



HAL
open science

L'enargeia chez Ronsard : une poétique de la fantaisie (1555-1560)

Agnès Rees

► **To cite this version:**

Agnès Rees. L'enargeia chez Ronsard : une poétique de la fantaisie (1555-1560). Camenae, 2010, L'imagination / la fantaisie de l'Antiquité au XVIIe siècle. Textes édités par Nicolas Corréard, Alice Vintenon et Christine Pigné, 8. hal-03038042

HAL Id: hal-03038042

<https://hal.univ-reims.fr/hal-03038042v1>

Submitted on 7 Jan 2022

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.

Agnès REES

L'ENARGEIA CHEZ RONSARD : UNE POÉTIQUE DE LA
FANTASIE (1555-1560)

Parmi les poètes de la Pléiade, c'est sans doute chez Ronsard que la « fantaisie » poétique trouve son expression la plus vaste et la plus variée. De nombreuses études se sont déjà intéressées à cet aspect de l'œuvre ronsardienne : pour ne citer que les travaux qui traitent exclusivement de la « fantaisie », nous mentionnerons ceux de Michel Dassonville¹, de Jerry C. Nash² et de Richard Crescenzo³ ; les études plus ponctuelles de Françoise Joukovsky⁴ et d'Hélène Moreau⁵, portant plus spécifiquement sur les *Hymnes* ; très récemment, enfin, l'important ouvrage de Christine Pigné, consacré à la question de l'imagination et de la fantaisie chez Ronsard⁶. S'intéresser à la « fantaisie » chez Ronsard revient à s'interroger sur une notion complexe et largement polysémique, qui peut être connotée positivement ou négativement, et qui recouvre aussi bien le pouvoir créateur de l'invention poétique que les excès parfois inquiétants d'une imagination soumise au pouvoir du songe, au délire de l'opinion, et portée au « fantastique » ; il s'agit, en somme, de rendre compte des emplois de la « fantaisie » et de la variété de ses manifestations. Nous nous proposons de nous intéresser plus particulièrement au rapport entre *enargeia* et *fantaisie* (ou *fantasie*) chez Ronsard⁷. Déjà attestée chez Homère, la notion d'*enargeia* connaît l'un de ses premiers emplois rhétoriques avec la *Poétique* d'Aristote ; dans les traités de rhétorique grecs et latins, particulièrement chez Quintilien, elle désigne une qualité du discours qui consiste à représenter un personnage, une scène ou un objet de manière si vivante et si détaillée que l'auditeur croit le voir se déployer sous ses propres yeux (*ante oculos*)⁸. Au XVI^e siècle, la

¹ M. Dassonville, « Ronsard et le fantastique », *Ronsard et l'imaginaire*, éd. M. Dassonville, Firenze, Olschki, 1986, p. 265-280.

² J. C. Nash, « Fantastiquant mille monstres bossus » : Poetic Incongruities, Poetic Epiphanies, and the Writerly Semiosis of Pierre de Ronsard », *Romanic Review*, 84, n°2, 1993, p. 143-162.

³ R. Crescenzo, « Ronsard, poète 'fantastique' ? », *Op. Cit.*, 9, 1997, p. 41-47.

⁴ F. Joukovsky, « Ronsard 'fantastique' dans les *Hymnes des Saisons* », *Ronsard et l'imaginaire*, p. 115-142.

⁵ H. Moreau, « Les Daimons, ou de la Fantaisie », *Autour des Hymnes de Ronsard*, Paris, Champion, 1984, p. 215-242.

⁶ C. Pigné, *De la Fantaisie chez Ronsard*, Genève, Droz, 2009.

⁷ Comme le rappelle C. Pigné, *De la Fantaisie...*, p. 20, les deux graphies « fantaisie » et « fantasie » coexistent chez Ronsard. Voir aussi la concordance établie par A. E. Creore, *A Word-Index to the Poetic Works of Ronsard*, Leeds, Maney & Son Ltd, 1972.

⁸ Quintilien, *Institution oratoire*, VI, 2, 29-32. Sur cette notion, voir aussi les travaux de P. Galand-Hallyn, notamment *Le Reflet des Fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994, et *Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans-Caen, Paradigme, 1995.

notion d'*enargeia* est récupérée par les arts poétiques de langue latine et italienne et peu à peu appliquée aux catégories poétiques, désignant la qualité d'une description particulièrement vivante et détaillée, qui « donne à voir » son objet et renforce le pouvoir « illusionniste » de la poésie. Si les auteurs français ne recourent que rarement à la notion même d'*enargeia* ou au concept francisé d'*energie*, la poétique de la description vivante et détaillée, de la « vive représentation », occupe une place de première importance chez les poètes de la Pléiade, désireux d'élaborer une langue poétique aussi expressive que celle d'Homère ou de Virgile. L'*enargeia* constitue l'une des particularités de la poésie ronsardienne, caractérisée par l'ampleur tout à fait inédite de ses descriptions. La description constitue en effet, chez Ronsard, un lieu d'expression privilégié de la liberté créatrice chez un poète soucieux d'égaliser son œuvre à la poésie homérique et virgilienne, mais aussi, dans un contexte d'émulation avec les arts visuels, de rivaliser avec la fantaisie artistique d'un peintre ou d'un sculpteur. Par la variété et la richesse de ses descriptions, l'*enargeia* ronsardienne constitue en effet un espace de liberté poétique qui rend possible tant la représentation de la « fantaisie » de l'auteur, à travers des scènes mythologiques ou des descriptions d'œuvres d'art imaginaires, que la transcription poétique des « fantasmes » du poète. Ce sera l'objet de notre contribution que d'étudier les liens entre la poétique de l'*enargeia* et les multiples formes de la « fantaisie » ronsardienne. Notre étude privilégiera les deux recueils d'*Hymnes* de Ronsard, publiés en 1555 et en 1556, ainsi que quelques autres longs poèmes publiés entre 1555 et 1560 : les *Meslanges* de 1555, le *Second Livre des Meslanges* et les *Poèmes* de 1560. En délimitant notre corpus par une période plutôt que par un genre, nous espérons montrer comment évolue la notion de *fantasie* chez Ronsard, dans un moment de « transition » poétique. Comme l'a montré de façon très éclairante Olivier Pot⁹, les poèmes des années 1554-1555, contemporains de la *Continuation des Amours*, témoignent d'un nouveau rapport à l'imaginaire poétique : au premier livre des *Amours* (1552), qui mettaient en scène une poétique de la « fureur » caractérisée par la description des « visions » inspirées du poète, succède une poésie qui dénonce les illusions et le leurre des images. La fantaisie ronsardienne s'enrichit alors de toute une série de significations qui modifient le rapport entre poésie et réalité ; elle se traduit par la mise en scène des fantasmes et des chimères suscitées par une imagination susceptible, déjà, d'être aussi « maîtresse d'erreur et de fausseté ». A partir des années 1560, alors que les querelles religieuses prennent une place grandissante dans les œuvres de Ronsard, le doute porté sur l'imagination se trouve renforcé par la condamnation du « monstre opinion » qui figure les erreurs et les positions considérées comme « hérétiques » des tenants d'une religion nouvelle. La poétique descriptive s'en trouve considérablement modifiée. C'est donc entre ces deux moments de la poésie ronsardienne, à mi-chemin entre la fantaisie tantôt inspirée, tantôt légère des premiers recueils, et l'inquiétude « fantastique » des années 1560, que nous souhaitons poser la question du rapport entre poésie et fantaisie chez Ronsard. Nous verrons comment se traduit chez Ronsard le lien étroit établi dès l'Antiquité entre *enargeia* et *phantasia*, avant d'étudier plus précisément les manifestations de la fantaisie poétique de

⁹ O. Pot, *Inspiration et mélancolie. L'épistémologie poétique dans les Amours de Ronsard*, Genève, Droz, 1990.

Ronsard, à travers la poétique de l'*ekphrasis* et des « ecstasiques descriptions »¹⁰ ; enfin, nous nous intéresserons à l'expression d'une *enargeia* « fantastique » et aux figures qui la représentent : monstres, chimères, « daimons » et autres « fantaumes ».

« TU RETIENS DES OYANS L'ARDENTE FANTAISIE » : *ENARGEIA* ET *PHANTASIA* CHEZ RONSARD

Depuis les traités de l'antiquité, les notions d'*enargeia* et de *phantasia* forment un couple étroitement lié. Dans le traité *De l'Âme* d'Aristote, la *phantasia* désigne la faculté de l'imagination qui « forme en nous des images » (*phantasmata*)¹¹. Les Stoïciens considèrent la *phantasia* comme une représentation qui s'impose au sujet de manière immédiate et certaine ; l'*enargeia* désigne alors la clarté ou l'évidence de la perception sensible, essentiellement visuelle, qui fonde une telle représentation¹². Redéfinie dans les traités de rhétorique comme une qualité de clarté, d'évidence et de vivacité du discours et plus spécifiquement de la description, qui consiste à imposer à la *phantasia* de l'auditeur ou du lecteur la représentation mentale de l'objet décrit, l'*enargeia* finit par devenir un élément distinctif de la poésie.

L'enargeia, marque d'élection de la « fantaisie » du poète

Chez Ronsard, l'*enargeia* poétique apparaît comme une marque d'élection de la *fantaisie* (au sens d'imagination ou *phantasia*) du poète : traduisant à la fois la clarté d'une représentation mentale et celle d'une qualité oratoire ou descriptive, elle apparaît comme une marque de la « fureur » divine qui habite le poète. La conception ronsardienne de la poésie se place là dans le prolongement des textes théoriques ou poétiques d'inspiration néo-platonicienne et ficinienne, qui définissent la poésie, à la suite des dialogues *Phèdre* et *Ion* de Platon, comme une activité d'ordre divin, qui fait du poète un intermédiaire entre la vérité divine et le monde des humains. A partir de sa lecture du *Phèdre*, Marsile Ficin fait de la poésie la première des quatre « fureurs » – poétique, mystique, prophétique et amoureuse – qui conduisent l'âme à la connaissance de l'Amour et à la contemplation de la souveraine beauté. Le commentaire de l'*Ion* contribue largement, quant à lui, à diffuser le mythe des poètes « divins », des premiers poètes qu'emportait une fureur sacrée, et l'image de la chaîne aimantée qui relie les dieux aux poètes, les poètes aux rhapsodes et ceux-ci aux autres mortels. Homère, le poète aveugle et clairvoyant, devient pour Ficin et ses émules néo-platoniciens le modèle du poète « divin », capable de « donner à voir » aux hommes, par sa poésie, les mystères du monde et de la nature qu'il ne perçoit qu'en imagination :

¹⁰ Ronsard, « Préface sur la *Franciade*, touchant le Poème heroïque », 1587 (publication posthume), *Œuvres complètes*, vol. XVI, éd. P. Laumonier, Paris, Société des textes français modernes, 1914-, p. 333. Nous reviendrons sur cette expression dans la suite de notre développement. Les citations de Ronsard seront toutes tirées de l'édition P. Laumonier, indiquée Lm, avec indication du volume et pagination.

¹¹ Aristote, *De l'Âme*, III, 3, 427b.

¹² Voir V. Goldschmidt, *Le Système stoïcien*, Paris, Vrin, 1953, et A. Zangara, *Voir l'Histoire. Théories anciennes du récit historique*, Paris, Vrin/EHESS, 2007.

Quelle divine pénétration a brillé en Homère, qui, aveugle et sans ressources, a conçu tant et de si grandes choses et les a chantées si excellemment que Platon affirme qu'il réunit en sa personne tous les arts tant humains que divins¹³.

Les textes théoriques et poétiques de Ronsard comptent Homère parmi les « poètes divins » et font à plusieurs reprises l'éloge de ses descriptions inspirées, modèle d'*enargeia* poétique.

Tu n'oublieras les comparaisons, les descriptions des lieux, fleuves, forêts, montagnes, de la nuit, du lever du Soleil, du Midi, des Vents, de la Mer, des Dieux et Déesses [...] te façonnant en ceci à l'imitation d'Homère, que tu observeras comme un divin exemple¹⁴.

L'une des acceptions de la « fantaisie » ronsardienne est donc largement tributaire de cette conception néo-platonicienne de la poésie : l'inspiration poétique imprime dans la « fantaisie » du poète le don de représenter des connaissances qui échappent aux autres hommes. C'est ce qu'exprime encore précisément une élégie du *Second Livre des Meslanges* de 1560 :

Ainsi nostre Ame sort quand nostre corps repose,
Comme d'une prison où elle estoit enclose,
Et en se promenant & jouant par les Cieux,
Son pais naturel, devise avec les Dieux:
Puis ayant bien mangé de la sainte ambroisie
Redevale en son corps pour le remettre en vie,
Qui pasmé sommeilloit, & qui soudain mouroit
Si l'ame à retourner trop long temps demouroit.[...]
Elle fait que les uns deviennent inventeurs
Des secrets plus cachez, les autres orateurs,
Les autres medecins : aux uns la poésie
Elle imprime du tout dedans la *fantasie*,
Et aux autres la loy, aux autres le pouvoir
D'un luth bien accordé les hommes emouvoir [...]¹⁵

Comme chez Ficin, ce passage décrit l'inspiration poétique comme le résultat d'un sommeil du corps et d'une élévation de l'âme. La « fantaisie » poétique apparaît ici comme l'objet d'une élection, le fruit d'un naturel d'exception qui nourrit le pouvoir d'invention du poète. À mi-chemin entre réceptacle passif des beautés célestes et imagination créatrice, la *fantasie* désigne alors cette disposition de l'âme qui pousse l'être vers le savoir et vers la poésie.

¹³ Marsile Ficin, *Théologie platonicienne*, vol. I, XIII, 3, éd. et trad. R. Marcel, Paris, Les Belles Lettres, 2007, p. 227 : « Quam divinum putas in Homero viguisse acumen, qui et caecus et inops tot et tanta percepit, tam egregie cecinit, ut cunctas in eum tum humanas tum divinas artes Plato asserat concurrisse ».

¹⁴ Ronsard, *Abbrégé de l'art poétique* (1565), Lm XIV, p. 15.

¹⁵ Ronsard, « Elegie », *Le Second Livre des Meslanges* (1560), v. 29-36 et 63-68, Lm X, p. 103-104.

L'élégie à Choiseul, publiée en 1556 à la fin du second livre des *Hymnes*, développait aussi l'idée d'une élection de la « fantaisie » du poète, opposée à la pauvreté d'invention de cette « tourbe inconnue / Des serfz imitateurs » qui peuplent selon Ronsard le monde littéraire français de son temps. L'éloge de la « fantaisie » du poète y prend encore des accents néo-platoniciens :

Chetifz ! qui ne sçavoient que nostre poésie
Est un don qui ne tombe en toute fantaisie,
Un don venant de Dieu, que par force on ne peut
Aquerir si le Ciel de grace ne le veut¹⁶.

La définition de la fantaisie poétique participe d'une dénonciation de la médiocrité poétique qui prépare *a contrario* l'éloge de Rémi Belleau, que Ronsard désigne dans ce poème comme le septième membre de sa « Pliade » et qui venait de publier ses *Petites inventions*, une série de petits poèmes descriptifs. Pour Ronsard, Belleau représente l'exemple d'un poète habité par une « docte fureur »¹⁷ ; l'excellence poétique est ainsi définie comme un bon équilibre entre l'inspiration et le travail poétique, la « fureur » et le savoir. C'est précisément cet équilibre qui définit la poétique de l'*enargeia* : dépositaire d'une vérité qui dépasse le reste des hommes, le poète doit la représenter et la faire revivre aux yeux des lecteurs sous une forme séduisante. C'est le sens de l'image du « manteau des fables » à laquelle recourt Ronsard dans un poème un peu plus tardif où il célèbre son maître Dorat, qui lui apprend comment « On doit feindre et cacher les fables proprement, / Et à bien déguiser la vérité des choses / D'un fabuleux manteau dont elles sont encloses »¹⁸. Nourrie par une forme supérieure d'inspiration, la « fantaisie » du poète se traduit par une poétique de l'*enargeia*, de la « vive description », où se manifeste de manière vivante et colorée le haut savoir du poète. L'*Abbrégé de l'art poétique* place ainsi l'invention poétique au croisement de l'inspiration et du pouvoir descriptif du poète :

L'invention n'est autre chose que le bon naturel d'une imagination concevant les Idées et formes de toutes choses qui se peuvent imaginer tant célestes que terrestres, animées ou inanimées, pour après les représenter, décrire et imiter¹⁹.

L'*enargeia* apparaît comme la marque distinctive d'une « fantaisie » qui rend le poète capable de concevoir l'essence des choses, les « Idées », et de les représenter sous un « manteau » de descriptions vives et variées.

L'enargeia agissante

¹⁶ Ronsard, « Elegie... à Chretophle de Choiseul », *Le Second Livre des Hymnes* (1556), v. 25-28, Lm VIII, p. 351

¹⁷ *Ibidem*, v. 52, p. 354.

¹⁸ Ronsard, « Hymne de l'Automne » (1564), v. 77-82, Lm XII, p. 50.

¹⁹ Ronsard, *Abbrégé de l'Art poétique français* (1565), Lm XIV, p. 13.

Signe électif de la fantaisie poétique, l'*enargeia* est donc aussi le moyen le plus efficace de toucher l'imagination, la *phantasia* de l'auditeur ou du lecteur. Le poète inspiré fait vivre par les mots le contenu de ses vers et agit sur son auditoire. C'est ce que traduit le compliment adressé à Lancelot Carle, au début de l'hymne des « Daimons » :

Qui pourroit bien narrer ta divine éloquence
Toute pleine de miel, qui a tant de puissance
Qu'elle ravist le cœur de l'homme, qui ne peut
Fuir, qu'il ne la suyve, en la part qu'elle veut ?
Mais qui pourroit compter de quelle poésie
Tu retiens des oyans l'ardente fantasie,
Soit qu'en nombres Latins il te plaise inventer
Je ne sçay quoi de grand, soit que faces chanter
Homere en nostre ryme [...] ²⁰

Cette définition de la *fantaisie* est à replacer dans une tradition rhétorique illustrée par le traité *Du Sublime* du Pseudo-Longin et par *l'Institution oratoire* de Quintilien. L'*enargeia* y est définie comme le meilleur moyen d'agir sur la *phantasia* de l'auditeur et de le rendre captif de l'orateur. Le vocabulaire du « ravissement » qu'utilise Ronsard dans le passage cité rappelle les propos du pseudo-Longin dans le traité *Du Sublime* : l'*enargeia* du poète ou de l'orateur suscite des « apparitions » (*phantasiai*) qui entraînent une violente émotion chez l'auditeur : « car si le nom d'apparition (*phantasia*) est communément donné à toute espèce de pensée qui se présente, engendrant la parole, maintenant le sens qui l'emporte est celui-ci : quand ce que tu dis sous l'effet de l'enthousiasme et de la parole, tu crois le voir et tu le places sous les yeux de l'auditoire »²¹ ; « l'apparition ne convainc pas seulement l'auditeur, elle le rend aussi esclave »²². Quintilien souligne à son tour la nécessité pour l'orateur de savoir émouvoir sa propre *phantasia* avant de pouvoir agir sur celle de l'auditeur : il lui faut d'abord se forger une « vision » mentale de la réalité que son discours va mettre en scène, pour mieux la représenter à l'auditeur. Aussi Quintilien propose-t-il de traduire le mot *phantasia* par celui, latin, de *uisio* :

Ce que les Grecs appellent *phantasia* (nous pourrions aussi bien l'appeler *uisio*), la faculté de nous représenter les images des choses absentes au point que nous ayons l'impression de les voir de nos propres yeux et de les tenir devant nous, quiconque aura bien pu le concevoir sera très efficace pour faire naître les émotions. [...] De là procédera l'*enargeia*, que Cicéron appelle *inlustratio* et *evidentia*, qui nous semble non pas tant raconter que montrer, et nos sentiments ne suivront pas moins que si nous assistions aux événements eux-mêmes²³.

²⁰ Ronsard, « Les Daimons », *Les Hymnes de P. de Ronsard...* (1555), v. 27-35, Lm VIII, p. 116-117.

²¹ Longin, *Du Sublime*, XV, 1, trad. J. Pigeaud, Marseille, Rivages, Petite Bibliothèque Rivages, 1991, p. 79. Sur la réception du traité *Du Sublime* en France au XVI^e siècle, avant sa traduction par Boileau en 1674, voir M. Fumaroli, « Rhétorique d'école et rhétorique d'adulte : remarques sur la réception européenne du traité *Du Sublime* au XVI^e et au XVII^e siècle », *RHLF*, 1986, n°86, 1, p. 31-51.

²² Longin, *Du Sublime*, XV, 9, p. 82.

²³ Quintilien, *Inst. Or.*, VI, 2, 29-32.

Cette conception des rapports entre *enargeia* et *phantasia* est développée dans un texte plus tardif de Ronsard, consacré aux « ecstasiques descriptions », qui désignent précisément ces représentations poétiques nées d'une « fantaisie » inspirée, productrice d'*enargeia* poétique :

Et davantage si tu lis ceste oraison indigee et farouche de Iarbas Jupiter son pere [...] et mille autres telles ecstasiques descriptions, que tu liras en si divin aucteur, lesquelles te feront poète, encores que tu fusses un rocher, t'imprimeront des verves, et t'irriteront les naïfves et naturelles scintilles de l'ame que des la naissance tu as receues, t'inclinans plus tost à ce mestier que à cestuy-la : car tout homme dès le naistre reçoit en l'ame je ne sçay quelles fatales impressions, qui le contraignent suivre plustost son Destin que sa volonté²⁴.

La lecture des descriptions chez les auteurs de l'antiquité nourrit l'inspiration du poète, s'imprime dans son imaginaire et le rend à son tour capable de toucher la fantaisie de ses lecteurs. Ronsard désigne ainsi le caractère agissant de l'*enargeia* poétique, qui entraîne la *phantasia* du lecteur en suscitant dans son esprit une « illusion de présence »²⁵.

« Docte fureur » et imagination « fantastique » : les errances de la fantaisie poétique

Toutefois, la *phantasia* du poète demande à être sans cesse contrôlée par le travail de l'écriture. La liberté de l'*enargeia* poétique ne saurait être illimitée, au risque de ne susciter, en fait d'« ecstasiques descriptions », que de grotesques et extravagantes « chimères ». Les Stoïciens distinguaient déjà la *phantasia*, représentation certaine imprimée dans l'esprit par la saisie d'un objet réel, et le *phantasticon*, représentation sans fondement qui produit dans l'imagination des visions faussées ou des hallucinations (*phantasmata*), qui ne s'observent que « chez les mélancoliques et chez les fous »²⁶. Les textes de Ronsard témoignent aussi parfois d'une certaine méfiance vis-à-vis des pouvoirs de l'imagination. Entre les poèmes marqués par l'expression d'une « fureur » poétique des années 1550-1552 et les publications des années 1555-1560, le rapport à la fantaisie marque une évolution, comme en témoignent les deux occurrences du verbe « fantastiquer » dans un sonnet des *Amours* de 1552 et dans une chanson de la *Nouvelle Continuation des Amours* (1556). Le premier extrait est tiré d'un poème adressé au peintre et poète Nicolas Denisot, auquel Ronsard d'effectuer le portrait de Cassandre en s'approchant d'une « Idée » divine de la beauté qu'il prendra pour modèle des beautés de la femme aimée :

Haulse ton aile, & d'un voler plus ample
Forçant des vents l'audace et le pouvoir,
Fay, Denisot, tes plumes esmouvoir,
Jusques au ciel où les dieux ont leur temple.

²⁴ Ronsard, « Préface sur la *Franciade*, touchant le Poème héroïque » (publication posthume, 1587), Lm XVI, p. 333.

²⁵ Nous empruntons cette expression à P. Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*.

²⁶ Selon Aëtius et Chrysippe ; voir V. Goldschmidt, *Le Système stoïcien*, p. 113 sq, et la note de J. Pigeaud dans Longin, *Du Sublime*, p. 136-141.

Là, d'œil d'Argus, leurs deitez contemple.
Contemple aussi leur grace, et leur sçavoir,
Et pour ma Dame au parfait concevoir,
Sur les plus beaux *fantastique* un exemple²⁷.

Le verbe « fantastiquer » désigne dans ce passage le fait d'imaginer un portrait sur le modèle divin : il est le fruit d'une intériorisation de l'Idée platonicienne du beau dont on considère désormais qu'elle peut être produite par le seul pouvoir de l'imagination²⁸. Dans le second extrait, tiré d'une variante du recueil de 1556, le verbe « fantastiquer » réapparaît dans un tout autre emploi :

Mais ma raison est si bien corrompue
Par une faulce imagination
Qui nuict & jour je la porte en la veue,
Et sans la voir j'en ay la vision.
Comme celuy qui contemple les nues
Fantastiquant mille monstres bossus,
Hommes, oiseaux & chimeres cornues,
Tant par les yeux nos esprits sont deceus²⁹.

Ronsard a ajouté le verbe « fantastiquer » à partir de l'édition de 1578, comme pour souligner les excès auxquels peut porter une imagination envahie par des perceptions faussées, des *phantasmata* ; le verbe « fantastiquer » est donc ici synonyme de « délirer ». La confrontation entre le sonnet de 1552 et la chanson de 1556 oppose ainsi la fantaisie produite par la « docte fureur » du poète ou de l'artiste inspiré, à l'exemple de Belleau ou de Denisot, et les délires du poète « fantastique » trompé par son tempérament mélancolique.

A partir des années 1555-1556, l'ambivalence du mot « fantastique » persiste dans les textes de Ronsard, désignant tantôt une imagination prophétique et visionnaire, tantôt au contraire les perceptions déformées d'une imagination malade. Le mot « fantastique » peut même être délibérément laissé dans l'incertitude, comme dans cette élégie de 1556 qui évoque l'astrologue Nostradamus, dont on ne sait si les prédictions « fantastiques » sont le fruit d'un savoir sacré ou d'une imagination dérégulée :

Ou soit que du grand Dieu l'immense eternité
Ait de Nostradamus l'enthousiasme excité,
Ou soit que le daimon bon ou mauvais l'agite,
Ou soit que de nature il ayt l'ame subite,

²⁷ Ronsard, *Les Amours de P. de Ronsard...* (1552), sonnet 106, v. 1-8, Lm IV, p. 104. Nous soulignons.

²⁸ Sur cette intériorisation progressive de « l'Idée » du beau et son assimilation à la faculté de l'imagination chez les artistes et les théoriciens de la Renaissance, voir Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. fr. H. Joly, Paris, Gallimard, 1989, ch. III : « La Renaissance », p. 63-93.

²⁹ Ronsard, *Nouvelle Continuation des Amours de P. de Ronsard...* (1556), « Chanson », v. 17-24 ; Lm VII, p. 278. Nous soulignons. Les trois derniers vers constituent une variante de l'édition de 1578. Le texte original donnait « Pour adviser mille formes là sus / D'hommes, d'oyseaux, de chimeres cornues / Et ne voit rien, car ses yeux sont deceuz ». Sur ce texte, voir l'article J. C. Nash, « Fantastiquant mille monstres bossus... ».

Et outre le mortel s'eslance jusqu'aux cieulx,
Et de là nous reedit des faicts prodigieux :
Ou soit que son esprit sombre et melancolique,
D'humeurs grasses repeu, le rende *fantastique*,
Bref, il est ce qu'il est : si est ce toutesfois
Que par les mots douteux de sa profette voix,
Comme un oracle anticque, il a des mainte année
Predit la plus grand part de nostre destinée³⁰.

Comme l'a montré Olivier Pot, la notion de fantaisie fait en effet l'objet chez Ronsard, à partir de 1555, d'une forte « médicalisation »³¹ : elle est peu à peu associée à une forme de mélancolie qui envahit la *phantasia* de perceptions déformées ; « fantastique » peut alors rimer avec « melancolique »³². L'imagination du poète « fantastique » dévoie la poétique de l'*enargeia* et engendre des monstres et des chimères poétiques. Dans l'*Abbrégé de l'art poétique* de 1565, Ronsard met en garde contre les inventions « fantastiques » produites par une imagination fiévreuse et dérégulée, fruit d'un tempérament « mélancolique » et « frenetique », qu'il oppose aux « grandes et belles inventions » de l'inspiration tempérée par l'art³³. Dans les textes plus tardifs, la notion de « vraisemblable », héritée de la *Poétique* d'Aristote, viendra préciser les exigences d'une poétique descriptive soumise non au bon vouloir du poète, mais au respect des règles de la *mimesis* et de la « commune opinion » des lecteurs. Les descriptions du *Roland Furieux* de l'Arioste, que Ronsard a abondamment imitées, n'en constituent pas moins pour lui le parfait contre-exemple de l'*enargeia* poétique :

Le Poëte s'arrête au vraysemblable, à ce qui peut estre, et à ce qui est desja receu en la commune opinion [...] non toutefois pour feindre une poësie *fantastique* comme celle de l'Arioste, de laquelle les membres sont aucunement beaux, mais le corps est tellement contrefaict et monstrueux qu'il ressemble mieux aux resveries d'un malade de fievre continue qu'aux inventions d'un homme bien sain³⁴.

C'est donc nourrie par l'inspiration poétique et contrôlée par le travail de l'écriture que la fantaisie du poète peut s'exprimer dans de longues et « ecstatiques » descriptions. Les descriptions des *Hymnes* manifestent la tension entre ces deux formes de la fantaisie ronsardienne : d'une part, l'imagination inspirée du poète poussé vers la plus haute forme de savoir ; de l'autre, une forme de fantaisie plus créatrice mais aussi plus capricieuse, soumise à l'imagination poétique.

³⁰ Ronsard, « Elegie à Guillaume des Autels gentilhomme charrolois », v. 175-186, *Les Poèmes* (1560), Lm X, p. 358-359.

³¹ O. Pot, *Inspiration et Mélancolie*, p. 188-189.

³² Ronsard, « Chanson », v. 69-72, *Nouvelle Continuation*, Lm VII p. 280.

³³ Ronsard, *Abbrégé de l'art poétique* (1565), Lm XIV, p. 13.

³⁴ Ronsard, « Au Lecteur », *La Franciade* (1572), Lm XVI, p. 4.

LES « ECSTATIQUES DESCRIPTIONS » : *EKPHRASIS* ET FANTAISIE POÉTIQUE DANS LES *HYMNES* DE 1555-1556

L'hymne désigne à l'origine un chant solennel à la louange du divin et de l'ordre du monde. Étroitement associé à une forme de célébration religieuse, il ne se prête pas particulièrement à l'expression de la fantaisie poétique. Or, avec l'hymne ronsardien, on a bien affaire à une parole d'éloge, mais celle-ci célèbre moins le dieu créateur que les « merveilles » de la création, la nature et les *naturalia*, sur le modèle, notamment, des *Hymni Naturales* de Marulle³⁵. C'est précisément dans ce décalage, ou plutôt dans cette « réinvention »³⁶ de la forme traditionnelle de l'hymne que peut s'exprimer la fantaisie descriptive du poète.

Le « fabuleux manteau » des Hymnes : fantaisie descriptive et « merveille » poétique

Dans les deux recueils d'hymnes de 1555 et 1556, l'éloge des *naturalia* prend volontiers la forme de l'allégorie ou de l'anthropomorphisme qui favorisent les récits fabuleux et les descriptions, sans leur sacrifier la dimension étiologique de la poésie. Ainsi, l'« Hymne des Astres » explique comment Jupiter fixa les Astres dans le ciel et leur confia les destinées humaines pour les récompenser de leur aide dans son combat contre les Géants. Dans toute la première partie du poème, la célébration des mystères du monde emprunte alors la voie détournée du récit mythologique, narratif avec force détails le combat de Jupiter et des Astres contre les Géants. Le désir de concilier la fonction encomiastique de l'hymne et le plaisir du lecteur se résout dans le recours à l'*enargeia*³⁷. Dans l'« Hymne de l'éternité », en 1556, la parole d'éloge prend la forme d'une triple allégorie qui figure tour à tour l'Éternité, la Puissance et la Jeunesse, présentant au lecteur une succession de portraits dont le premier confine même à un début d'*ekphrasis* avec la description du manteau de l'Éternité,

... un manteau coloré
De pourpre rayé d'or, duquel la bordure
De tous costez s'esclatte en riche pierrerie³⁸.

Comme le souligne Véronique Denizot, cette figuration anthropologique d'entités abstraites ou d'éléments naturels est le ressort d'une transformation des *naturalia* en *mirabilia*³⁹, qui passe notamment par la pratique descriptive : l'*enargeia* assure l'éblouissement

³⁵ Sur ce point, voir V. Denizot, « *Comme un soucy aux rayons du soleil* ». *Le jeune Ronsard. Une poétique de la merveille (1550-1556)*, p. 153-172, et la thèse de N. Lombart, *Réinventer un « genre » : l'hymne dans la poésie française de la Renaissance (1500-1610)*, Montpellier III, 2004, résumée dans *L'Information littéraire*, 2005/2, p. 33-39. N. Lombart montre comment les *Hymnes* de Ronsard opèrent à la fois une « resémantisation » de la notion d'hymne et explorent les possibilités de louange offertes par ce « genre », dans « sa triple dimension d'admiration du monde, de contemplation du mystère divin et d'exhortation à la "vertu" » (« Réinventer un genre... », *L'Information littéraire*, p. 37).

³⁶ Selon l'expression que suggère N. Lombart, « *Réinventer un genre...* ».

³⁷ Ronsard, « Hymne des Astres », *Les Hymnes de P. de Ronsard...* (1555), Lm VIII, p. 150-153.

³⁸ Ronsard, « Hymne de l'Éternité », *Le Second livre des Hymnes...* (1556), Lm VIII, p. 248.

³⁹ V. Denizot, « *Comme un soucy...* », p. 169.

du lecteur et garantit ainsi l'efficacité de l'éloge, provoquant l'émerveillement et l'admiration pour le sujet de l'hymne et pour le chant du poète.

Sans renoncer à leur fonction encomiastique première, les *Hymnes* de Ronsard tendent ainsi à substituer l'expression de la fantaisie du poète à la célébration proprement dite de leur sujet ; ils multiplient alors les digressions narratives ou descriptives qui déplacent momentanément le centre de gravité du poème – et, partant, l'attention du lecteur – vers le sujet de la description ou de l'*ekphrasis*. C'est également le cas dans des pièces où l'éloge occupe une fonction plus politique qu'étiologique, comme dans le « Temple du Connestable et des Chastillons » de 1555. Dans cet hymne, où Ronsard voue un temple à son « Mécenas », le Cardinal de Châtillon, l'ordre politique cède peu à peu la place au merveilleux mythologique. L'architecture apparemment stricte du poème, à l'image du temple que le poète entend bâtir à ses dédicataires, laisse la place à une série d'*ekphrasis* mouvantes et animées, qui donnent vie aux personnages représentés, tout en les soumettant au mouvement d'une incessante métamorphose :

A ton dextre costé je veux faire peindre
Sous un Terme doré nostre Admiral, ton Frere,
Nostre François Neptune, ayant le mesme port,
Et le front, de celui qui la Mer eut en sort.
Je le peindray dessus une coche emailée
De bleu, que trois dauphins à l'echine escaillée
Traineront sous le joug, & Glauque qui fera
Semblant de les brider, tant bien paint il sera :
Il tiendra dans la dextre un trident venerable,
Dedans la gauche main une hache effroiable :
[...]
Il aura sur le chef un morion gravé,
Et sur le morion un panache elevé,
Qui par ondes joura le long de son echine,
Et dessus le panache il aura peint un cygne,
Tel qu'on le voit errer par les prez Asiens
Paissant les doux replis des bords Mëandriens⁴⁰.

Le portrait de l'amiral de Coligny, désigné comme un « François Neptune », donne lieu dans cet extrait à une comparaison développée entre le personnage célébré et le dieu marin, au point que la vision du comparant finit par évincer l'image du comparé. La rhétorique de l'éloge se dissout dans un tableau mythologique qui envahit jusqu'au portrait guerrier de l'amiral : le mouvement du « panache » rappelle celui des « ondes » de Neptune et appelle à son tour une nouvelle *ekphrasis*, l'aspect blanc et duveteux du panache s'alliant au motif de l'onde pour former l'image mouvante et sinueuse d'un cygne, lui-même porteur de multiples références mythologiques qui en font l'objet potentiel d'un nouveau tableau. Au-

⁴⁰ Ronsard, « Le Temple de Messeigneurs le Connestable, et des Chastillons », v. 117-127 et 131-136, *Hymnes* (1555), Lm VIII, p. 78-79.

delà de l'éloge politique, l'hymne se prête ainsi à la célébration de l'érudition mythologique et de la fantaisie du poète, par la mise en scène de son infini pouvoir de métamorphose.

L'hymne ronsardien tend ainsi à s'attarder sur la description du « fabuleux manteau » plus que sur le contenu spirituel ou moral de la poésie. La poétique de l'hymne assigne une double fonction à l'*ekphrasis*, qui permet d'une part de recréer dans l'espace du recueil un monde mouvant et animé, célébrant la merveilleuse diversité de la création, d'autre part de faire paraître la puissance d'*enargeia* d'un poète capable de figurer les éléments naturels et les abstractions, voire de leur donner corps, de les animer. À l'échelle du recueil, de poème en poème, le poète recrée un monde à sa fantaisie.

Une fantaisie « maniériste » ?

Le rôle de la fantaisie descriptive chez Ronsard incite à repenser la question de l'esthétique maniériste à laquelle on compare souvent sa poésie. Il s'agit moins de chercher chez Ronsard l'équivalent littéraire de tel ou tel tableau « maniériste », en comparant sa poésie à l'esthétique de l'école de Fontainebleau qui se développe au même moment⁴¹, mais plutôt de déceler dans ses descriptions des éléments propres à une certaine forme de « maniérisme » plus stylistique que plastique. Nous nous référons ici aux travaux de Perrine Galand-Hallyn, qui désigne comme essentiellement maniériste l'*ekphrasis* poétique, du fait de son caractère fondamentalement digressif et nécessairement exhibitionniste, qui met en évidence le style du poète, sa « manière »⁴². L'*ekphrasis* construit en effet une vision subjective et fantaisiste de la réalité décrite, revisitée par l'imagination du poète. C'est ce qu'on observe dans l'extrait précédemment cité du « Temple du Connestable et des Chastillons », où la description du temple conduit à superposer l'image de Neptune à celle de l'amiral de Coligny, générant de nouvelles *ekphrases*. C'est également sur ce principe que repose la pratique de l'*ekphrasis* dans l'« Hymne de Calais, et Zetes » de 1556, long poème narratif inspiré d'un épisode des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes. Dans la première partie de l'hymne, le récit de l'escale en Bithynie est le prétexte à une série de descriptions des Argonautes, qui aboutit à une *ekphrasis* lorsque le poète évoque la robe de Castor et Pollux :

Une robe de pourpre ainsi que feu trablante
Pendoit de leurs collets jusqu'au bas de leur plante,
Dont leur mere Leda, pour un present exquis,
Avoit au departir honoré ses deux fils,
Ouvriere, entrelassant d'une segrette voye
De petits fillets d'or aux fillets de la soye. [...]

⁴¹ Sur ce point, voir notamment l'article fondateur de M. Raymond, « La Pléiade et le maniérisme », *Lumières de la Pléiade*, Paris, Vrin, 1966, p. 391-425, et l'étude de F. Joukovsky, *Le Bel objet. Les Paradis artificiels de la Pléiade*, Paris, Champion, 1991.

⁴² P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des Fleurs, Les Yeux de l'éloquence*. Sur le problème du maniérisme comme mise en avant d'une *maniera* (*maniera*, style en italien), voir par exemple A. Pinelli, *La Belle Manière. Anti-classicisme et maniérisme dans l'art du XVI^e siècle*, Paris, Le Livre de Poche, 1997.

Et plus bas sur le bord de ceste robe neuve
Eurote s'egayoit, serpentant en son fleuve
A longs tortis d'argent, où par belles façons
Dessus le bord luittoient les filles aux garçons.
Un œuf estoit portraict sur l'herbe de la rive
Entr'eclos à demy, où la peinture vive
De Castor à un bout de l'œuf se presentoit,
Et celle de Pollux à l'autre bout estoit.
Au droit de l'estomaq, de soye blanche et fine
Voloit au naturel la semblance d'un Cygne
Ayant le col si beau & le regard si doux,
Que chascun eut pensé que Juppiter dessous
Encore aymoit caché, tant l'image portraite
Du Cygne et de Leda, estoit vivement faicte⁴³.

L'*ekphrasis* se déploie dans ce passage sur un support flottant, une robe « tremblante » ; comme dans le « Temple » précédemment cité, on retrouve le goût du détail et de l'artifice minutieux – les « petits fillets d'or » et les « fillets de la soie » –, et du mouvement ondoyant et tortueux, le « tortis » du fleuve Eurote évoquant, comme les sinuosités du fleuve Méandre dans le « Temple », la figure serpentine des artistes maniéristes⁴⁴. La personnification des éléments naturels, ici celle du fleuve, soumet la réalité représentée à une incessante métamorphose. Le regard est là encore décentré, attiré vers les bords du fleuve où s'égaient « filles » et « garçons », tandis que le véritable sujet de la description est réduit à une représentation miniature en abyme, avec la description de l'œuf qui rappelle la venue au monde de Castor et Pollux, nés de l'accouplement de Leda et de Jupiter transformé en cygne. La présence de Leda et du Cygne représentés sur le même pan du vêtement contribue à brouiller les références en mettant sur le même plan le moment de la rencontre entre la femme et le dieu et celui de la naissance des héros. Elle fonctionne aussi comme un renvoi intratextuel à l'ode « La defloration de Lede », que Ronsard avait composée en 1550 et qui relatait, précisément, la scène de séduction, puis celle de l'accouplement de Jupiter avec Leda. L'*ekphrasis* crée ainsi un jeu permanent de mise en abyme et de références internes qui « tissent » une cohérence à l'intérieur de l'œuvre poétique de Ronsard. La robe de Castor et Pollux peut dès lors apparaître comme une image de la création ronsardienne, et l'on peut difficilement ne pas lire les expressions de « vive peinture » ou d'« image vivement faicte » comme une mise en avant des talents descriptifs du poète. La pratique de l'*enargeia* conduit ainsi à une exhibition « maniériste » des talents du poète, illustrant un style descriptif qui, comme le souligne Perrine Galand-Hallyn, « privilégie la fantaisie au détriment de la *mimesis* »⁴⁵. Nous souhaiterions à présent étudier la part de la fantaisie descriptive dans une forme d'*enargeia* « fantastique », qui tend précisément à s'affranchir de la *mimesis* du réel.

⁴³ Ronsard, « Hymne de Calais, et de Zetes », v. 141-146 et 149-162, *Second Livre des Hymnes* (1556), Lm VIII, p. 263-264.

⁴⁴ Sur l'esthétique maniériste dans l'art, voir A. Pinelli, *La Belle Manière*.

⁴⁵ Voir P. Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence*.

L'ENARGEIA FANTASTIQUE : MONSTRES, CHIMÈRES, « DAIMONS » ET QUELQUES « FANTAUMES »

A partir des années 1554-1555, la poésie de Ronsard laisse une place grandissante à la représentation des songes et des « phantastiques visions », telles que les désigne Ronsard dans la préface posthume de la *Franciade* :

[Le Poète industriel] poursuit son argument [...] tantost par personnages parlans les uns aux austres, tantost par songes, prophéties & peintures inserees contre le dos d'une muraille & des harnois, & principalement des boucliers, ou par les dernières paroles des hommes qui meurent, ou par augures & vol d'oiseaux & *phantastiques visions* des Dieux & de démons, ou monstrueux langages des chevaux navrez à mort⁴⁶.

La poésie héroïque mêle aux « peintures » ekphrastiques le recours à une autre forme d'*enargeia*, liée au songe ou aux visions, produite par le seul pouvoir de l'imagination. Si Ronsard associe cette pratique descriptive à la poésie héroïque d'inspiration homérique, il la développe déjà, en réalité, dans la poésie des années 1555-1560.

Songes et prophéties : une poétique de la « vision »

Les descriptions des *Hymnes* ou des recueils plus tardifs de *Meslanges* et de *Poèmes* publiés entre 1555 et 1560 sont en effet souvent placées sous le signe du songe ou de la prophétie. C'est ce qu'illustrent les premiers vers de « La Vertu amoureuse », publié dans les *Poèmes* de 1560 : la description allégorique du temple de la vertu est présentée comme le produit d'un songe ; le sommeil libère la fantaisie du poète et offre à son regard intérieur le spectacle qu'il retranscrit dans ses vers.

C'estoit au point du jour (quand les plumes du Somme
Ne sillent qu'à demy les yeux laissez de l'homme,
Qui veille tout ensemble et tout ensemble dort,
Ne pris ny retenu du frere de la mort),
Lors que ravy d'esprit, comme une idolle vaine
Qui sans corps sur le bord d'Acheron se promaine,
Je me vis transporté sur le haut d'un rocher [...]⁴⁷

On reconnaît le motif du sommeil du corps et de l'élévation de l'âme qui conditionnent, dans les théories d'inspiration ficinienne, l'irruption du *furor* poétique. L'*ekphrasis* du temple de la vertu est ainsi encadrée par le songe, associée à une « vision » du poète, comme en

⁴⁶ Ronsard, « Préface de la *Franciade*... » (1587), Lm XVI, p. 335. Nous soulignons.

⁴⁷ Ronsard, « La Vertu amoureuse », *Les Poèmes* (1560), Lm X, p. 337. Sur ce passage, voir aussi C. Pigné, *De la Fantaisie*..., p. 16-17.

témoigne le dernier vers de l'extrait cité (« je me vis... ») qui traduit une dissociation entre le corps et le regard intérieur du poète.

L'*enargeia* poétique entretient d'étroites affinités avec le songe. Quintilien, déjà, évoquait les visions nées d'un état de semi-veille et conseillait à l'orateur d'en tirer profit pour nourrir l'*enargeia* de son discours⁴⁸. À la Renaissance, comme le rappelle Perrine Galand-Hallyn, le songe, envisagé comme motif littéraire, constitue pour le poète l'occasion de démontrer ses qualités descriptives, capables de rivaliser avec la force des visions oniriques⁴⁹. Les textes théoriques insistent après Quintilien sur la nécessité d'une bonne utilisation du songe, et sur le risque de voir celui-ci se traduire par un délire incohérent, toujours susceptible d'envahir une imagination « frenetique », comme le rappelle Ronsard :

Ainsi l'affection, l'ambition, et l'ire,
Mal rassis du cerveau, me font icy recrire
Un discours fantastique, auquel je n'oserois
Tant seulement penser, quand bien sain je serois⁵⁰.

Chez Ronsard, les visions intérieures tendent, de fait, à libérer tout un imaginaire onirique et « fantastique », mot qui peut s'entendre tantôt au sens d'« imaginaire » ou même de « visionnaire » ou « prophétique », tantôt au sens d'« extravagant » ou « délirant » ; aussi la préface posthume de la *Franciade* rapporte-t-elle les « phantastiques visions » aussi bien aux dieux qu'aux démons. Dans le cas des songes et des prophéties, les images « fantastiques »⁵¹ qui se forment dans l'imagination du poète prennent ainsi souvent une valeur allégorique qui cautionne le recours à l'*enargeia* fantastique ; l'efficacité de la description est à la mesure du savoir supérieur que délivre le poème. Ainsi, dans l'« Hymne de Calais, et Zetes », le récit détaillé du combat entre Calais et Zéthès et les Harpies, riche en descriptions, se voit justifié *in extremis*, dans les derniers vers de l'hymne, par sa double signification météorologique et morale : Calais et Zéthès chassant les Harpies personnifient les vents doux qui éloignent les tempêtes, figure qui évoque à son tour, à un deuxième « niveau » de sens, le poète-philosophe chassant les discours mensongers des flatteurs⁵².

Toutefois, la part dévolue à la fantaisie reste évidemment irréductible à la valeur scientifique, morale ou spirituelle du discours du poète. En témoigne, dans le même poème, la description des Harpies telles que les perçoit le regard halluciné de Phinée :

Tousjours d'un craquetis leur machoire cliquoit,
Tousjours de palle fein leur bec s'entrechoquoit
Comme la dent d'un loup, quand la fein l'epoinçonne
De courre apres un cerf : la machoire lui sonne
L'une sur l'autre en vain, & par l'air d'un grand bruict

⁴⁸ Quintilien, *Inst. Or.*, VI, 2, 29-32.

⁴⁹ P. Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence*, p. 125-126.

⁵⁰ Ronsard, « Complainte contre fortune », *Second Livre des Meslanges* (1560), Lm X, p. 16-17.

⁵¹ Sur les « images fantastiques », voir C. Pigné, *De la Fantaisie...*, p. 23-25.

⁵² Ronsard, « Hymne de Calais, et Zetes », v. 708-718, *Second livre des Hymnes* (1556), Lm VIII, p. 291-292. Calais et Zéthès sont les fils de Borée. La Fontaine s'en souviendra dans sa fable « Phébus et Borée ».

Fait craqueter sa gueule apres le cerf qui fuit.
Ainsy bruioyent les dents de ces monstres infames,
Qui du menton en haut sembloient de belles femmes,
De l'eschine aux oyseaus, & leur ventre trembloit
De fein, qui de grandeur un bourbier ressembloit,
Et pour jambes avoient une accrochante griffe
En escailles armée, ainsy qu'un Hippogrife⁵³.

Ronsard semble s'être complu à consacrer un long passage à la description de ces étranges créatures qui ne sont pas sans rappeler la « chimère » brandie par Horace au début de son *Art Poétique* pour éloigner le poète des tentations du grotesque et de la difformité⁵⁴. Les comparaisons et les jeux de sonorités – allitérations, effets d'harmonie imitative dans l'évocation du « craquetis » des mâchoires – concourent à une représentation vivante et efficace, qui met à contribution les effets visuels et sonores pour imprimer durablement dans la « fantaisie » du lecteur le portrait des Harpies et mettre en avant, plus que le propos moral du poète, la puissance de son imaginaire onirique et poétique. Dès lors, on peut aussi lire dans les derniers vers de cet hymne, au-delà du sens que donne Ronsard au combat contre les Harpies, une tentative du poète pour conjurer la tentation toujours plus forte d'une imagination « fantastique ».

« *Les Daimons* » : de la « fantaisie » au « fantastique »

Cette tension entre fantaisie descriptive et imaginaire fantastique est particulièrement présente dans le poème « *Les Daimons* » qui peut se lire comme une longue allégorie de la fantaisie poétique⁵⁵. Ce poème à visée scientifique et philosophique traduit la conception renaissante du monde, d'inspiration néo-platonicienne, qui envisage, entre le monde des hommes et le monde des dieux, une zone médiane peuplée de « démons », créatures intermédiaires entre l'humain et le divin⁵⁶.

Des hommes et de Dieu, les Daimons aëriens
Sont communs en nature, habitans les confins
De la Terre et du Ciel, et dans l'air se delectent,
Et sont bons ou mauvais tout ainsi qu'ils s'affectent⁵⁷.

Dans ce poème, Ronsard entend expliquer comment se forment les représentations mentales. Les Démons ont en effet la capacité de frapper la fantaisie des hommes sous de

⁵³ *Ibidem*, v. 187-198, p. 266.

⁵⁴ Horace, *Art Poétique*, v. 1-10.

⁵⁵ Sur la place de la « fantaisie » dans « *Les Daimons* », voir Hélène Moreau, « *Les Daimons...* », p. 224-242, et C. Pigné, *De la Fantaisie*, p. 280-298.

⁵⁶ Cette conception des « démons » est celle qu'avait diffusée la traduction par Ficin d'un traité du XI^e siècle du byzantin Psellos, *Peri energeias tôn daimonôn*, édité à Lyon, J. de Tournes, 1549. Voir C. Pigné, *De la Fantaisie*, p. 53

⁵⁷ Ronsard, « *Les Daimons* », v. 205-208, *Hymnes* (1555), Lm VIII, p. 125

multiples formes. Ces créatures se partagent entre « bons » et « mauvais » démons qui tantôt élèvent l'âme vers le savoir par des songes ou des imaginations prophétiques, tantôt séduisent l'imagination par des hallucinations ou des visions trompeuses⁵⁸. On retrouve la tension entre la fantaisie savante et créatrice, celle des prophètes et des poètes inspirés, et l'imagination « frénétique » qui impose à l'esprit des perceptions faussées. Le poème ne décrit guère les effets de la première. Les « masqueures » sous lesquelles se manifestent aux hommes les démons constituent autant de fantômes (au sens de *phantasmata*) dont se nourrit l'imagination trompée ou « deceue » :

Tout ainsi les Daimons font leurs masqueures voir
A nostre fantasie, apte à les recevoir :
Puis nostre fantasie à l'Esprit les r'apporte
De la mesme façon et de la mesme sorte
Qu'elle les imagine, ou dormant, ou veillant :
Et lors une grand'peur va noz cœurs assaillant [...] ⁵⁹.

L'*enargeia* vient alors illustrer le propos du poète en figurant ces visions « fantastiques », tantôt par une description vivante des craintes nocturnes inspirées par les démons, tantôt par la figuration des fantômes de l'esprit. Les « masqueures » et les « feintes » des démons, qui parent les fantômes de la force visuelle de l'hallucination, sont le prétexte au déploiement de l'*enargeia* « fantastique » :

Adoncq' nous est advis que nous voyons noz peres
Morts dedans un linçueil, et nos defunctes meres
Parler à nous la nuit, et que voyons dans l'eau
Quelcun de noz amys perir dans un bateau :
Il semble qu'un grand ours tout affamé nous mange,
Ou que seuls nous errons dans un desert estrange
Au milieu des lyons [...] ⁶⁰

L'*enargeia* peut aussi servir à déployer les fantômes éveillés, produits d'une imagination dévoyée par les « mauvais » démons, voire endiablée. Une anecdote présentée comme autobiographique décrit ainsi, vers la fin du poème, les représentations mentales qui poursuivent littéralement le poète :

Un soir, vers la minuict, guidé de la jeunesse
Qui commande aux amans, j'allois voir ma maistresse
Tout seul, outre le Loir, & passant un destour
Joignant une grand croix, dedans un carrefour,
J'oüy, ce me sembloit, une aboyante chasse
De chiens qui me suyvoit pas-à-pas à la trace :
Je vy aupres de moy sur un grand cheval noir

⁵⁸ *Ibidem*, v. 209-230, p. 126-127.

⁵⁹ *Ibidem*, v. 125-130, p. 122.

⁶⁰ *Ibidem*, v. 135-141, p. 122.

Un homme qui n'avoit que les ôs, à le voir,
Me tendant une main pour me monter en crope :
J'advisay tout au-tour une effroyable trope
De picqueurs, qui couroient un Ombre, qui bien fort
Sembloit un usurier qui naguere estoit mort [...]

Le « pont » que traverse le poète pour franchir le Loir s'apparente à une frontière ténue qui sépare le monde rationnel du règne des fantasmes et des hallucinations. Comme le signale Hélène Moreau, il constitue précisément cette zone intermédiaire où sévissent les démons, qui imposent à l'esprit d'effroyables représentations⁶¹. L'*enargeia* fantastique s'exprime ici dans une représentation macabre qui culmine dans un fantasme de mort, en partie déjoué par la touche humoristique qui prête à l'« Ombre » les traits d'un « usurier » bien connu, semble-t-il, du poète-narrateur. Le pont constitue donc aussi un point de passage entre une forme de fantaisie poétique plus légère, non dénuée d'humour, et la noirceur d'une imagination poursuivie par des figures de la mort. C'est enfin un lieu d'incertitude entre le réel et l'imaginaire, comme en témoigne le motif de la vision (« je vy ») et les modalisateurs (« il me sembloit », « sembloit un usurier »). Cette hésitation entre une interprétation rationnelle de la scène décrite comme pur fantasme produit par l'imagination du poète, et la possibilité jamais complètement écartée d'une intervention monstrueuse et surnaturelle, est caractéristique d'une définition plus moderne, « todorovienne », du « fantastique » entendu non plus seulement comme « chimère » mais comme oscillation entre le rationnel et l'irrationnel, le naturel et le surnaturel, tel qu'il se développera dans la littérature narrative du XIX^e siècle⁶².

Le poème *Les Daimons* marque ainsi de manière particulièrement forte l'émergence, dans la poésie ronsardienne, d'une *enargeia* fantastique. Si les descriptions sont moins développées dans les *Hymnes* de 1555-1556 que dans les *Odes* de 1550 par exemple⁶³, ce n'est donc pas que le poète renonce à la fantaisie descriptive : la description ekphrastique, « peinture » où se déploie le talent mimétique du poète, laisse plus de place à une poétique de la « vision » (*uisio*) qui se traduit par un emploi plus marqué de l'hypotypose, figure plus « spectaculaire », plus « pathétique » et donc plus « phantastique » que l'*ekphrasis*, qui impose à l'imagination du lecteur une scène qu'il croit voir se dérouler sous ses yeux⁶⁴. C'est le type de description auquel recourra souvent Ronsard pour figurer les chimères et les imaginations fantastiques que peut engendrer la peur dans l'esprit humain, comme dans

⁶¹ H. Moreau, « Les Daimons », p. 239-242.

⁶² T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, chapitre III. Voir aussi l'analyse d'H. Moreau, « Les Daimons... », p. 236.

⁶³ Nous nuancions ici l'analyse de V. Denizot, « *Comme un soucy...* », p. 171, selon laquelle « les hymnes racontent bien plus qu'ils ne décrivent ».

⁶⁴ Voir la distinction établie entre hypotypose et *ekphrasis* par F. Goyet, « De la rhétorique à la création : hypotypose, type, pathos », *La Rhétorique. Enjeux de ses résurgences*, dir. J. Gayon, J. Poirier et J.-C. Gens, Bruxelles, Ousia, 1998, p. 46-67.

l'« Hymne de la Mort », puis pour dénoncer, à travers les figurations du « monstre opinion », les idées jugées « incensées » des réformateurs de la religion⁶⁵.

La prosopopée des morts

L'*enargeia* fantastique trouve sans doute l'une de ses plus fortes expressions dans la figure de la prosopopée, qui se rattache d'une certaine manière à celle de l'hypotypose. Il s'agit, rappelons-le, d'une figure rhétorique qui consiste à faire parler une personne morte ou absente, un inanimé ou une abstraction. Cicéron, déjà, mentionnait la prosopopée ou *sermocinatio* parmi les procédés susceptibles de créer l'*enargeia* du discours. Plus spécifiquement, la prosopopée des morts, qui donne aux sermons et aux sentences morales l'autorité des défunts grands hommes, constitue un genre didactique pratiqué déjà dans l'Antiquité. Or, le corpus envisagé dans cette étude est encadré par deux prosopopées qui se font nettement écho : la « Prosopopée de Louis de Ronsard », le père du poète, publiée dans les *Meslanges* de 1555, et la prosopopée de Du Bellay, qui intervient dans l'« Elegie à Lois des Masures », avec les *Poèmes* de 1560. Dans ces deux textes, la prosopopée du mort est encadrée par le récit d'un songe, d'un sommeil du corps qui permet au poète de recevoir d'autres impressions en sa « fantaisie » :

L'autre jour en dormant (comme une vaine idole)
Qui deçà qui delà au gré du vent s'envole
M'apparut Du Bellay...⁶⁶

L'apparition du mort obéit chaque fois à une mise en scène assez codifiée : sont tour à tour décrites l'apparition du mort au poète, l'évanescence de l'ombre qui échappe par trois fois à l'étreinte du poète, enfin la prise de parole du mort, dont le caractère solennel est renforcé par sa provenance d'outre-tombe :

Mon cher enfant, par le congé de Dieu
Je fais d'enhaut ma descente en ce lieu
Pour t'enseigner quel chemin tu dois suivre
En ceste terre, et comment tu dois vivre [...] ⁶⁷

Ces textes témoignent donc d'autant mieux de l'*enargeia* du poète qu'ils illustrent, bien au-delà de sa capacité à figurer un songe, son pouvoir de ressusciter les morts en faisant entendre sa « vive » voix. Cependant, si le « fantôme » de Louis de Ronsard, quoique « gresle et sans os », présente « Le corps, la taille et la parole [...] / Du pere mien quand au monde il vivoit »⁶⁸, la prosopopée de Du Bellay témoigne en 1560 d'une importante

⁶⁵ Ronsard, « Hymne de la Mort », *Les Hymnes* (1555), v. 97-108, Lm VIII, p. 166-167 ; et les *Discours des Miseres de ce temps* (1562), v. 137-154, Lm XI, p. 26-27.

⁶⁶ Ronsard, « Elegie à Lois des Masures Tournisien », v. 57-59, *Le Second Livre des Meslanges* (1560) Lm X, p. 364.

⁶⁷ Ronsard, « Prosopopée de Louis de Ronsard », *Les Meslanges* (1555), v. 19-22, Lm VI, p. 41.

⁶⁸ *Ibidem*, v. 10-12, p. 41.

évolution dans la représentation de la mort. Alors que la description « physique » du père de Ronsard se réduisait à quelques lignes, l'« Elegie à Lois Des Masures » développe une hypotypose macabre du cadavre de Du Bellay. Le poète apparaît à Ronsard

[...] havre et descharné, planté sur de grands os :
Ses costes, sa carcasse, & l'espine du dos
Estoyent veufves de chair, & sa diserte bouche
Où jadiz se logeait la mielliere mouche,
Les Graces et Pithon, fut sans langue et sans dens,
Et ses yeux qui estoyent si promps & si ardans
A voir dancier le bal des neuf doctes pucelles,
Estoyent sans blanc, sans noir, sans clarté ni prunelles,
Et sa teste qui fut le Caballin coupeau,
Avoit le nez retraict, sans cheveux, & sans peau,
Point de forme d'oreille, & la creuse ouverture
De son ventre n'estoit que vers & pourriture⁶⁹.

D'un poème à l'autre, la fantaisie descriptive de Ronsard évolue, à mesure peut-être que le contexte politique s'assombrit, vers une esthétique plus « baroque », marquée par le goût du détail macabre et sanglant, par l'imaginaire mortifère du corps et par une forme de fascination pour la putréfaction et pour la mort qui caractériseront encore certains poèmes des *Derniers vers* de 1586. Cette représentation de la mort est déjà liée en 1560, comme dans les poèmes plus tardifs, à un sentiment d'inconstance du monde et d'inconsistance de toute chose, qui nourrit le discours moral que Du Bellay tient à son ami. Est désormais désignée comme « chimère » non l'apparition même du mort dans la « fantaisie » (au sens de *phantasia*-imagination) du poète, mais le monde des vivants :

Quant au monde où tu es, ce n'est qu'une chimere,
Qui te sert de marastre en lieu de douce mere,
Tout y va par fortune et par opinion,
Et rien n'y est durable en parfaite union.
Dieu ne change jamais : l'homme n'est que fumee
Qu'un petit traict de feu tient un jour allumee⁷⁰.

Par un effet de renversement, le royaume des morts, des « champs Elisians », est devenu le lieu de toutes les fantaisies et de tous les plaisirs ; les âmes s'y promènent librement, « selon leur fantaisie » (v. 118), « comme on voit les avettes/ Voler parmi nos prez sur les jeunes fleurettes » (v.121-122). La représentation même du monde des morts, « fantaisiste » et légère, vient seule conjurer l'*enargeia* macabre qui se dégage de l'ensemble de la description. L'imagination fantastique du poète renouvelle ainsi le genre didactique de la prosopopée des morts et réactive, par la force de son *enargeia*, le sens premier de la « fantaisie » comme *phantasia* ou « apparition ».

⁶⁹ Ronsard, « Elegie à Des Masures », v. 63-74.

⁷⁰ *Ibidem*, v. 101-106, p. 368

L'*enargeia* ronsardienne apparaît ainsi comme le reflet textuel de la fantaisie du poète ; plurielle et multiforme, elle peut donner lieu aux plus artificieuses descriptions comme elle peut engendrer les créatures les plus chimériques ou même redonner vie aux morts, donnant forme à l'imagination la plus « fantastique » du poète. Entre imagination, liberté créatrice et étrangeté poétique, la poétique ronsardienne établit le lien entre les formes les plus diverses de la fantaisie. Mais surtout, par la force de l'*enargeia* poétique, elle témoigne sans cesse du pouvoir créateur d'une imagination capable de représenter par les mots non seulement les merveilles de la création – divine, naturelle ou humaine – mais aussi et surtout la diversité des fantasmes et de la vie intérieure du poète. Plus qu'elle ne reproduit ou qu'elle ne mimétise la réalité du monde, l'*enargeia* recrée un monde à la « fantaisie » du poète.

BIBLIOGRAPHIE

TEXTES DE REFERENCE :

RONCARD P. de, *Œuvres complètes*, 20 vol, éd. P. Laumonier, Paris, Société des Textes Français Modernes, à partir de 1914.

RONCARD P.de, *Œuvres complètes*, 2 vol, éd. J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993-1994.

AUTRES TEXTES ANCIENS (ANTIQUITE-XVI^E SIECLE) :

ARISTOTE, *De l'Âme*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1992.

FICIN (Marsile), *Théologie platonicienne*, vol. I, éd. et trad. R. Marcel, Paris, Les Belles Lettres, Les Classiques de l'Humanisme, 2007.

LONGIN (Ps.-), *Du Sublime*, éd. et trad. J. Pigeaud, Marseille, Rivages, Petite Bibliothèque Rivages, 1991.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, 4, vol. IV-VI, éd. et trad. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1977.

ETUDES :

CRESCENZO R., « Ronsard, poète 'fantastique'? », *Op. Cit.*, 9, 1997, p. 41-47.

DASSONVILLE M. (éd.), *Ronsard et l'imaginaire*, Firenze, Olschki, XII, 1986.

DENIZOT V., « *Comme un soucy aux rayons du soleil* ». *Ronsard et l'invention d'une poétique de la merveille (1550-1556)*, Genève, Droz, Travaux d'Humanisme et Renaissance, 2003.

GALAND-HALLYN P., *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, Travaux d'Humanisme et Renaissance, 1994.

GALAND-HALLYN P., *Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans-Caen, Paradigme, L'Atelier de la Renaissance, 1995.

GOYET F., « De la rhétorique à la création: hypotypose, type, pathos », *La Rhétorique. Enjeux de ses résurgences*, Bruxelles, Ousia, 1998, p. 46-67.

MOREAU H., « Les Daimons, ou de la fantaisie » dans *Autour des Hymnes de Ronsard*, Paris, Champion, 1984, p. 215-242.

NASH J. C., « 'Fantastiquant mille monstres bossus': Poetic Incongruities, Poetic Epiphanies, and the Writerly Semiosis of Pierre de Ronsard », *Romanic Review*, 84, n°2, 1993, p. 143-162.

PIGNÉ C., *De la Fantaisie chez Ronsard*, Genève, Droz, 2009.

POT O., *Inspiration et mélancolie. L'épistémologie poétique dans les Amours de Ronsard*, Genève, Droz, Travaux d'Humanisme et Renaissance, 1990.

POUEY-MOUNOU A.-P., *L'Imaginaire cosmologique de Ronsard*, Genève, Droz, Travaux d'Humanisme et Renaissance, 2002.

TODOROV T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1976.