

Louis PICARD

« MONSTRES NAIZ DEDANS LA FANTAISIE » : UN ASPECT DE LA  
MÉDITATION AMOUREUSE DANS *LE PREMIER LIVRE DES*  
*AMOURS* DE RONSARD ET LES SONNETS DE SHAKESPEARE

La fantaisie est une puissance de l'esprit qui n'est pas étrangère au fonctionnement du corps. Selon une tradition largement répandue dans l'Europe de la Renaissance, elle est l'une des cinq facultés dites intellectuelles – les « *five wits* »<sup>1</sup> du sonnet CXLI de Shakespeare – qui font pendant aux cinq sens. La fantaisie prend son sens dans une anthropologie physiologico-psychologique. Elle s'inscrit dans un système au sein duquel elle occupe une place centrale : le sens commun transmet à l'esprit les données captées par les sens, l'imagination recueille les impressions sensibles, la fantaisie les combine et les offre au jugement ainsi qu'au conservatoire de la mémoire. La terminologie anglaise est la suivante : *common sense, imagination, fantasy, judgement* ou *estimation, memory*. En Anglais comme en Français, les termes sont équivoques. En ce qu'ils appartiennent à une terminologie spécialisée, ils déterminent des représentations savantes. Dans le même temps, en ce qu'ils appartiennent à la langue vulgaire, ils déterminent des représentations aux contours moins rigoureux : les termes ne s'enchaînent pas selon un dispositif causal, ils ne sont que les variations en intensité de la faculté intellectuelle. La fantaisie n'est alors qu'un mode, précisément non rigoureux, de l'entendement.

À l'inverse, dans le système que nous avons décrit, la fantaisie recouvre en grande partie le « sens interne » aristotélicien qui « transforme les messages des cinq sens en *fantasmes* perceptibles par l'âme »<sup>2</sup> : elle convertit ou traduit du sensible en intelligible. Elle joue donc un rôle majeur dans le processus cognitif puisque l'âme ne peut rien comprendre sans fantasmes (dans les termes d'Aristote : « *aneu phantasmatos* »<sup>3</sup>) La transformation des impressions sensibles est déjà, en elle-même, une forme de création. Olivier Boulnois rappelle que, pour la tradition médiévale, le phantasme tient à la fois « du *signe*, de l'*image sensible* [...], du *concept* »<sup>4</sup>. La fantaisie est alors la faculté de passer d'une impression sensible à la création intellectuelle en faisant passer hors de soi, par le biais d'une représentation, ce qui a été reçu<sup>5</sup>.

La fantaisie est également une notion médicale étroitement associée à la physiologie de l'appareil visuel et au mécanisme de la vision. Le *Convivium* de Ficin, s'appuyant aussi bien sur des vers de Lucrèce<sup>6</sup> et sur le *Canon* d'Avicenne (III, 1, chap. 24 et 25) que sur l'autorité

---

<sup>1</sup> Shakespeare, *Sonnets* (1609), in *Œuvres complètes. Tragicomédies II & Poésies*, Paris, Robert Laffont, 2002, CXLI, v. 9, p. 900.

<sup>2</sup> I. P. Couliano, *Eros et magie à la Renaissance. 1484*, Paris, Flammarion, 1984, p. 23.

<sup>3</sup> Aristote, *De anima*, 423 a.

<sup>4</sup> O. Boulnois, *Être et représentation. Une généalogie de la métaphysique moderne à l'époque de Duns Scot (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, P.U.F., 1999, p. 9.

<sup>5</sup> Voir T. Chevolet, *L'Idée de fable : théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2006.

<sup>6</sup> Lucrèce, *De rerum natura. De la Nature*, présentation, traduction et notes par C. Guittard, Paris, Imprimerie Nationale, 2000, IV, 1052-1556, p. 325.

*Sic igitur Veneris qui telis accipit ictus,  
Sive puer membris mulieribus hunc iaculatur  
Seue mulier toto iactans de corpore amorem  
Unde feritur, eo tendit, gestitque cohire.  
Et iacere humorem in corpus de corpore eductum.*

du *Timée* de Platon (44 d-49 a) commenté par le *De sensu* d'Aristote (437 b 9-438 a 5), fait ainsi de l'*innamoramento* une attaque fantaisiste.

*Ergo quid mirum, si patefactus oculus et intentus in aliquem, radiorum suorum aculeos in adstansis oculos iaculatur atque etiam cum aculeis istis, qui spirituum uehicula sunt, sanguineum uaporem illum, quem spiritum nuncupamus, intendit? Hinc uirulentus aculeus transuerberat oculos cumque a corde percutientis mictatur, hominis percussis precordia, quasi regionem propriam repetit, cor uulnerat, inque eius duriori dorso ebescit reditque in sanguinem. Peregrinus hic sanguis, a saucii hominis natura quodammodo alienus, sanguinem eius proprium inficit. Infectus sanguis egrotat. Hinc duplex sequitur fasciatio*<sup>7</sup>.

Ainsi que le commente Ioan Peter Couliano, « l'image même de la femme a pénétré dans l'esprit à travers les yeux et, par le nerf optique, s'est transmise à l'esprit sensible qui forme le sens commun ». Dès lors, « transformée en fantasme, l'image obsessionnelle a envahi le territoire des trois ventricules du cerveau, en provoquant le dérèglement de la *virtus estimativa* ou de la raison, qui réside dans la deuxième cellule cérébrale »<sup>8</sup>. L'amour se traduit par une obsession de l'amant qui s'accompagne de l'occupation de son esprit par des présences fantastiques – ou, ce qui revient au même, fantaisistes. Le caractère délirant de telles images ne doit pas faire oublier qu'elles sont le symptôme d'une pathologie circonscrite avec la plus grande précision par le discours savant.

Cependant, ces définitions techniques et rigoureuses de la fantaisie ne sont, quand la poésie amoureuse s'en empare, jamais rigoureusement fonctionnelles. La fantaisie du pétrarquiste n'est pas celle du philosophe ou du médecin, même si elle s'en inspire et qu'elle y demeure attachée. Lors du déplacement sur le terrain esthétique, la perte conceptuelle se voit compensée par un gain opératoire.

Ainsi que nous l'avons vu, sur le plan thématique, la fantaisie est reliée à la topique amoureuse d'obédience pétrarquiste par au moins un point, relatif aux modalités de l'*innamoramento*<sup>9</sup>. Sur le plan formel, ce « processus d'infection fantastique »<sup>10</sup> produit par l'image de l'être aimé détermine un certain nombre d'opérations esthétiques qui s'exercent sur le donné pétrarquiste (l'ensemble des conventions discursives qui trouve son paradigme dans le *Canzoniere*) par les sonnets. La fantaisie est donc une réorganisation du donné qui, lorsqu'elle est ou mobilisée ou mise en scène dans les sonnets amoureux, s'exerce sur le donné pétrarquiste.

Mais cette réorganisation est, pour les sonnets de Ronsard comme pour ceux de Shakespeare, esthétiquement orientée. Elle se caractérise par sa grande puissance d'altération. Quand la fantaisie esthétique, elle transforme et déforme, elle ouvre. Elle rejoint la définition qu'en donne Montaigne, pour qui la fantaisie, puissance plastique étroitement associées à l'art de l'image, procède ainsi par anamorphoses, prolifération protéiforme ou agglomération improbable, « variété et étrangeté » de « crottesques et corps

---

Ainsi l'homme qui a été blessé par les traits de Vénus lancés soit par le jeune garçon aux membres féminins, soit par la femme dont le corps tout entier irradie l'amour, va droit vers l'auteur de la blessure et brûle de l'étreindre et de répandre dans son corps la liqueur issue de son corps.

<sup>7</sup> M. Ficini, *Commentarium in convivium platonis, de amore / Commentaire sur Le Banquet de Platon, de l'Amour* (1469), Paris, Les Belles Lettres, 2002, VII, 4, p. 221.

Quoi donc d'étonnant à ce que l'œil grand ouvert et fixé sur quelqu'un décoche sur son vis-à-vis les traits de ses rayons et qu'en même temps que ces traits qui sont les véhicules des esprits il dirige sur lui cette vapeur du sang que nous appelons esprit? De là le trait empoisonné transperce les yeux et, comme il est envoyé par le cœur à l'agresseur, il gagne la poitrine de l'agressé comme son propre séjour, frappe le cœur et sur sa paroi résistante s'époussille et redevient du sang. Ce sang étranger, étant différent de la nature du sujet blessé, infecte son sang à lui. Ce sang infecté est un sang malade. Il s'ensuit un double ensorcellement.

<sup>8</sup> I. P. Couliano, *Eros et magie*, p. 43.

<sup>9</sup> M. Dasso, « Pour une poétique de l'illusion », *Sur des vers de Ronsard. 1585-1985, actes du colloque international, Duke University, 11-13 avril 1985*, éd. M. Tétel, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990, p. 51.

<sup>10</sup> I. P. Couliano, *Eros et magie*, p. 43.

monstrueux »<sup>11</sup> qui ne sont pas nécessairement repoussants, bien au contraire. C'est une esthétique, mais qui parle le langage de l'âme et qui vibre à l'unisson d'un certain ordre, mais visiblement désordonné, imprévisible ou secret, du monde. C'est pourquoi l'esthétique fantaisiste légitime à la fois un travail sur les formes et une interrogation sur les significations. Elle est un objet et une modalité privilégiés de la méditation amoureuse qu'elle a initiée.

Pour tenter de cerner les contours de ce qui pourrait être un discours fantaisiste dans *Le Premier Livre des Amours* de Ronsard et dans les *Sonnets* de Shakespeare, nous reviendrons tout d'abord sur le moment de la fascination amoureuse, moment fondateur de l'empire fantaisiste, puis nous nous intéresserons aux images qui en découlent, avant de voir si quelque chose comme un régime fantaisiste de la signification pourrait être envisagé.

#### L'EMPIRE DE LA FANTAISIE

Le *topos* du regard qui fascine est immémorial, du *corpus* anacréontique<sup>12</sup> aux *Métamorphoses* d'Apulée<sup>13</sup> en passant par le fragment CXXX de Sapho – le *Canzoniere* ne fait que lui offrir une nouvelle origine. Selon le code pétrarquiste, la naissance de l'entreprise poétique coïncide avec celle du sentiment amoureux. La fantaisie est leur dénominateur commun. Le recueil de Ronsard, qui suit l'*ordo naturalis* de la fiction pétrarquiste, commence par l'*innamoramento*. En revanche, le recueil de Shakespeare préfère le choix d'un *ordo artificialis* qui n'est peut-être que désordre. Ce n'est pas en effet aux sonnets liminaires qu'il revient d'exposer la rencontre (les rencontres, plus précisément). Les premiers sonnets du recueil de Shakespeare s'inscrivent dans l'élan et la dépendance du moment où l'amour s'est noué : ils ne gardent qu'en creux l'empreinte de sa force qu'ils attestent par leur existence. C'est donc de manière retardée ou décalée et fragmentaire ou disjointe qu'elle apparaît. Dans les deux cas, le moment fondateur parcourt les recueils de part en part, sans cesse explicitement rappelé ou implicitement convoqué : de la rencontre naît le chant.

Le second sonnet des *Amours* insiste sur la folie qui gagne l'âme du poète quand « d'un si poignant trait / Amour coula ses beautés en mes veines »<sup>14</sup>. La pointe du sonnet insiste sur les conséquences irrémédiables du mal : « Qu'autres plaisirs je ne sens que mes peines, / Ny autre bien qu'adorer son pourtrait »<sup>15</sup>. Le sonnet de Ronsard reprend les principaux éléments de la théorie du mal d'amour : l'infection du sang et l'obsession pour l'image fantaisiste, seconde ; celle du « pourtrait », image mentale qui s'exprime dans les termes de l'art, première mention de l'obsession fantastique qui se propagera de manière virale au long du recueil, à mesure que la métaphore du « pourtrait » sera filée et que le *topos* sera amplifié dans toutes les directions possible de l'*ekphrasis* à la rhétorique de l'ineffable. Le sonnet suivant insiste sur l'« oubly »<sup>16</sup> de soi mélancolique ainsi que sur le réchauffement des « mouelles »<sup>17</sup>. La chaleur de la moelle détermine des phénomènes érotiques anormaux.

<sup>11</sup> M. de Montaigne, *Les Essais* (1580-1588), éd. P. Villey, Paris, P.U.F., 1965, I, 27, « De l'amitié », p. 183.

<sup>12</sup> Anacréon, *Fragments et imitations*, éd. G. Lambin, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, v. 4-7, p. 215 :

Ce n'est pas un cheval qui fut ma perte,  
Ni un fantassin, des navires,  
Mais une autre étrange armée,  
Qui me lança les traits de ses yeux

<sup>13</sup> Apulée, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or*, X, 3, éd. D.S. Robertson et O. Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2007, X, 3, p. 410. Une marâtre confie à son beau-fils son désir incestueux : « *Isti enim tui oculis per meos oculos ad intima delapsi praecordia meis medullis acerrimum commouent incendium* » ; « ces sont tes yeux, ces yeux-là, qui, traversant les miens, m'ont percée jusques au fond du cœur, déclenchant l'incendie qui dévore ma moelle ».

<sup>14</sup> P. de Ronsard, *Le Premier livre des Amours* (1552-1587), in *Œuvres complètes I*, éd. J. Céard, D. Ménagier et M. Simonin, Paris, Gallimard, 1993, II, v. 11-12, p. 26.

<sup>15</sup> *Ibidem*, II, v. 13 et 14.

<sup>16</sup> *Ibid.*, III, v. 12.

<sup>17</sup> *Ibid.*, III, v. 4.

Sainte Hildegarde de Bingen, dans son *Causae et curae*, n'oublie pas de rappeler que la moelle des mélancoliques est « tellement ardente, qu'ils sont incontients avec les femmes comme les vipères [...], excessivement libidineux et, comme les ânes, n'ont point de mesure avec les femmes »<sup>18</sup>. La fantaisie se confond avec le mal d'amour.

Le recueil de Shakespeare lie lui aussi le projet poétique à la figure aimée, qui s'originent l'un dans l'autre :

*Thine eyes, that taught the dumb on high to sing  
And heavy ignorance aloft to fly,  
Have added feathers to the learned's wing  
And given grace a double majesty*<sup>19</sup>.

Le motif des yeux conserve son pouvoir d'embrayeur lyrique. Les plumes (« *feathers* ») ne sont d'ailleurs pas sans rappeler le motif, pétrarquiste lui aussi, du nid d'Amour ou celui, lyrique encore, de la fulgurance poétique. Le Ronsard des *Odes* se plaît ainsi à « redire, [...] les ailes de mes vers, l'arc de ma muse, [...] un trait ailé, empaner la memoire »<sup>20</sup>. Les métaphores de la lyrique amoureuse sont souvent aussi celles du lyrisme lui-même. Le motif des yeux tire aussi son pouvoir unifiant de ce qu'il engage, métaphoriquement, une représentation poétique. Mais il n'est pas toujours, comme ici, placé sous le signe d'une décantation qui permet de convertir la pesanteur (« *heavy* ») en élévation (« *fly* ») ni d'une conversion qui permet de passer de l'ignorance (« *dumb* ») à un savoir (« *learned* ») à son tour susceptible d'être dépassé (« *added* ») ou d'une esthétisation qui multiplie (« *double grace* ») les promesses de ce qui a été passivement reçu (« *given* »).

L'entreprise poétique est donc allégeance à la puissance de l'oeil, à « la premiere fleche / de ton bel œil »<sup>21</sup>. De là la puissance de la fantaisie. Pour Ficin, « *Causa omnis et origo est oculus* »<sup>22</sup>. Dans l'ordre fantaisiste, persistance rétinienne et affirmation du sujet lyrique coïncident :

*To me, fair friend, you never can be old;  
For as you were when first your eye I eyed,  
Such seems your beauty still [...]*<sup>23</sup>.

Comme en témoigne le jeu d'accumulation vocalique à la limite du hiatus (« *eye I eyed* »), la *persona* lyrique naît dans cette expérience fondatrice. L'objet du poème est avant tout spectacle, objet esthétique de contemplation, à ce titre susceptible d'interprétations divergentes. L'impression qui s'impose avec force est toujours aussi béance de l'apparence. Elle n'est qu'une semblance (« *seem* »). « Et pour le vray, je ne prend que le vuide »<sup>24</sup>, écrit Ronsard dans le sonnet XXVIII.

Injuste Amour fusil de toute rage,

<sup>18</sup> Cité par I. P. Couliano, *Eros et magie*, p. 41.

<sup>19</sup> Shakespeare, *Sonnets*, LXXVIII, v. 5-8, p. 838.

Tes yeux, qui au muet apprennent à chanter haut,  
À la lourde ignorance à voler dans les airs,  
Ont ajouté des pennes à l'aile du savant  
Et donné à la grâce un surcroît de noblesse.

<sup>20</sup> Ronsard, « Avertissement au Lecteur » de l'édition de 1550 des *Quatre premiers livres des Odes...*, dans *Œuvres Complètes*, p. 1000.

<sup>21</sup> Ronsard, *Le Premier livre*, XLVII, v. 1 et 2, p. 48.

<sup>22</sup> M. Ficin, *Commentarium*, p. 233 ; « toute la cause et l'origine est l'œil ».

<sup>23</sup> Shakespeare, *Sonnets*, CIV, v. 1-3, p. 864.

Pour moi, vous ne serez, bel ami, jamais vieux :  
Telle qu'au premier jour où mon œil vit votre œil  
Votre beauté semble encore. [...]

<sup>24</sup> Ronsard, *Le Premier livre*, XXVIII, v. 14, p. 39.

Que peut un coeur soumis à ton pouvoir,  
Quand il te plaist par les sens esmouvoir  
Nostre raison qui preside au courage ?<sup>25</sup>

La force énonciative qui affirme l'existence des images fantaisistes est la même que celle qui les conteste. Le partage entre raison et fantaisie qui en ferait deux modalités différentes d'un même phénomène se voit alors récusé.

La fantaisie est la source de l'énonciation amoureuse. Sur le plan diégétique, elle informe l'*ethos* amoureux et fait de l'amant une victime de l'*amor hereos*. Sur le plan énonciatif, la fantaisie fonde l'entreprise lyrique. Sur le plan thématique, elle impose des images privilégiées dont l'approfondissement, l'investigation ou la contestation peuvent encore relever d'un processus de remotivation.

#### MANIFESTATIONS FANTAISISTES

Sous sa forme hyperbolique, l'image née de la fantaisie est une hallucination. L'hallucination met le sujet lyrique à l'épreuve. Elle est une apparition superlative qui appelle le doute. Sa plénitude, si elle s'impose avec l'évidence d'une certitude, ne fait alors que renvoyer le sujet lyrique à sa propre opacité. Elle invite à un émerveillement devant le prestige de ses fastes comme à une interrogation sur sa nature qui renvoie aussitôt à celle du sujet halluciné. Elle est un moment de la présence qui compose avec de l'absence, et un moment de la présence à soi qui est aussi sentiment d'une absence à soi.

Devant les yeux nuit et jour me revient  
Le saint portrait de l'angelique face :  
Soit que j'escrive, ou soit que j'entrelasse  
Mes vers au Luth, toujours il m'en souvient.

Voyez pour Dieu, comme un bel œil me tient  
En sa prison, et point ne me delasse :  
Comme mon cœur, il empestre en sa nasse,  
Qui de pensée, à mon dam, l'entretient.

Ô le grand mal, quand nostre ame est saisie  
Des monstres naiz dedans la fantaisie !  
Le jugement est toujours en prison.

Amour trompeur, pourquoy me fais-tu croire  
Que la blancheur est une chose noire,  
Et que les sens sont plus que la raison !<sup>26</sup>

L'hallucination s'impose avec force et oppose, à la suspicion d'irréalité, une évidence presque tangible, celle de la matérialité concrète d'un « Devant les yeux ». Dans l'état amoureux, l'« âme [se retire], comme elle a accoutumé, à contempler celle beauté [...] par image en elle imprimée, [faisant ainsi] laisser les sens extérieurs »<sup>27</sup>. Dans le sonnet de Ronsard, la dissipation de la vision ne fait justement que mieux préparer son « [revenir] », son retour, sous une forme intériorisée. Elle installe son temps propre, celui d'une chronologie arrêtée, indifférente aux activités du monde, dans la fascination. Le mirage ne dure-t-il qu'un instant, il suffit encore à susciter l'éternité d'un « toujours » et à fixer l'énonciation au présent. L'hallucination est contagieuse. Elle passe des « yeux » au

<sup>25</sup> *Ibidem*, v. 1-4, p. 38.

<sup>26</sup> *Ibid.*, CIV, p. 76 et 77.

<sup>27</sup> L. Hébreu, *Dialogues d'amour, Dialogues d'amour* (1535), traduction de Pontus de Tyard (1551), Paris, Vrin, 2006, III, p. 246.

« souvenir », du « cœur » à la « pensée », et finit par tisser tout l'être qu'elle travaille et à qui elle s'impose d'irréalité. L'image obsédante est doublement altérée par une conscience à la fois artiste et fervente. Elle est, comme au seuil du recueil, un « portrait », image d'art d'une image d'art, et une icône (« saint », « angelique »). Elle tire alors son pouvoir d'attraction d'être doublement déréalisée ou doublement idéalisée. Elle invite à la focalisation, de Cassandre à sa « face », de sa « face » à son « bel œil » qui concentre en lui toutes les qualités de l'ensemble, dans un grossissement prodigieux. L'« œil » de Cassandre fixe une conscience lyrique qui s'efforce de saisir le moment où elle se perd. Elle s'égaré en effet dans la dissociation et fait ainsi du sujet lyrique le spectateur et la victime de son propre mal, qui contemple son « [empêchement] » et s'anatomise en instances divergentes, « cœur », « pensée », dont l'écheveau semble inextricable. Le « je » ne s'appartient plus, la maîtrise s'effrite, dans un préjudice qui va s'aggravant « à [son] dam ». Elle s'efforce d'autant plus de saisir ce moment. L'injonction « Voyez pour Dieu » qui ouvre le second quatrain, atteste d'une foi dans la puissance du lyrisme. Le sonnet peut à son tour mettre « devant les yeux », et, captant à son profit les qualités hallucinées de la vision qui le préoccupe, adopter le fonctionnement d'ensemble d'une hypotypose. L'enfermement de la « prison » est alors rédimé par la perspective d'une communication au public qui ouvre sur un dehors une parole autrement menacée de solipsisme. L'halluciné est d'ailleurs dépeint en action. Ronsard se laisse surprendre en poète orphique, écrivain et chanteur, armé de la plume et du « Luth », outils fantastiques qui créent de la représentation. L'activité poétique est celle d'un « [entrelacement] » qui, en jouant positivement l'« [empêchement] » du second quatrain, tâche de s'en rendre maître. Elle est un effort de maîtrise.

Les tercets témoignent d'un sursaut. La déploration du premier tercet opère une généralisation sentencieuse (« notre ame », « des monstres », « la fantaisie », la maxime du vers 11) et rabat l'expérience singulière au bord de l'incommunicable sur des catégories maîtrisées. La fantaisie apparaît comme un « dedans », l'intériorité d'une intériorité, où se joue, paradoxalement, une perte de soi. L'image de la « prison », qui reprend elle aussi les motifs d'incarcération posés lors des sonnets initiaux, fait du solipsisme amoureux le pendant de la sujétion du poète à l'aimée. L'apostrophe finale achève le basculement. L'interrogation sur l'obsession par les simulacres fantaisistes devient un questionnement sur la véracité des énoncés. Le « jugement » se résout à n'être que « croyance », les catégories les mieux établies (paradigme du blanc et du noir comme étalon des différences indubitables, hiérarchie des facultés, des « sens » à la « raison ») s'effritent. La fantaisie, en compliquant l'intelligible par le sensible, brouille l'intellection.

Dans les sonnets de Shakespeare, cette complication fantaisiste de l'intelligible par le sensible, donne lieu à la construction d'une catégorie importante, celle d'une vision authentique, « *true sight* »<sup>28</sup> ou « *best see* »<sup>29</sup>. Elle seule serait capable de démêler le vrai du faux, l'authentique du fantaisiste, le construit du subi, etc. : « *Then will I swear beauty herself is black* »<sup>30</sup>. Cette vision authentique fait figure d'idéal difficilement atteignable. Elle assigne un terme à l'effort de maîtrise des simulacres, sans être pour autant jamais pleinement réalisée.

Le sonnet XXVII est ainsi consacré à rêverie compensatoire qui rédime l'absence de l'aimé par un manège de formes trompeuses :

*Weary with toil I haste me to my bed,  
The dear repose for limbs with travel tired;  
But then begins a journey in my head  
To work my mind when body's work's expired;  
For then my thoughts, from far where I abide,  
Intend a zealous pilgrimage to thee,*

<sup>28</sup> Shakespeare, *Sonnets*, CXLVIII, v. 2, p. 846.

<sup>29</sup> *Ibidem*, XLIII, v. 1, p. 802.

<sup>30</sup> *Ibid.*, v. 13, p. 892 ; « Alors j'affirmerai : Noire est la beauté même ».

*And keep my drooping eyelids open wide,  
Looking on darkness which the blind do see:  
Save that my soul's imaginary sight  
Presents thy shadow to my sightless view,  
Which like a jewel hung in ghastly night  
Makes black beauteous and her old face new.  
Lo, thus by day my limbs, by night my mind,  
For thee, and for myself, no quiet find<sup>31</sup>.*

La topique de la rêverie compensatoire<sup>32</sup> s'articule dans le troisième quatrain à une série de contrastes. Contraste logique, entre les sens et la fantaisie (« *my soul's imaginary sight* ») ; contraste d'intensités lumineuses qui entrent en concurrence (la vision claire sur fond de ténèbres) ; contraste axiologique (oscillation entre un marquage positif et un marquage négatif de la nuit) ; etc. : ils trouvent une forme dans l'image du vers 11, celle du « joyau suspendu dans une affreuse nuit » : « *Which like a jewel hung in the ghastly night* ».

Le caractère saillant, impressionnant au sens optique du terme, de l'image, autour du système antithétique, comme dans le luminisme du Caravage, de l'éclat transparent (« *jewel* ») et de l'opacité puante (« *night* »), du précipité solide et lumineux et de l'étendue intangible et obscure, tient de l'hypotypose. De surcroît, sa présence tient de la prouesse, tant ce qui précède a multiplié la mention de l'impossibilité d'un voir, prouesse vérifiée par le vers suivant, qui atteste de son efficacité en recensant ses effets, sous le signe de la réversibilité des extrêmes. Mais cette irruption (l'actualisation qu'atteste « *presents* », non seulement offrir au regard, mais susciter) est tempérée à plusieurs niveaux : par le terme « *hung* », qui la suspend, pour ainsi dire, à un fil ; par le tour comparatif « *like* », qui introduit la distance d'un rapprochement médié ; enfin, par le distique final. L'attaque de celui-ci attire le regard par l'adresse directe (« *Lo* ») qui porte non sur une vision merveilleuse, mais sur un bilan. L'effet de présence de la merveille s'estompe dans le propos général. Dans un sursaut d'incrédulité, le sonnet dissipe l'illusion en faisant retour à la seule consistance avérée, celle de la souffrance. Mais ce constat emprunte quelque chose du dispositif de l'image merveilleuse qui conjurait ce pâtir : tours parallèles qui brassent des termes antithétiques (« *by day... by night* » ; « *for thee... for myself* ») ; proximité phonique qui réunit les catégories étanches (« *limbs* » et « *mind* ») ; syntaxe dilatoire qui rejette en fin de vers l'essentiel ; effet de comble inattendu (le « *and* » de l'incise du dernier vers) qui fait verser la relation réciproque du couple du côté d'une spirale vers le pire qui isole les deux partenaires ; etc. Le distique final conjure la merveille tout en empruntant sa forme. La merveille shakespearienne est prise dans un dispositif critique.

<sup>31</sup> *Ibid.*, XXVII, p. 786.

Recru d'efforts, en hâte je gagne mon lit,  
Repos cher à mes membres par la route lassés ;  
Mais alors en ma tête un voyage commence,  
Labeur de mon âme quand le labeur du corps prend fin ;  
Car alors mes pensées de mon séjour lointain  
Partent vers toi en un fervent pèlerinage  
Et maintiennent ouverte ma paupière alourdie  
Regardant les ténèbres que les aveugles voient.  
Cependant à la vue illusoire de mon âme  
Ton ombre se présente devant mes yeux sans vue,  
Et, joyau suspendu dans une affreuse nuit,  
Rend belle la nuit noire et rajeunit sa face.  
Ainsi le jour mes membres, et la nuit mon esprit,  
De ton fait ou du mien, jamais n'ont de repos.

<sup>32</sup> On trouve dans le *Canzoniere* une même hallucination lumineuse : « *et per lungo costume, / dentro là dove sol con Amor seggio, / quasi visibilmente il cor traluce* » (« Et par longue habitude, / de l'intérieur où seul avec amour je reste, / presque visiblement votre cœur transparait ») ; Pétrarque, *Canzoniere. Le Chansonnier*, Paris, Bordas, 1989, LXXII, v. 3-5, p. 164).

Mais ce dispositif ne tient pas lieu d'un dépassement d'ordre, puisque la critique et l'objet de la critique empruntent la même forme. C'est une poésie qui s'inquiète de son propos. Ce sonnet de l'image interroge la validité de l'image poétique. Celle-ci, dont le prestige maximal est atteint au vers 11, est renvoyée à ses conditions incertaines et paradoxales de production. Elle appartient aux franges : de la conscience critique (le mouvement du sonnet) et de la foi (« *zealous pilgrimage* ») ; de la perception et de la création ; de l'effet subi et de l'effet produit. La déclaration finale (« *no quiet find* ») dit assez ce que cette discussion a d'ouvert.

L'expérience fantaisiste appelle la méditation. Sur le plan thématique, elle a son moment privilégié : la nuit, le minuit, l'ensemble des moments de seuil, de bascule et d'incertitude. Elle est, pour notre *corpus*, un moment qui invite de manière privilégiée au partage et à l'interrogation, dans un examen de minuit qui n'est pas sans connotations religieuses ou spirituelles. C'est l'heure propice à l'examen de soi. Le *topos* d'un sommeil frère de la mort, Hypnos presque jumeau de Thanatos, permet de doubler la fantaisie pétrarquiste, tendue jusqu'à l'érotisme ou jusqu'à l'hallucination, penchée vers la méditation sérieuse ou inclinée à l'errance intérieure, d'une trame sérieuse. Le sommeil des *Sonnets* est souvent un sommeil de bête (« *heavy* »<sup>33</sup>), pesanteur lourde d'une menace tue sur fond de quoi flottent, « *hung* »<sup>34</sup>, les visions. La fantaisie, et principalement la fantaisie nocturne, est, plus qu'un moment, un mode privilégié de l'esprit : comme l'écrit Ronsard, le lit est le lieu d'un « [repos] » « pensif »<sup>35</sup>.

#### SIGNIFICATIONS FANTAISISTES

Le caractère à la fois impressionnant et plastique des formes rencontrées dans l'expérience de la fantaisie amoureuse est donc inséparable d'une méditation sur leur valeur et, partant, sur leur signification. Les créations poétiques de la lyrique amoureuse ne sont peut-être que « délectables et vaines fantaisies et desseins beaux en apparence qui sont en réputation de difformité au jugement de l'entendement raisonnable »<sup>36</sup>. Un lecteur comme Montaigne déconseille ainsi de suivre Ronsard jusque dans « l'affectation et la recherche [...] des fantastiques élévations espagnoles et pétrarquistes »<sup>37</sup>.

À l'issue de l'expérience fantaisiste, il ne semble pas en effet possible de troquer la richesse verbale contre une signification stable. Car faire passer au premier plan la prouesse langagière, c'est tenir ensemble assentiment et suspension.

Les quatrains du sonnet XC des *Amours* sont construits autour de quatre adresses directes de deux vers chacune, à l'*œil*, au *ris*, à la *larme* et à la *main*. Le premier tercet fournit le nœud syntaxique (« *je suis tant vostre... que* ») qu'achève le deuxième tercet : « *ny le temps, ny la mort...* »

N'empescheront qu'au profond de mon sein  
Toujours gravez en l'ame je ne porte  
Un œil, un ris, une larme, une main<sup>38</sup>.

Plutôt que de la syntaxe, de la logique, ou d'un procès, le sens dépend d'une puissance d'évocation élevée à la puissance des associations possibles. Éléments d'un blason discontinu, syntagmes miniaturisés, réduction maniable qui s'adresse à la mémoire pour lui offrir une configuration signifiante plutôt qu'un sens arrêté. Le résultat du sonnet est en

<sup>33</sup> Shakespeare, *Sonnets*, XLIII, v. 12, p. 802 : « *heavy sleep* », pesant sommeil ; LXI, v. 2, p. 820 : « *heavy eyelids* » yeux lourds et lassés.

<sup>34</sup> *Ibidem*, XXVII, v. 11, p. 786 ; « [suspendues] ».

<sup>35</sup> Ronsard, *Le Premier livre*, CLXXVII, v. 1, p. 117.

<sup>36</sup> L. Hébreu, *Dialogues d'amour*, III, p. 469.

<sup>37</sup> M. de Montaigne, II, 10, p. 412.

<sup>38</sup> Ronsard, *Le Premier livre*, XC, v. 12-14, p. 69 et 70.

même temps introduction de différences ténues, qui, conjuguées, offrent un spectacle merveilleux qui ambitionne d'être inépuisable. Il y a dans les *Amours* une valeur superlative reconnue à la mention, qui surpasse et contient l'analyse et le développement, et qui va de pair avec une poésie du « parcours extensif » (Daniel Ménager) plus que de l'approfondissement.

C'est donc à l'idée de plénitude et d'auto-suffisance que renvoie la pointe, équivalent de la saturation qui définit l'image fantaisiste, signe dont l'éclat hyperbolique semble devoir déterminer une signification supérieure.

Il n'est pas étonnant que cette plénitude ait à voir avec les moyens du paradoxe. Il ne s'agit pas seulement de sacrifier à une topique, celle de la *voluptas dolendi* de Pétrarque, avec son cortège d'*insolubilia*, ni de la simple souscription à une esthétique de la *maraviglia*. On sait que le terme « paradoxe » recouvre à la fin de la Renaissance une réalité multiple : forme logique, genre littéraire, teneur admirable d'un fait ou d'une pensée. La pointe a une affinité structurale avec les formations de type paradoxal. Car, comme la pointe, le paradoxe est un système tourné vers lui-même et pleinement suffisant, qui ambitionne de donner, dans les termes de Rosalie Littell Colie, l'apparence d'une plénitude ontologique<sup>39</sup>. C'est attirer l'attention sur le fait que la pointe manifeste une signification immanente.

Le paradoxe serait, dans l'ordre de logique, la forme la plus apte à rendre compte de l'expérience fantaisiste. Le sonnet XLIII de Shakespeare, qui s'ouvre sur le paradoxe accusé par l'hyperbole « *When most I wink, then do mine eyes best see* » (« C'est quand ils sont fermés que mes yeux voient le mieux ») s'attache à le justifier, comme en témoigne l'abondance de marqueurs logiques : « *for* », « *but* », « *then* », etc.

*All days are nights to see till I see thee,  
And nights bright days when dreams do show thee me*<sup>40</sup>.

Le distique, dès lors, valide, reconduit et déplace le paradoxe initial. Au terme du parcours, on a deux énoncés absolus (les catégories génériques, « *all days* », « *all nights* » ; le présent de définition « *are* ») qui reposent sur du relatif : celui de la subjectivité d'une expérience personnelle (« *I* », « *me* »), et celui d'une circonstance (« *till* », « *when* »). La structure identique des deux vers invite à monter en boucle les énoncés paradoxaux, dans la chaîne chiasmique : « *all days are nights... nights [are] bright days* ». Cliché lyrique, certes, mais aussi déplacement d'accent : de l'essence vers l'apparence, de l'absolu vers la circonstance, et de l'être vers la manière. Il s'agit ici de maintenir les conditions de possibilité de la signification, la circonstance, fragile et flottante, ou le point de vue subjectif, au cœur de tout discours.

Le gnomique brillant, en tant qu'énoncé d'une forme relative et spectaculaire de la vérité, peut être alors tenu pour un énoncé proprement fantaisiste.

La fantaisie n'est certes pas l'unique cause de la prédilection pour les significations paradoxales et les images brillantes dans les sonnets de Ronsard et de Shakespeare, puisque celles-ci sont avant tout motivées par des orientations culturelles et des options énonciatives. La fantaisie n'est sans doute qu'une autre manière (philosophique ou pseudo philosophique, physiologique ou pseudo physiologique, psychologique ou éthique) de les légitimer.

<sup>39</sup> R. L. Colie, *Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton, Princeton University Press, 1966, p. 518.

<sup>40</sup> Shakespeare, *Sonnets*, XLIII, v. 13-14, p. 43 ; « Tous les jours me sont nuits quand je ne te vois point, / Et les nuits des jours clairs quand tu parais en songe ».

La prétention à l'expression de la vérité, indissociable de la puissance énonciative manifestée dans les sonnets, rencontre alors l'impératif d'expressivité qui détermine des énoncés à la singularité maximale. Gracián peut ainsi écrire :

*Son las paradojas monstruos de la verdad, y un extraordinario y más de ingenio alguna vez se recibe bien: en ocasiones grandes ha de ser el pensar grande*<sup>41</sup>.

Si les paradoxes sont, dans l'ordre de la vérité, proprement monstrueux, c'est parce qu'ils expriment de l'universel par des discours d'une singularité absolue, ou plus exactement ce qui se pense comme de l'universel par des énoncés qui s'estiment à l'aune de la singularité absolue. La notion d'expressivité rend compte de cette tension. L'expressivité élève la singularité d'un discours à la puissance de l'universel, de la même manière que la fantaisie confère à l'image sensible une densité signifiante. Monstre ou *maraviglia* : ce sont les « noces du concept et de la singularité »<sup>42</sup> comme l'écrit Gilles Deleuze paraphrasant une formule chère à Tesauro (« *l'unità del concetto col suo significante* »<sup>43</sup>). Mais ces noces sont toujours ici *fantaisistes*, au sens cette fois-ci moderne du terme. Un tel usage de la fantaisie est lui-même fantaisiste puisqu'il est avant tout esthétique.

---

<sup>41</sup> B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio* (2<sup>e</sup> édition, 1648), in *Obras completas, II*, Gênes, Turner, 1993, XXIII, « *De la Agudeza paradoja* » (« De la pointe par paradoxe »), p. 483 ; « Les paradoxes sont monstres de la vérité et un monstre extraordinaire, surtout de l'esprit, est parfois bien reçu ; en des occasions grandes la pensée doit être grande » (*Art et figures de l'esprit – Agudeza y arte del ingenio* (1648), trad. B. Pelegrín, Paris, Seuil, 1983, p. 171).

<sup>42</sup> G. Deleuze, *Le Pli – Leibniz et le Baroque*, Paris, Minuit, 1988, p. 91.

<sup>43</sup> E. Tesauro, *Idea delle perfette imprese*, Florence, Léo S. Olschki, 1975, XXI, p. 113 ; « l'unité du concept et de son signifiant ».

BIBLIOGRAPHIE

BOULNOIS O., *Être et représentation. Une généalogie de la métaphysique moderne à l'époque de Duns Scot (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, P.U.F., 1999.

COLLIE R. L., *Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradoxe*, Princeton, Princeton University Press, 1966.

COULIANO I. P., *Eros et magie à la Renaissance – 1484 –*, Paris, Flammarion, 1984.

FICIN Marsile, *Commentarium in convivium platonis, de amore / Commentaire sur Le Banquet de Platon, de l'Amour* (1469), Paris, Les Belles Lettres, 2002.

GRACIAN B., « Agudeza y arte de ingenio » (1648), in *Obras completas, II*, Gênes, Turner, 1993.

HEBREU L., *Dialogues d'amour, Dialogues d'amour* (1535), traduction de Pontus de Tyard (1551), Paris, Vrin, 2006.

PETRARQUE, *Canzoniere. Le Chansonnier*, Paris, Bordas, 1989.

RONCARD P. de, « Le Premier livre des Amours » (1552-1587), *Œuvres complètes I*, Gallimard, 1993.

SHAKESPEARE W., « Sonnets » (1609), *Œuvres complètes. Tragicomédies II & Poésies*, Paris, Robert Laffont, 2002.