convient de relever les multiples effets de miroir ménagés par le jeune peintre. Miroir de la trouée lumineuse où se dessinent de fines et élégantes colonnes qui semblent irréelles. Miroir de l'étendue d'eau tranquille qui sépare les deux couples et reflète les feuillages des arbres qui la bordent. Miroir des casques et des cuirasses sur lesquels la lumière fait jouer ses reflets. Le (vrai) miroir que tient Armide reflète le bas de son dos et un pan de ses voiles. Dans le bouclier doré se reflète le pied de la belle (peu après, entre les mains de Carlo et d'Ubaldo, il reflétera peut-être le visage du jeune Croisé). Miroir, enfin, des yeux de la jeune femme : Renaud, fasciné, veut se mirer dans les yeux de sa bien-aimée et comme s'anéantir en elle³⁷. Tout le décor, par ces jeux de reflets, suggère l'amour dans lequel se fondent les amants, illustrant les beaux vers du Tasse :

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. (§ 16, vv. 125-128)

Eux-mêmes irradiant la beauté de l'amour. Et l'enroulement du cadre de verdure humide tout autour d'eux forme le « grembo » idéal de cette scène intime où le peintre, offrant une nouvelle preuve de sa capacité à exécuter de beaux nus masculins (après *Paride* et *L'atleta*, exécutés en 1811 et 1813), donne ici une première preuve de sa virtuosité dans l'exécution de merveilleux nus féminins³⁸.

Annoncé par des lettres enthousiastes de Canova alors qu'il était en voie d'achèvement, le tableau, après avoir été exposé avec succès au Palazzo Venezia de Rome, fut envoyé à l'Accademia de Venise. Il y fut accueilli avec les éloges que l'on imagine. Peut-être avait-il été trop célébré d'avance, et la réalité déçut-elle certain examinateur, si de très légères critiques furent formulées³⁹. Le jeune peintre obtint néanmoins la quatrième année d'« alunnato » qu'il brigait. La toile de *Renaud et Armide* demeure aujourd'hui propriété jalouse de l'institution qui est devenue, depuis, le plus grand musée de Venise, et il est bien dommage que, placée dans un « deposito » après avoir été prêté quelques années à la Galleria d'Arte Moderna de la ville, elle ne soit pas à nouveau exposée au public.

Œuvre de jeunesse, certes, mais œuvre prometteuse, si aucun des ouvrages consacrés à son auteur n'omet de la mentionner et d'en offrir une image en couleurs. On ne saurait

³⁶ Gianni Venturi, *Armide ou le paysage au miroir*, in *La Jérusalem du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet*, cit., pp. 229-249.

³⁷ « Nel Tasso della *Gerusalemme liberata* (16-17-23), l'atto del reciproco sguardo permette agli eroi di rispecchiarsi l'un l'altro, in modo tale che Rinaldo si annulla riflettendosi negli occhi incantatori di Armida, mentre la figura di lei cresce progressivamente specchiandosi nel vetro che lui le regge, nel cuore dell'amante, nel proprio volto e nel cielo stesso ; ed estendendo la sua presenza all'infinito, fino a raccogliere in sé l'intero universo nel quale Rinaldo è imprigionato », écrit Beatrice Rima à propos des strophes correspondantes du chant XVI (*Op. cit.*, p. 106).

³⁸ Cf. plus tard : *Maddalena* (1825), *Bagno di ninfe* (1831), *Ruth* (1835), *Betsabea al bagno* (1834), *Odalisca sdraiata* (1829), *Bagnante* (1859).

³⁹ « qualche piccolo neo, ma poche macchie non oscurano il sole » écrivait Antonio Diedo (cité in *Dal mito al bacio*, cit., p. 72).

prétendre qu'un jeune peintre de vingt ans travaille avec la maestria d'un maître chevronné. Et pourtant son *Armide*, si émouvante et nouvelle dans l'interprétation littérale juvénile qu'il en a proposé, n'a rien à envier à celles de ses prédécesseurs. C'est une belle composition colorée et touchante, sensuelle avec mesure, et prometteuse de bien d'autres charmes, puisqu'y est amorcé le premier des trois 'baisers' qui officiellement scandent la carrière du peintre⁴⁰, annonçant avec bonheur le tendre enlacement de *Roméo et Juliette* (1823) et précédant de quarante-cinq années, fleuron de la Galleria Brera de Milan, le sublime *Baiser* (1859) du patriote à sa fiancée.

⁴⁰ Car il existe aussi toute une partie 'privée', comme le démontre le catalogue de dessins publié par F. Mazzocca, *Hayez privato (Arte e passioni nella Milano romantica)*, Torino-Londra, Umberto Allemandi, 1997, 111 p.