

Alice VINTENON

PHANTASIA LOQUITUR :
LE PROBLÈME DE LA RÉCEPTION DES FICTIONS DE
L'IMAGINATION DANS LA THÉORIE LITTÉRAIRE DU XVI^e
SIÈCLE

Fidèle à une longue tradition philosophique, l'article « Imagination » de *L'Encyclopédie* note qu'« [il] y a deux sortes d'imagination, l'une qui consiste à retenir une simple impression des objets, l'autre qui arrange ces images reçues, et les combine en mille manières ». La première de ces deux fonctions, qui conserve les impressions des sens sous la forme d'un reflet immatériel, est considérée à la Renaissance comme un maillon indispensable du processus cognitif : elle permet de retenir une image mentale du réel alors même que les objets ne sont plus sous les yeux de leur observateur. En revanche, l'imagination active, que le médecin Fernel appelle au XVI^e siècle *facultas fictrix*, ne crée pas toujours des formes correspondant à un référent réel ou vraisemblable : elle produit des objets qui ne relèvent d'aucune perception sensible, comme les lois, les constitutions politiques, ou encore les figures géométriques. Mais elle peut également mêler les simulacres des choses sensibles pour former des « hommes volants » ou des « bœufs ailés »¹. Ces chimères constituent un cas extrême de « fausse figure », si l'on définit la fausseté en termes augustinien, comme l'inadéquation entre la chose (*res*) et la manière dont elle est « signifiée » (*significatur*) : dans le cas de la chimère, la chose représentée n'a jamais été et ne pourra jamais exister. C'est le cas, par exemple, de l'image mentale du « cygne noir », qui ne correspond à aucune perception réelle :

Toutes ces choses agrégées dans une seule vision font *quelque chose que l'on dit faux parce que cela n'existe pas à l'extérieur, dans la nature des réalités corporelles*, ou que cela n'est pas l'expression d'un contenu de mémoire, puisque nous ne nous souvenons pas avoir perçu rien de tel. Qui, en effet, a vu un cygne noir ? Aussi personne ne peut-il en avoir le souvenir. Qui, cependant, ne peut se le représenter ? Il est facile de colorier cette figure, que nous connaissons pour l'avoir vue, en noir, couleur que nous avons vue dans d'autres corps.²

¹ Fernel, *Medicina*, Paris, Wechel, 1554, lib. V, “De Animae Facultatibus”, cap. VIII, « Interiores sentientis animae facultates », p. 137.

² Saint Augustin, *De Trinitate*, livre XI, chap. 17-18, texte traduit par S. Dupuy-Trudelle, dans *Philosophie, catéchèse, polémique, Œuvres III*, Paris, Gallimard [Bibliothèque de La Pléiade], 2002, p. 555-556. [(...) quae in unam visionem coeuntia faciunt aliquid quod ideo falsum dicatur, quia vel non est foris in rerum corporearum natura, vel non de memoria videtur expressum, cum tale nihil nos sensisse meminimus. Quis enim vidit cycnum nigrum ? et propterea nemo meminit : cogitare tamen quis non potest. Facile est enim illam figuram , quam videndo cognovimus, nigro colore perfundere, quem nihilominus in aliis corporibus vidimus (...)] Nous soulignons.

Fruits de la fantaisie combinatoire, les chimères ne possèdent aucun référent réel. C'est pourquoi les philosophes de la Renaissance sont souvent tentés d'utiliser le paradigme platonicien du langage sophistique pour les désigner : à la manière des sophistes, la *phantasia fictrix* donne une existence au non-être, et implique une solution de continuité entre le signifiant et le signifié. En outre, les fictions de la fantaisie sont, comme les sophistes, soupçonnées d'induire une persuasion insidieuse en prenant la place des vérités prouvées. Ainsi, dans la *Théologie platonicienne* de Ficin, la prosopopée de la raison s'inquiète des charmes de l'image, et de l'emprise qu'elle exerce sur l'âme par le biais de la sensibilité :

(...) La raison, du haut de l'observatoire de l'intelligence, méprisant les jeux de la fantaisie, s'écrie : « Attention ! ma petite âme, prends garde aux ruses de ce sophiste frivole !³

La méfiance envers la puissance persuasive des « jeux de la fantaisie » est peut-être un héritage de la philosophie stoïcienne, qui impose durablement l'idée que le *phantasma*, représentation d'une chose qui n'existe pas, suscite une adhésion pathologique. « Tractions à vide » de l'esprit, les hallucinations touchent les fous et les mélancoliques, qui, à l'exemple d'Oreste croyant voir les Euménides, ne sont plus en mesure de distinguer la réalité des fictions de leur esprit⁴.

Or, à la Renaissance, la théorie littéraire commence à suggérer que les fables des poètes pourraient émaner de l'imagination : plus libre que le jugement, qui est tenu de respecter le vrai et le faux, cette faculté permet au poète de se détacher des modèles réels, que les poétiques d'inspiration aristotélicienne réservent aux historiens. La spécificité de l'écriture poétique consiste en effet à recomposer de manière vraisemblable les éléments du réel, sans imiter servilement leur agencement naturel. Ainsi, l'imagination peut devenir le critère discriminant de l'invention poétique. Cette reconnaissance du rôle créateur de la fantaisie s'accompagne de certaines réserves à l'égard des excès de la « poésie fantastique », représentés notamment par les fictions du *Roland Furieux* de l'Arioste. D'abord esthétiques,

³ M. Ficin, *Théologie platonicienne*, éd. M. Raymond, Paris, Les Belles Lettres, 2007, livre IX, chap. 3, « Mens repugnat corpori », p. 12-13 [(...) *ratio e summa mentis specula despiciens phantasias ludos, ita proclamat : « Cave animula, cave inanis istius sophistae praestigias ! »*].

⁴ Voir J. Pigeaud, *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'antiquité gréco-romaine ; la manie*, Paris, Les Belles Lettres, 1987, p. 97-108. J. Pigeaud rapproche le *phantasma* des conceptions actuelles de l'hallucination, dans laquelle « un homme a la conviction d'une sensation actuellement perçue, alors qu'aucun objet extérieur propre à exciter cette sensation n'est perçu par les sens ». Le *phantasma* s'oppose, chez les stoïciens, à la *phantasia*, qui désigne une représentation plus conforme à la réalité. Sur ces notions, voir M. Armisen, « La notion d'imagination chez les Anciens. I – Les philosophes », *Pallas*, annales de l'université de Toulouse-Le Mirail, N° 26, 1979, p. 37-42. M. R. Bundy insiste sur l'influence de cette distinction stoïcienne sur la pensée médiévale, voir *The theory of imagination in classical and medieval thought*, Urbana, University of Illinois, 1927, p. 92, et p. 96 : « If we say that the history of imagination is the account of the process by which rightful recognition was given to that function of the mind in virtue of which we have pictures, then we may say that this history is to be, in part, a struggle against the moral program of stoicism ».

ces préventions à l'égard des monstres de la fantaisie rejoignent le problème de la réception des représentations imaginaires, et de leur éventuelle emprise persuasive, posé dans la *République* de Platon à propos des fables mensongères qui avilissent les dieux dans la poésie homérique : réfractaire aux lectures allégoriques des mythes, Platon montrait qu'ils imprégnaient, en dépit de leur invraisemblance manifeste, l'esprit des lecteurs les plus vulnérables. Les mêmes suspicions touchent, à la Renaissance, les fictions de l'imagination : sont-elles, à la manière des tromperies des sophistes, reçues par le lecteur comme véridiques ? Ou leur invraisemblance constitue-t-elle, au contraire, l'indice que le sens véritable de la fiction doit être recherché au-delà de l'image et de sa surface grotesque ? Il convient donc de voir comment la réflexion philosophique sur l'imagination s'intègre au débat traditionnel sur la réception des fictions littéraires : la fiction la plus trompeuse est-elle celle qui contrefait le réel en laissant libre cours à l'imagination, ou, au contraire, celle qui masque sa part d'invention sous l'apparence d'une imitation scrupuleuse du réel ? Après avoir évoqué le débat sur la réception de la « poésie fantastique », dont les théoriciens de la Renaissance commencent à définir l'esthétique, nous nous intéresserons aux différents modes de lecture philosophique qui ont été appliqués aux chimères de l'imagination – notamment à l'occasion de la querelle des grotesques – et aux ambiguïtés de la lecture « silénique » des chimères proposée par Rabelais.

LE DÉBAT SUR « L'IMITATION FANTASTIQUE »

D'abord péjorative, la « poésie fantastique » (ou « imitation fantastique ») est une catégorie fréquemment employée dans la seconde moitié du XVI^e siècle, et résulte de la combinaison de plusieurs sources antiques, notamment l'*Épître aux Pisons* d'Horace et *Le Sophiste* de Platon.

L'influence de l'Épître aux Pisons d'Horace

Les premiers vers de l'*Épître aux Pisons* comparent les livres peuplés d'images inconsistantes aux songes désordonnés d'un malade (*aegri somnia*), et à l'œuvre chimérique d'un peintre qui représenterait une femme au cou de cheval, à la queue de poisson, et couverte de plumes. Si les théoriciens de la Renaissance sont divisés sur la cible de la critique d'Horace – l'invraisemblance, le mélange des genres ou des tons, l'oubli du *decorum*... - ils précisent souvent l'origine physiologique des *aegri somnia* en les attribuant à la fantaisie. Ainsi, pour Luisino, la fantaisie est la seule faculté susceptible de créer un monstre tel que la chimère, qui « n'existe dans aucune région ». Le théoricien emprunte en effet à Aristote l'idée que l'imagination, contrairement à l'opinion, n'est pas tenue de respecter la vérité, et peut donc innover par rapport aux formes réelles⁵. Les commentaires

⁵ *Francisci Luisini utinensis in librum Q. Horatii Flacci de Arte Poetica Commentarius*, Venise, Alde, 1554, p. 4 : « *Opinionem, et phantasiam Aristoteles non circa idem versari, sed plurimum inter se discrepare libro tertio de anima scriptum reliquit. Nam phantasia, inquit, nostro in arbitrio, et voluntate posita est. (...) Poetae phantasiam, non opinionem sequuntur : quia poetae nomen sibi asciscunt non propter carmen, sed propter fabulam, et fictionem, ut in poetice testatum relinquit Aristoteles* ». De même, Jacques Peletier du Mans traduit *aegri somnia* par « songe fantastique / D'un

font également intervenir la classification des songes proposée par Macrobe, en rappelant que les « songes vains » correspondent à la catégorie des *phantasmata*, provoqués par les vapeurs et le trouble des humeurs. Cette association confirme le caractère inconsistant des *aegri somnia*, en les distinguant des songes porteurs de révélations prophétiques, l'*oraculum* et la *visio*⁶. Le texte d'Horace est donc lu comme une typologie, qui fait de l'intervention de la fantaisie le signe distinctif d'une catégorie repoussoir, celle d'une littérature qui suscite le rire par son caractère irrationnel et de son absence de profondeur épistémique. Ainsi, Ronsard parle de « poésie fantastique » à propos du « corps (...) contrefaict et monstrueux » du texte de l'Arioste, qu'il compare aux « resveries d'un malade de fièvre continue »⁷. Cette critique nuance la liberté dont bénéficie le poète, tenu de ne pas représenter « les choses comme elles sont ». De même, le théoricien Francesco Patrizi, partisan du développement du merveilleux dans les fictions poétiques, montre que cette notion ne se confond pas avec la licence de la fantaisie, incarnée selon lui par les incroyables fictions de Lucien et du « poète fantastique français » qui a composé *Pantagruel* :

Celui qui écrirait selon le second mode de l'incroyable ferait des poésies semblables aux épisodes de l'*Histoire Véroitable* de Lucien, ou à la *Batracomiomachie* d'Homère, ou au *Pantagruel* d'un certain poète fantastique français, qui, au lieu de susciter l'émerveillement, provoquent soit le mépris, soit le rire, soit l'un et l'autre.⁸

Ces reproches mettent donc en évidence l'échec esthétique de l'écriture « fantastique », qui ne paraît pas en mesure de susciter l'adhésion admirative des lecteurs, et de passer pour vraisemblable à leurs yeux. La distance condescendante qui caractérise, selon Horace, puis Ronsard ou Patrizi, la réception des *aegri somnia*, paraît cependant « innocenter » les invraisemblances, car les théoriciens ne leur prêtent pas une consistance suffisante pour imprégner les esprits de représentations déformées de la réalité. Certains théoriciens utilisent, dans cette perspective, l'idée aristotélicienne selon laquelle les représentations de l'imagination ne suscitent pas la même émotion que les impressions sensibles, et sont comparables aux peintures, dont les scènes terribles ne touchent pas autant que des horreurs éprouvées réellement⁹.

patient », voir *L'Art Poétique d'Horace, traduit en Vers François par Jacques Peletier du Mans*, Paris, Michel de Vascosan, 1545, p. 7.

⁶ *In epistolam Q. Horatii Flacci de Arte poetica Jasonis de Nores Ciprii ex quotidianis Tryphonis Cabriellii sermonibus interpretatio*, Paris, Apud Viduam P. A. Porta, 1554, p. 12.

⁷ Ronsard, *La Franciade*, épître au lecteur de 1572, p. 1182 dans *Œuvres Complètes*, tome I, Paris, Gallimard [Bibliothèque de La Pléiade], 1993.

⁸ Francesco Patrizi, *Della poetica la deca ammirabile* (1586), Livre VI, “Il mirabile ciò che sia”, dans *Della Poetica*, Florence, nella sede dell'Istituto, 1969, vol. 2, p. 309. [Chi (...) secondo il secondo ordine degli incredibili poetasse, tali poesie farebbe quali sono i fatti della *Vera Historia* di Luciano, e quale è la *Batracomiomachia* d'Omero, e il *Pantagruel* d'un fantastico poeta francese, che invece di maraviglia commuovono o disprezzo, o riso, o l'uno o l'altro.]

⁹ V. notamment *Francisci Luisini... commentarius*, p. 4 : *Possumus enim animo omnia effingere liberius, vel adversa, vel secunda, vel quae fieri possunt, vel quae unquam accidere consentaneum non videtur, quibus tamen non afficimur,*

Le ton de la critique se durcit cependant dans le contexte des polémiques littéraires qui opposent, à la fin du XVI^e siècle, les admirateurs de l'Arioste à ceux du Tasse, partisan d'un merveilleux cautionné par la vraisemblance ou l'autorité de l'Écriture. S'il emprunte les mots de Ronsard pour dénoncer la « poésie fantastique » de l'Arioste, l'auteur de la *Jérusalem délivrée* prête à ces fictions imaginatives une puissance persuasive comparable à la parole manipulatrice des sophistes : dans l'*Apologia della Gerusalemme liberata*, l'Étranger s'oppose à l'opinion du Secrétaire, selon lequel les images fausses supposent une invention plus riche qu'une écriture fondée sur le vrai. Il considère au contraire que la représentation de choses qui ne sont pas ne mérite pas le nom d'*inventio*, dont le sens étymologique suppose l'existence des objets « trouvés » : on ne peut « trouver » (*invenire*) des fantômes (*fantasmi*) et de fausses images (*falsi imagini*) et ceux qui choisissent de représenter ces formes du non-être évoluent dans le même brouillard (*caligine*) que le sophiste. Le « poète fantastique » est donc assimilé au « sophiste » enfoui dans les ténèbres de l'ignorance¹⁰. L'enjeu de la critique dépasse ainsi le niveau purement esthétique qui était celui de Ronsard ou Patrizi, pour se déplacer sur le plan épistémique. Le rapprochement entre l'art fantastique et la sophistique peut cependant se prévaloir de l'autorité du *Sophiste* de Platon, fréquemment allégué dans les discussions littéraires.

De l'« imitation fantastique » du Sophiste à l'euphantasiôtos de Quintilien : la force persuasive de l'image

S'il fait l'objet, en 1496, d'un important commentaire rédigé par Marsile Ficin, *Le Sophiste* de Platon attend la seconde moitié du XVI^e siècle – où il devient plus accessible grâce à des éditions séparées¹¹ – pour devenir une référence incontournable dans les débats théoriques sur la vraisemblance. Ce dialogue suscite en effet un vif intérêt chez les théoriciens de la littérature de la Renaissance, car il permet de nuancer la vive critique de la *mimesis* proposée dans *La République*¹², en distinguant deux stratégies d'imitation : la technique icastique (*technè icastikè*) copie fidèlement les formes du réel; en revanche, la technique fantastique (*technè phantastikè*) produit des trompe-l'œil en jouant sur les proportions et en introduisant des effets de perspective¹³. La réception de ce passage déplace cependant la question des

neque animo commovemur, quia ficta scimus esse, quemadmodum nec, cum picturam intuemur, commoveri solemus, seu terribilis res aliqua, seu laeta expressa, a nobis spectetur, quod ficta ea omnia sunt, nulla veri ratio elucet. (Nous soulignons)

¹⁰ Torquato Tasso, *Apologia della Gerusalemme liberata*, dans *Prose*, Milano - Napoli, Riccardo Ricciardi, p. 432-433. L'emprunt du Tasse aux écrits théoriques de Ronsard est signalé par ses contemporains, notamment Lionardo Salviati dans *Dello Infarinato Accademico della Crusca, riposta all'Apologia du Torquato Tasso, intorno all'Orlando Furioso, e alla Gierusalem liberata*, Florence, Carlo Meccoli, 1585, p. 45.

¹¹ Notamment une traduction latine d'Olivier de Serres, éditée avec le texte grec chez Henri Estienne en 1578.

¹² Voir par exemple l'analyse de Jacopo Mazzoni, *Della Difesa della Comedia di Dante, distinta in sette libri, nella quale si risponde alle opposizioni fatte al Discorso di M. Jacopo Mazzoni, e si tratta pienamente dell'arte Poetica, e di molt'altre cose pertinenti alla Philosophia, e altre belle lettere, Parte prima*, Cesena, 1587, p. 395 : « Platone (...) hà scacciata dalla sua Republica la Poesia Phantastica, e hà ritenuta l'Icastica comendandola per vera, e leggitima Poesia. »

¹³ *Le Sophiste*, 235 D- 236 D, p. 286-287 dans l'édition de L. Robin, Paris, Gallimard, Pléiade, 1950.

techniques d'imitation du réel vers celle des modèles choisis par l'artiste : chez Ficin, l'imitation fantastique est redéfinie comme celle qui se passe de référent réel, alors que l'imitation icastique reproduit la « chose vraie » :

Il existe deux espèces d'imitation : la première, considérant la chose vraie et la prenant pour modèle, produit des similitudes, comme le font le peintre et ses semblables. La seconde, sans avoir regardé au préalable la chose vraie, entreprend de fabriquer des images de celle-ci, mais en réalité, elle produit des fantômes, qui paraissent semblables aux choses réelles, mais ne sont leur sont, en vérité, pas semblables ; c'est dans cette catégorie qu'il faut situer le sophiste.¹⁴

Attribuée au sophiste, l'imitation fantastique représente un réel danger aux yeux du philosophe, puisqu'elle fait passer le non-être pour l'être en donnant une consistance à des créatures qui n'existent que dans l'esprit qui les conçoit.

Néanmoins, cette technique peut être instrumentalisée positivement par l'orateur qui, selon Quintilien, gagne à être « doté d'une vive imagination » (*euphantasiôtos*) s'il veut pouvoir gagner son public à sa cause. Dans les chapitres qu'il consacre à la notion de fantaisie, Caelius Rhodiginus définit ainsi l'*euphantasiôtos* comme un individu capable de concevoir les images de toute chose (*omnium imagines concipit ingeniose*)¹⁵. Ces images, qui prolifèrent notamment dans le désœuvrement de l'esprit, permettent aussi de « mettre sous les yeux du lecteur » (*ante oculos ponere*) une scène si bien représentée qu'il a l'impression d'y assister en personne¹⁶. Les fantaisies de l'esprit ne prennent donc pas nécessairement la forme de monstres grotesques, et peuvent être intégrées dans le cours rationnel d'une plaidoirie, par exemple pour reconstituer une scène de crime. Cependant, cet usage positif de l'imagination constitue un cas particulier : si elles consistent, comme l'« imitation fantastique », à donner de la vraisemblance au non-être, les images mises en jeu par l'orateur sont fondées sur une réalité passée, qu'il s'agit d'approcher par la représentation. Les arguments de Quintilien font cependant écho au questionnement des théoriciens de la Renaissance sur la réception des fictions de l'imagination : les représentations de la fantaisie produisent-elles nécessairement une adhésion fondée sur l'effet d'*enargeia*, ou sont-elles perçues pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire des fictions mentales ? Comme le *Sophiste* de Platon, la démonstration de Quintilien offre des arguments à ceux qui dénoncent la puissance persuasive des fictions de la fantaisie, et estiment, contrairement à Horace, qu'elles parviennent à rendre vraisemblable le non-être. Mais elle suggère également une

¹⁴ *Marsilii Ficini Commentaria in Platonis Sophistam*, Cap. XV "Imitationis species duae", dans M. J. B. Allen, *Icastes: Marsilio Ficino's Interpretation of Plato's Sophist (Five Studies and a Critical Edition with Translation)*, Berkeley, University of California Press, 1989, [235 A10] : « *Duae sunt imitationis species. Altera quidem rem veram spectans atque hanc ipsam velut exemplar sibi proponens similitudines efficit, ut pictor atque similes. Altera vero rem ipsam nondum intuita conatur eius imagines fabricare, machinatur vero phantasmata, quae apparent forte similia veris, neque sunt revera similia; hac in parte sophista ponendus* ».

¹⁵ *Lectionum antiquarum libri XVI*, Venise, Alde, 1516, livre XI, cap. 17, p. 564. V. Quintilien, *Institution oratoire*, livre VI, 2, §30.

¹⁶ À propos de cette définition de l'*enargeia*, voir P. Galand-Hallyn, *Les yeux de l'éloquence, poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995, p. 106.

solution de compromis, consistant à « moraliser » la persuasion sophistique pour la mettre au service d'une cause positive. Cette conciliation de l'*enargeia* et de la vérité philosophique est développée notamment par Mazzoni qui, dans sa *Défense de la Divine Comédie de Dante*, définit la poésie comme une sophistique éducative.

Le compromis de Mazzoni

Publiés en 1587 à Césène, les trois premiers livres de l'ouvrage intitulé *Della Difesa della Comedia di Dante* constituent une entreprise théorique originale, puisque leur auteur, Jacopo Mazzoni, voit dans l'« imitation fantastique » la forme la plus authentique de la poésie, en conséquence de l'idée aristotélicienne selon laquelle la poésie se définit par la fable, et l'« invention propre »¹⁷. La création poétique doit donc proscrire le vrai au profit du *credibile* et mérite d'être classée parmi les activités sophistiques : comme les sophistes, le poète pratique l'imitation, choisit des sujets crédibles, et cherche à susciter le plaisir chez son destinataire. Conscient que ce rapprochement pourrait être jugé malheureux par les poètes, qui ont en mémoire les critiques platoniciennes de la sophistique, Mazzoni opère une distinction entre une sophistique néfaste, qui inculque à l'intelligence le faux et l'injuste, et une sophistique civique, qui consiste à masquer des vérités morales sous l'apparence plaisante du mensonge, et a pour horizon le maintien de la concorde publique :

Je dis que la poésie fantastique, réglée par ses propres lois, est une catégorie de l'ancienne sophistique car, comme cette discipline, elle propose des objets feints à notre intellect afin de réguler les appétits, et contient souvent, sous l'écorce de la fiction, la vérité de nombreuses conceptions élevées.¹⁸

Soucieux cependant d'affirmer la spécificité du langage poétique, qui consiste à imiter sans autre finalité que l'imitation et la production d'« idoles » (contrairement par exemple à l'historien, dont les « idoles » sont déterminées par la recherche de la ressemblance avec le réel), Mazzoni affirme que l'efficacité pédagogique de la poésie est une répercussion facultative, qui ne saurait constituer l'intention première du poète. Il se garde d'ailleurs d'indiquer le mode de lecture de cette fantaisie moralisée, dont l'interprétation est laissée à la discrétion du lecteur. Il précise simplement que l'éventuel message moral ne doit pas être recherché à la surface littérale du texte, dans laquelle le poète joue librement avec la vérité historique et les lois de la nature. Or, si Mazzoni ne développe pas la question du déchiffrement des fables fantastiques, son analyse très fine du type de croyance induit par la poésie réserve la possibilité d'une distance critique du lecteur à l'égard de l'écorce des textes. Quoique la raison d'être de la poésie consiste à rendre crédible le merveilleux, ce *credibile* ne se confond pas avec l'illusion. Mazzoni s'appuie en effet sur une définition

¹⁷ Pour l'analyse détaillée de cet ouvrage, v. T. Chevolet, *L'idée de fable, théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007.

¹⁸ Extrait cité par A. H. Gilbert dans *Literary Criticism: Plato to Dryden*, Detroit, Wayne State University Press, 1962 (première éd. 1940), p. 370. À la p. 413 de la *Difesa*, Mazzoni évoque la possibilité de combiner une fable fantastique et un sens allégorique qualifié d'« icastique » (dans la mesure où il est fidèle à la vérité) comme dans le *Cantique de Salomon*.

philosophique de la fantaisie pour dire que ses produits sont toujours reconnus comme tels par l'âme :

L'une des définitions du terme « fantaisie » est une fiction fabriquée par l'âme, et connue comme telle par elle.¹⁹

La croyance suscitée par la fiction ne suppose pas que le lecteur la considère comme vraie, et il ne perd jamais de vue l'idée qu'il s'agit d'une construction mentale. Cette distance à l'égard de la fiction peut apparaître comme une condition propice à l'interprétation philosophique des fantaisies : s'il ne s'arrête pas à la surface invraisemblable des fictions, le lecteur peut y voir un indice invitant à rechercher le sens caché des fables des poètes.

LA PHILOSOPHIE DES « FICCTIONS MANIFESTES »

Dans l'argumentation de Mazzoni, l'évocation de l'efficacité pédagogique de la « poésie fantastique » pèse peu par rapport aux justifications purement littéraires. Cependant, le modèle de l'allégorie est souvent allégué par les défenseurs des poètes et des artistes accusés d'affabulation excessive. Ainsi, la comparaison entre l'imitation réaliste et la création « fantastique » peut se résoudre en faveur de la seconde, jugée paradoxalement moins trompeuse que la première : dans la fiction fantastique, la part d'affabulation de l'artiste apparaît manifestement, ce qui signale au lecteur que la « vérité » du texte est ailleurs que dans son écorce ; au contraire, les fictions réalistes passent souvent pour des faits réels, et incitent le lecteur à se contenter de la lettre du texte. La tromperie sophistique est donc, paradoxalement, rejetée du côté de l'imitation « icastique » de la réalité, dont le statut est ambigu puisque son lecteur tend à oublier qu'il a affaire à une recombinaison fictionnelle.

La critique du « réalisme sophistique »

L'idée que l'imitation réaliste est plus trompeuse que la fantaisie n'est pas une invention de la théorie littéraire de la Renaissance, qui la remet cependant au goût du jour en constatant l'importance que lui accordent les Anciens. Ainsi, dans la célèbre ouverture des *Histoires Véritables*, Lucien de Samosate affirme que ses fictions sont plus véridiques que les récits des historiens affabulateurs car le narrateur ne se cache pas de mentir. Au contraire,

¹⁹ *Della Difesa...*, Livre I, cap. 45, p. 149 [Nell'altro modo prendesi la voce Phantasia, per una fittione fabbricata dall'anima, e conosciuta da lei medesima per tale.] Cette analyse fait intervenir, une nouvelle fois, la démonstration aristotélicienne selon laquelle la réception des productions de la fantaisie est analogue à celle de la peinture, dans laquelle une scène terrible ne suscite pas nécessairement l'effroi. Cette configuration peut annoncer les analyses de Jean-Marie Schaeffer dans *Qu'est-ce que la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 146 : il définit la situation communicationnelle qui caractérise la fiction comme une « feintise ludique partagée », car l'auteur n'entend pas tromper le lecteur et lui présenter comme vrai ce qu'il sait être faux. Mais pour qu'il y ait fiction, « il ne suffit pas que l'inventeur d'une fiction ait l'intention de ne feindre que 'pour de faux', il faut encore que le récepteur reconnaisse cette intention ».

Ctésias et ses émules font passer pour conformes à la réalité les chimères de leurs esprits²⁰. Ainsi, l'in vraisemblance comique des *Histoires Véritables* paraît moins manipulatrice que le discours historique, auquel l'autorité scientifique prête une emprise considérable sur l'esprit du lecteur. Très imité à la Renaissance²¹, le pacte de lecture contracté par Lucien est réitéré dans la *Vie d'Apollonios de Tyane* de Philostrate. Dans cette biographie, rédigée probablement au III^e siècle après J.-C., le mage Apollonios de Tyane fait l'éloge des fables d'Ésope, dans lesquelles l'in vraisemblance fictionnelle joue un rôle équivalent à celui de l'aveu de mensonge de Lucien :

(...) [Ésope] vous ayant présenté d'entre certains propos qu'on voit bien estre fabuleux, monstre par là ce qu'on doit faire ou ne pas faire : Au moyen dequoy il atteint plus pres de la verité, ce me semble, que ne font les Poëtes ; lesquels comme par force veullent faire croire que ce qu'ils dient est veritable. Et cestuy-cy mettant en avant un discours, lequel, comme de vray il est, chacun de prime face peut apercevoir qu'il est feint, et controuvé de luy tout expres, donne à cognoistre ie ne sçay quoy de verité avoir esté dit sous le manteau et couverture des choses qui ne sont point. Les Poëtes en outre apres avoir proposé leurs fictions aux escoutans, leur laissent à examiner si elles sont vrayes ou non : Et Ésope racontant une chose apparemment faulse, dont se peuvent recueillir certains beaux enseignements et preceptes pour les mœurs, monstre le sens de ce faux langage se devoir appliquer à quelque profit et utilité pour le cours de la vie humaine.²²

Manifestement imaginaires, les fables animalières d'Ésope font l'objet d'une réception plus « claire » que les fictions réalistes, dans lesquelles le partage du vrai et du faux est laissé à l'initiative du lecteur. Caractéristique du « mentir-vrai » des fictions réalistes, le mélange du vrai et du faux s'avère particulièrement difficile à démêler. Ainsi, le commentateur de l'édition de 1611 est particulièrement fidèle à la pensée de Philostrate lorsqu'il oppose la persuasion « moëlleuse » des fables d'Ésope aux « discours fardez des Sophistes et Rhetoriciens »²³, qui dissimulent leurs mensonges sous le masque d'une parole véridique.

Le renversement opéré par Philostrate est utilisé à la Renaissance pour répondre aux adversaires des fictions invraisemblables, en particulier aux détracteurs des romans de chevalerie. Ainsi, Jodelle, dans l'épître qu'il écrit en 1555 pour présenter l'*Histoire palladienne* de son défunt ami Claude Colet, rapporte que les partisans des « histoires fabuleuses » affirment notamment « la fiction de telz discours estre si manifeste, que la posterité n'en

²⁰ « Histoires vraies », dans *Œuvres, tome II*, trad. J. Bompaigne, Paris, Les Belles Lettres, 1998, chapitre 4, p. 58.

²¹ Sur la fortune de ce passage, voir les analyses de N. Corréard dans « Rire et douter » : *Lucianisme, scepticisme(s) et pré-histoire du roman européen (XV^e-XVII^e siècle)*, thèse de doctorat, soutenue en 2008 à l'Université Paris VII, sous la dir. de F. Lavocat, notamment les p. 230-232.

²² Philostrate, *De la Vie d'Apollonios Thyaneen en VIII livres. De la traduction de Vigénère, ... revuë et exactement corrigée sur l'original grec par Fed. Morel, ... et enrichie d'amples commentaires par Artus Thomas, sieur d'Embry*, Paris, Veuve M. Guillemot, 1611, vol. II, livre V, chap. 5, p. 54.

²³ *Ibid.*, p. 59.

peult estre trompée »²⁴. Cette position transcende les frontières des arts, puisqu'elle est également alléguée pour défendre les ornements grotesques qui connaissent un grand succès dans les arts décoratifs de la Renaissance. Ainsi, Paleotti, détracteur des grotesques, fait état d'un argument de leurs défenseurs, qui prétendent que l'in vraisemblance de ces figures

(...) signale d'emblée que l'on ne cherche pas à représenter une chose vraie, et que l'on ne veut tromper personne, mais plutôt représenter, par passe-temps, des formes capricieuses, à la différence de nombre d'artistes qui, promettant de raconter ou de peindre la vérité, accumulent de gros mensonges et trompent les gens.²⁵

Un peu pris de cours par cet argument, le théoricien se contente de rétorquer qu'il existe de meilleurs passe-temps, mais ne répond pas vraiment à la critique du réalisme illusionniste. La réfutation de cet argument est en effet particulièrement périlleuse, puisqu'il est très souvent articulé à la traditionnelle référence à la mission pédagogique de la littérature : ainsi, dans l'analyse de Philostrate, l'absurdité des fables animalières d'Ésope sert de « faire-valoir » à leur message sérieux, car aucun destinataire ne peut se contenter d'une lecture littérale. De même, pour certains théoriciens de la Renaissance, la « suspension de la crédulité » induite par les images fantaisistes implique un mouvement vers l'interprétation.

« *Au-delà de l'image* »²⁶ : une philosophie incertaine

Le non-sens apparent de la figure fantaisiste peut apparaître comme une invitation à la lecture allégorique : le mystère de la forme étrange stimule en effet l'intelligence²⁷, et se présente comme un langage philosophique synthétique, transcrivant les concepts en images. Ainsi, l'hybridité des grotesques ou des images composites a donné lieu à des déchiffrements symboliques, associant chaque partie du « monstre » représenté à une vérité philosophique. Par exemple, le tableau « La Terre » d'Arcimboldo, qui représente une tête d'homme composée de multiples animaux, place l'imitation fantastique au service d'un

²⁴ E. Jodelle, *Œuvres complètes I*, édition d'Enea Balmas, Paris, Gallimard, 1965, p. 94.

²⁵ Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini* (1582), dans *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, éd. Paola Barocchi, Bari, Laterza, 1961, p. 449 : [(...) col fare simili figure quasi nel frontispicio si dichiara che non vuole figurare cosa vera, né vuole ingannare alcuno, ma solo per passatempo rappresentare cose capricciose, al contrario di molti che, promettendo di narrare o di pingere la verità, accumulano gran bugie et ingannano le persone.]

²⁶ Cette expression est empruntée au titre d'un ouvrage d'O. Boulnois, *Au-delà de l'image, une archéologie du visuel au Moyen Âge, V^e-XVI^e siècle*, Paris, Seuil, 2008.

²⁷ Cette idée peut-être un héritage de la théologie négative, dont J. Miernowski a montré l'influence sur la philosophie du XVI^e siècle : dans la pensée du pseudo-Denys, l'image absurde est plus propice à l'élévation de l'âme que les belles images que le spectateur risque de prendre pour des représentations exactes du divin. La représentation absurde rappelle toujours son inadéquation à la divinité qu'elle représente, et constitue ainsi le support d'une méditation libérée des dangers de l'idolâtrie. V. Jan Miernowski, *Le Dieu néant, Théologies négatives à l'aube des temps modernes*, Leiden - New York - Köln, E. J. Brill, 1998, et *Signes dissimilaires, la quête des noms divins dans la poésie française de la Renaissance*, Genève, Droz, 1997.

enseignement moral, selon les protagonistes du dialogue *Il Figino*, composé par Gregorio Comanini en 1591 : l'œuvre est clairement interprétée comme le produit de la fantaisie, puisqu'elle agence des formes qui ne peuvent être associées dans la nature²⁸. Néanmoins, il ne s'agit pas d'un pur caprice puisque chacun des animaux représentés dans le mélange est peint avec précision et relève de l'imitation icastique. Et surtout, l'artiste est guidé dans sa composition par un dessein philosophique et par une solide culture livresque : les animaux qui occupent la place des différentes parties du visage expriment des vérités morales concernant l'organe remplacé :

On lit, à propos du loup, que chez quelques uns d'entre eux le poil de la queue contient un venin d'amour. Et parmi les loups, on connaît ceux qui sont appelés cerviers, et ont une vue très perçante. C'est pourquoi [Arcimboldo] a donné la forme d'un loup à l'œil, qui a le pouvoir d'injecter aux cœurs le poison d'amour, et qui est l'instrument de la vision. (...) Mais à propos du bœuf, qui forme la gorge, je veux vous dire une vérité morale très noble, et à laquelle ce peintre très illustre fait allusion avec beaucoup de noblesse. Seul le bœuf, parmi tous les animaux, marche en arrière (en tout cas chez les Garamantes) lorsqu'il pâit, comme l'écrit Pline dans le huitième livre de son *Histoire Naturelle*. Donc ce bœuf, mis à la place de la gorge par Arcimboldo, signifie que tout glouton, ou tout buveur intempérant, ne mène pas une vie d'homme, et ne se tourne pas vers la vertu, mais chemine en arrière, tournant le dos à sa fin, et se rendant semblable aux bêtes brutes.²⁹

La fantaisie communique donc une somme de vérités morales, sous la forme immédiatement lisible de l'image, qui peut également remplir une fonction mnémotechnique. Le déchiffrement de la composition grotesque requiert cependant les compétences d'un interprète éclairé et érudit, et le profane ne paraît pas pouvoir percevoir entièrement le mystère de ses symboles. Cette réflexion est aisément transposable à la fantaisie littéraire. Guazzo, l'un des protagonistes du dialogue, affirme d'ailleurs que la valeur de l'imitation fantastique - définie comme l'imitation de choses qui n'existent pas dans la réalité - est encore plus grande en poésie qu'en peinture, où l'imitation précise des formes réelles constitue l'un des tours de force de l'artiste. Au contraire, le poète qui se contente de reproduire le réel ne se donne pas autant de mal que celui qui, à la manière de l'Arioste, imagine des simulacres fantastiques³⁰. Mais, comme celle des peintres, la fantaisie des poètes peut transmettre un enseignement philosophique. Pour Martinengo, qui plaide dans le dialogue pour une pratique « utilitaire » de la fiction, le mythe platonicien relatant la

²⁸ Gregorio Comanini, *Il Figino, ovvero del fine della pittura, dialogo del rever. Padre D. Gregorio Comanini canonico regolare lateranense, ove quistionandosi, se'l fine della pittura sia l'utile, ovvero il diletto, si tratta dell'uso di quella nel Christianesimo, e si mostra, qual sia imitator più perfetto, e che più diletto, il Pittore, ovvero il Poeta*, Mantoue, Francesco Osanna, 1591, p. 52: « Diciam pure quello, che è la verità, e confessiamo, la virtù fantastica, l'ufficio della quale è di ricevere le specie apportate da gli esteriori sensi al senso commune, e di ritenerle, e ancora di comporle insieme, essere gagliardissima nell'Arcimboldo; poiche egli componendo insieme l'imagini delle sensibili cose da lui vedute, ne forma strani capricci, e idoli non più da forza di fantasia inventati; quello, che pare impossibile à congiungersi, accozzando con molta destrezza e fancendone risultar ciò, che vuole ».

²⁹ Comanini, *Il Figino*, p. 46-47.

³⁰ *Ibid.*, p. 81-83.

naissance de l'amour représente cette alliance féconde de l'imagination et de la pensée. Créature allégorique, Amour est une idole poétique, qui n'existe pas dans la réalité. Mais il manifeste sous une forme sensible la vérité de l'amour : sa généalogie est en effet chargée de sens, puisqu'il est engendré par l'ivrogne Poros, qui incarne l'abondance, et la misérable Pénia, qui symbolise la dépossession de l'amant ; son apparence physique reflète, en outre, les effets de l'amour terrestre et de la concupiscence, puisqu'il est sec, pâle et mélancolique. Cependant, face à d'autres mythes, l'interprète se trouve dans une impasse : par exemple, aucune vérité morale ne semble pouvoir être extraite du mythe étiologique qui attribue la couleur rouge des roses à une blessure de Vénus. La pauvreté symbolique de cette histoire l'éloigne donc du modèle de la fable philosophique³¹. Cette classification des fictions traduit le problème d'interprétation que posent les produits de la fantaisie : en l'absence d'indication claire expliquant les intentions de l'artiste, la lecture symbolique dépend entièrement de la volonté de l'interprète et de sa culture. Il semble dès lors que la « fantaisie philosophique » autorise plusieurs niveaux de lecture, et qu'elle peut être perçue comme un amusant caprice, comme un langage symbolique, ou comme une imposture.

³¹ *Ibid.*, p. 159-162.

L'autorité incertaine des fictions fantaisistes

Les réflexions des théoriciens du XVI^e siècle sur la fantaisie picturale constituent un terrain d'observation privilégié pour l'étude de la réception des fictions de l'imagination. Ainsi, la querelle des grotesques pose non seulement la question du « bon usage de l'imagination » dans la création artistique, mais confronte également plusieurs modes de déchiffrement des figures forgées par la fantaisie³². Michel Jeanneret montre ainsi que l'une des stratégies adoptées par les partisans des grotesques consiste à les « neutraliser (...) en leur assignant un sens caché », grâce auquel les monstres deviennent « les signes d'autre chose » et placent l'imagination au service de la raison³³. Ainsi, Pirro Ligorio montre que les modèles antiques des grotesques n'étaient pas dépourvus de « mystère » et de signification : leurs formes accidentées étaient à l'image de l'instabilité des affects humains, des incertitudes et des vanités de l'existence³⁴. Lomazzo défend plutôt, comme Comanini, un mode de déchiffrement proche de celui des hiéroglyphes, dans lesquels chaque élément représenté possède une signification³⁵.

Cependant, les détracteurs des grotesques accusent ces interprétations allégoriques d'appliquer aux figures cocasses des arts décoratifs une lecture qui devrait être réservée aux visions merveilleuses de l'Écriture. Ainsi, Paleotti incrimine, chez ses contemporains, le réflexe consistant à interpréter systématiquement les représentations monstrueuses : il admet que certaines images fantastiques sont forgées par l'imagination sous l'influence d'une révélation divine, et recèlent un sens allégorique qui doit être patiemment déchiffré en analysant la disparité des éléments. La Bible offre ainsi l'exemple de la statue hybride de Nabuchodonosor - composée d'une tête d'or, de bras d'argent, d'un ventre de métal, de jambes de fer et de pieds de terre – perçue par Daniel comme une image des temps futurs (*Daniel* 2, 31). Mais les monstres feints par « l'imagination pure » (*dalla nostra pura immaginazione*), comme les sirènes, les chimères des poètes, ou les monstres évoqués par Lucien, ne sauraient être mis sur le même plan que les images prophétiques de la Bible³⁶. Les grotesques sont évidemment classés dans la catégorie des monstres insignifiants, du « pur caprice », et Paleotti entreprend méthodiquement de réfuter toutes les interprétations qui ont tenté de leur donner du sens : pour certains, les grotesques représentaient dans

³² Sur ce point, voir notamment A. Chastel, *La grottesque, essai sur l'ornement sans nom*, Paris, Le Promeneur, 1988, et P. Morel, *Les grotesques, Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 2001.

³³ M. Jeanneret, *Perpetuum mobile : métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997, p. 157.

³⁴ Extrait du *Libro dell'antichità*, cité par N. Dacos en appendice de son ouvrage *La Découverte de la Domus aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres, The Warburg Institute, 1969, p. 162.

³⁵ Extrait du *Trattato dell'arte della pittura* (écrit entre 1584 et 1591), cité par N. Dacos dans *La Découverte...*, p. 130 : « (...)a proposito venivano fatte non altrimenti che enimmi, o cifre, o figure egizie dimandate jeroglifici, per significare alcun concetto o pensiero sotto altre figure, come noi usiamo negli emblemi, e nelle imprese (...) Tutte le cose che vi sono debbono sino ad una fare il suo effetto, ed essere rappresentate in modo che si conosca che non sono fatte a caso, ma a studio, per far quell'effetto che fanno ».

³⁶ Paleotti, *Discorso intorno alle imagini...*, cap. 36, «Delle pitture mostruose e prodigiose», p. 419-422.

L'Antiquité les monstres des pays conquis par les Romains ; pour d'autres, il s'agit de hiéroglyphes ; certains y voient la transposition picturale des fables évoquant des métamorphoses, ou de la théorie pythagoricienne de la métempsycose³⁷. Mais, selon Paleotti, la pluralité des interprétations possibles fait douter de la légitimité de la lecture allégorique des grotesques : l'hermétisme des grotesques est donc réinterprété pour devenir une preuve de leur caractère insignifiant. La critique vaut également pour les poètes qui cultivent le non-sens afin de passer pour inspirés auprès de leurs lecteurs :

Certains poètes se sont ingéniés à composer avec zèle des vers dépourvus de signification, dans le seul but de donner aux oisifs une occasion de rivaliser, sans succès, d'interprétations délirantes. De même, les peintres, émules les poètes, (...) ont comme eux jugé bon d'obscurcir complètement la compréhension de leurs peintures en leur ôtant toute vérité, pour laisser à la postérité bien des raisons de se casser la tête et de déployer de vains efforts.³⁸

L'ironie de Paleotti montre que le théoricien d'art est immunisé contre l'art « fantastique », dans lequel il voit simplement une stratégie mise en œuvre par des artistes médiocres pour faire parler d'eux et pour passer pour plus profonds qu'ils ne le sont. Cependant, il note que, pour un public populaire et peu instruit, les chimères des peintres risquent d'être prises au premier degré. Ainsi, les figures irrationnelles, dont Paleotti cite quelques exemples – des chandeliers à tête d'homme, des arbres-serpents... - peuvent imprégner l'âme des simples, et les entraîner dans l'erreur : comme les sophistes, les peintres de grotesques proposent une contrefaçon du vrai³⁹. Paleotti note donc que ces peintures n'ont pas leur place dans les églises, dont les œuvres d'art doivent jouer le rôle de « livres pour les idiots », et il rappelle que Saint Bernard proscrivait déjà avec véhémence la « monstruosité ridicule » des centaures et des hybrides qui détournaient les fidèles du culte divin. Comme dans *La République* de Platon, le peuple n'a pas le réflexe de formuler des interprétations allégoriques. Le risque d'interpréter de travers et « en mauvaise part » (*in deteriore partem*) les figures grotesques est d'autant plus grand que leur sens, si elles en ont un, est dissimulé par la forme symbolique et dilué par la pluralité des possibilités de lecture. Ainsi, ces représentations de la fantaisie nuisent au plus grand nombre, et Paleotti, digne représentant de l'esthétique de la Contre-Réforme, plaide pour une expression univoque des vérités de la

³⁷ Toutes ces lectures sont évoquées dans le cap. 38, intitulé « Onde abbiano avuta origine le pitture grottesche secondo diverse opinioni », dans *Discorso intorno alle imagini...*, p. 432-433.

³⁸ *Ibid.*, p. 439 : « alcuni poeti (...) s'ingegnarono di fare studiosamente certi versi senza significato, ma solamente per dare occasione alle persone oziose di fantasticarli sopra senza frutto (...) così i pittori, emuli dei poeti, mossi dalla qualità del luogo, pensarono anch'essi di oscurare affatto l'intelligenza delle loro pitture con levarli ogni sorte di verità, per lasciare ai posteri materia abbondante d'assotigliarsi e travagliarsi disutilmente (...) ».

³⁹ *Ibid.*, p. 443 : « sì come (...) il sofista attende col falso a contrafare il vero, così i pittori delle grottesche, lasciando il vero e appigliandosi al falso, non cercano altro, a guisa de' sofisti, che ingannare chiunque gli s'accosta, o più tosto a similitudine de ebrii vaneggiando, per non dire de stolti che fanno le cose sue a caso, senza pensare quello che fanno, vanno errando senza proporsi fine certo o altro lodevole consiglio ».

foi. Ses analyses reflètent les réactions ambivalentes du public du XVI^e siècle à l'égard de l'art « fantastique » : si les monstres mystérieux de l'imagination semblent appeler à un déchiffrement symbolique, leur absurdité comique suggère que leur écorce bigarrée pourrait très bien sonner creux, et apparaître en définitive comme une imposture philosophique. Avant l'époque de la polémique sur les grotesques, l'ambiguïté des figures fantaisistes est pleinement illustrée par les romans de Rabelais, auquel elles vaudront, comme nous l'avons vu, le surnom de « poète fantastique » chez Patrizi. Proposant, dans ses prologues, une philosophie non autoritaire, le narrateur bonimenteur décrit le fonctionnement de son propre langage en utilisant la métaphore des figures grotesques : leur absurdité promet un « plus haut sens », mais elles peuvent aussi être perçues comme des symboles vides.

LA FANTAISIE ET LE DOUTE SERIO-COMIQUE CHEZ RABELAIS

L'utilisation de la fantaisie est l'une des sources de l'hésitation entre sérieux et comique recherchée par l'écriture de Rabelais. Sans proposer de théorie explicite de la littérature d'imagination, il souligne, dans le corps de la fiction, l'ambivalence des produits de la fantaisie : s'il s'amuse à rappeler la puissance illusionniste des « phantasmes ludificatoires » qui induisent des hallucinations chez certains personnages⁴⁰, les formes fantastiques des récits oscillent surtout entre l'insignifiance comique et la promesse d'un plus haut sens.

Le discours sur l'image symbolique au chapitre IX de Gargantua

La description des « couleurs et livrées de Gargantua » offre à Alcofribas l'occasion d'une digression sur les images symboliques et leur interprétation. Le narrateur apparaît d'abord comme l'adversaire des lectures symboliques arbitraires ou forcées, qui assignent de manière aléatoire un sens aux couleurs, et sont, selon lui, comparable à l'ineptie des rébus. Il dénonce en effet les mauvais jeux de mots consistant par exemple à représenter l'expression « moult me tarde » par un pot de moutarde : la symbolisation apparaît dans ce cas comme purement gratuite, non seulement parce que le rapport entre la représentation et le sens est fondé sur une simple homophonie, mais aussi parce que le « message » produit par l'articulation des images n'a aucun intérêt. Le narrateur oppose à ces rébus futiles la profondeur du langage hiéroglyphique, dont le déchiffrement suppose que l'on connaisse, outre le nom des objets représentés, leurs propriétés :

⁴⁰ Au début des guerres picrocholines, l'ambassadeur Ulrich Gallet voit dans la fureur guerrière de Picrochole l'effet d'un « phantasme ludificatoire » forgé par le diable pour rompre l'alliance entre Picrochole et Grandgousier, voir *Gargantua*, chap. 31 : « si l'esperit calumniateur tentant à mal te tirer eust *par fallaces especes, et phantasmes ludificatoires* mis en ton entendement que envers toy eussions fait chose non digne de nostre ancienne amitié : tu devois premier enquerir de la verité, puis nous en admonester. » Voir aussi *Tiers Livre*, chap. 44 : défendant la « simplicité et affection syncere » de Bridoye, Epistémon remarque que le juge connaît « la fraude du Calumniateur infernal, lequel souvent se transfigure en messagier de lumiere par ses ministres, les pervers advocatz, conseillers, procureurs et aultres telz suppoz, tourne le noir en blanc, fait *phantastiquement sembler à l'une et l'autre partie qu'elle a bon droit* » (nous soulignons).

Bien aultrement [que les auteurs de rébus] faisoient en temps jadis les saiges de Egypte, quand ilz escrivoient par lettres, qu'ilz appelloient hieroglyphiques. Lesquelles nul n'entendoit qui n'entendist : et un chacun entendoit qui entendist la vertu, propriété, et nature des choses par icelles figurées.⁴¹

Ainsi, le célèbre emblème de l'amiral de Bonnivet, composé d'un animal rapide, le dauphin, et d'un objet difficile à déplacer, l'ancre, symbolise la devise d'Auguste, « hâte-toi lentement » (*Festina lente*). Cette symbolisation ne se fonde pas sur l'alliance superficielle des signifiants, mais sur la nature profonde des deux objets réunis par l'imagination pour former un oxymore visuel. Le mode de déchiffrement préconisé annonce l'analyse érudite des visages composites d'Arcimboldo, et suppose les compétences d'un herméneute philosophe. Mais la fragmentation de l'image symbolique en unités signifiantes n'est pas appliquée aux célèbres chimères siléniques qui illustrent le fonctionnement du livre dans le prologue de *Gargantua* : la métaphore de l'ouverture des boîtes fantaisistes substitue au mécanisme de l'analyse des entités symboliques un pacte de lecture plus flou, dans lequel le mode de déchiffrement du message n'est pas précisé.

Les ambiguïtés de la fantaisie silénique

Dans le prologue de *Gargantua*, le livre est comparé, indirectement, aux silènes, décrits comme de

(...) petites boites telles que voyons de present es bouticques des apothecaires pintes au dessus de figures joyeuses et frivoles, comme de Harpies, Satyres, oisons bridez, lièvres cornuz, canes bastées, boucqs volans, cerfz limonniers, et aultres telles pintures contrefaictes à plaisir pour exciter le monde à rire.

La description de ces figures grotesques insiste sur leur difformité capricieuse, effectuée selon le bon plaisir de l'artiste. Leur aspect risible rappelle la chimère d'Horace et annonce la catégorie des « monstres insignifiants » que condamnera Paleotti. Elles hésitent en effet, sous la plume de Rabelais, entre la plénitude signifiante et la gratuité : leur contenu, de « fines drogues » destinées à oindre le corps, constitue une métaphore inexacte pour désigner le « plus haut sens » contenu par le livre, et suggère que la face cachée des images fantastiques pourrait avoir les mêmes fonctions que leur face visible : amuser et plaire, à la manière d'une joyeuse bouffonnerie. Rabelais s'éloigne ainsi de son hypotexte platonicien, dans lequel les boîtes siléniques abritent une miniature d'un dieu. Le geste d'ouvrir les silènes pour dépasser leur invraisemblance comique ne garantit donc pas l'accès à un « au-delà de l'image », et à un sens mystique.

La même ambiguïté caractérise les images choisies au seuil du *Tiers Livre* : pour symboliser la nouveauté de son livre, Rabelais le compare au « chameau Batrian tout noir » et à l'esclave « biguarré », noir et blanc, que Ptolémée présenta aux Egyptiens pour s'attirer

⁴¹ *Gargantua*, chap. IX.

leurs bonnes grâces par l'exhibition de « nouveautez ». Mais la fascination attendue ne se produit pas, et les Egyptiens « abhominent » ces monstres, ou s'en moquent, montrant ainsi que seules les créatures « belles, élégantes et parfaites » peuvent susciter leur admiration. A travers ces créatures hybrides, Rabelais annonce de manière programmatique qu'il est conscient que ses fantaisies donneront lieu à une réception troublée, hésitant entre le rire, la fascination curieuse et l'inquiétude. La pluralité des interprétations possibles participe en effet de la singularité de l'écriture rabelaisienne, qui affirme son caractère philosophique tout mettant en doute, par le comique, sa propre autorité et son aptitude à transmettre un « plus haut sens ».

CONCLUSION

Dans sa fameuse analyse de l'évolution du concept d'*amor hereos*, Giorgio Agamben souligne que l'histoire des idées avance souvent par des mécanismes de « polarisations » : une époque affirme sa nouveauté en se prononçant nettement en faveur de l'un des deux « pôles » d'une tension antérieure⁴². Il nous semble ainsi que la fantaisie créatrice demeure, au XVI^e siècle, une notion doublement « polarisée » : d'une part, ses productions hésitent entre le non-sens et la profondeur symbolique. D'autre part, leur réception est tantôt assimilée à l'illusion sophistique, tantôt reconnue comme celle d'une fiction qui avoue clairement son « mensonge ». L'influence des idées de la Contre-Réforme impose cependant une exigence de clarté à la production artistique, et porte le soupçon sur les exubérances fictionnelles qui font écran à la manifestation des enseignements moraux : le mélange du vrai et du faux est accusé de brouiller, à la manière des sophistes, l'accès à la connaissance, et la fantaisie paraît briser la continuité entre la littérature exemplaire et la vie des lecteurs. Cependant, ces attaques ne diminuent nullement l'attrait des fictions fantaisistes auprès des adeptes du *serio ludere*, qui voient dans le mélange inextricable du vrai et du faux un principe d'écriture susceptible de refléter la réversibilité universelle de la sagesse et de la folie. Ce type de fiction peut être comparé aux peintures grotesques, souvent interprétées comme des reflets de la folie du monde. Les discussions des théoriciens italiens sur les valeurs esthétique et pédagogique de l'*imitatio phantastica* traduisent la résistance de la fiction d'imagination au durcissement philosophique qui conduira Pascal à fustiger la persuasion sophistique induite par le nivellement du vrai et du faux :

Cette maîtresse d'erreur que l'on appelle fantaisie et opinion, est d'autant plus fourbe qu'elle ne l'est pas toujours. Car elle serait règle infaillible de vérité, si elle l'était infaillible du mensonge. Mais estant le plus souvent fausse, elle ne donne aucune marque de sa qualité, marquant de même caractère le vrai et le faux.⁴³

⁴² G. Agamben, *Stanzze, parole et fantasme dans la culture occidentale*, traduction d'Yves Hersant, Paris, Rivages [Petite Bibliothèque], 1998, p. 185-186.

⁴³ Pascal, *Pensées*, « Vanité », XLI, « Imagination », éd. Michel Le Guern, Paris, Gallimard [Folio Classiques], 2004, p. 76. Voir G. Ferreyrolles, « Compendium sur l'imagination dans les *Pensées* », dans

Littératures classiques N° 45, printemps 2002, p. 139-153 : cet article montre que la description pascalienne de l'imagination cite le portrait platonicien du sophiste, accusé dans le *Phèdre* de « faire paraître grand ce qui est petit et petit ce qui est grand » (267a).

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES :

SAINT AUGUSTIN, *La Trinité*, trad. par S. Dupuy-Trudelle, dans *Philosophie, catéchèse, polémique, Œuvres III*, Paris, Gallimard [Bibliothèque de La Pléiade], 2002.

COMANINI G., *Il fígino, ovvero del fine della pittura, dialogo del rever. Padre D. Gregorio Comanini canonico regolare lateranense, ove quistionandosi, se'l fine della pittura sia l'utile, ovvero il diletto, si tratta dell'uso di quella nel Christianesimo, e si mostra, qual sia imitator piú perfetto, e che piú diletto, il Pittore, ovvero il Poeta*, Mantoue, Francesco Osanna, 1591.

LUISINO F., *Francisci Luisini utinensis in librum Q. Horatii Flacci de Arte Poetica Commentarius*, Venise, Alde, 1554.

MAZZONI J., *Della Difesa della Comedia di Dante, distinta in sette libri, nella quale si risponde alle opposizioni fatte al Discorso di M. Jacopo Mazzoni, e si tratta pienamente dell'arte Poetica, e di molt'altre cose pertinenti alla Philosophia, e altre belle lettere, Parte prima*, Cesena, 1587.

PALEOTTI G., *Discorso intorno alle imagini*, dans *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, éd. P. Barocchi, Bari, Laterza, 1961.

PHILOSTRATE, *De la Vie d'Apollonius Thyaneen en VIII livres. De la traduction de Vigénère, ... revue et exactement corrigée sur l'original grec par Fed. Morel, ... et enrichie d'amples commentaires par Artus Thomas, sieur d'Embry*, Paris, Veuve M. Guillemot, 1611.

RABELAIS F., *Œuvres Complètes*, textes établis, présentés et annotés par M. Huchon, Paris, Gallimard [Bibliothèque de La Pléiade], 1994.

ÉTUDES CRITIQUES :

ALLEN M. J. B., *Icastes: Marsilio Ficino's Interpretation of Plato's Sophist (Five Studies and a Critical Edition with Translation)*, Berkeley, University of California Press, 1989.

ARMISEN M., « La notion d'imagination chez les Anciens. I – Les philosophes », *Pallas*, Annales de l'université de Toulouse-Le Mirail, N° 26, 1979, p. 37-42.

BUNDY M. W., *The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought*, Urbana, University of Illinois (Studies in Language and Lit., vol. XII, n° 2-3, 1927.

CHEVROLET T., *L'idée de fable, théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007.

DACOS N., *La Découverte de la Domus aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres, The Warburg Institute, 1969.

GALAND-HALLYN P., *Le reflet des fleurs, description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, T. H. R. N° 283, 1994.

JEANNERET M., *Perpetuum mobile : métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997.

PIGEAUD J., *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'antiquité gréco-romaine ; la manie*, Paris, Les Belles Lettres, 1987.